



HAL
open science

Sur quelques particularités dadaïstes de la révolution du langage poétique

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Sur quelques particularités dadaïstes de la révolution du langage poétique. Tournants et (ré)écritures littéraires, 2010. hal-02186182

HAL Id: hal-02186182

<https://hal.science/hal-02186182>

Submitted on 17 Jul 2019

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.

Sur quelques particularités dadaïstes de la révolution du langage poétique André Combes

Seltsame Begebnisse : Während wir in Zürich, Spiegelgasse 1, das Kabarett hatten, wohnte uns gegenüber in derselben Spiegelgasse, Nr. 6, wenn ich nicht irre, Herr Ulianow-Lenin. Er musste jeden Abend unsere Musiken und Tiraden hören, ich weiß nicht, ob mit Lust und Gewinn. Und während wir in der Bahnhofstraße die Galerie eröffneten, reisten die Russen nach Petersburg, um die Revolution auf die Beine zu stellen. Ist der Dadaismus wohl als Zeichen und Geste das Gegenspiel zum Bolschewismus? Stellt er der Destruktion und vollendeten Berechnung die völlig donquichottische, zweckwidrige und unfassbare Seite der Welt gegenüber? Es wird interessant sein zu beobachten, was dort und was hier geschieht.

(Note du Journal de Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, du 7 juillet 1917)¹.

La question de savoir quel type de tournant révolutionnaire s'opère dans le champ théorique et pratique d'une avant-garde intellectuelle, littéraire et artistique comme le dadaïsme ne sera posée ici, si l'on peut citer le titre de l'ouvrage assez ancien de Julia Kristeva, que sous l'aspect d'une « révolution du langage poétique »². Je me concentrerai donc sur quelques aspects du travail poétiquement révolutionnaire des dadaïstes sur la langue en m'attachant à deux figures de proue du mouvement : Hugo Ball, son co-fondateur à Zürich en février 1916 au *Cabaret Voltaire* avec un petit cercle international d'émigrés, et Raul Hausmann, l'un des acteurs les plus radicaux du dadaïsme berlinois des années 1919/1920³.

Ce travail sur le langage poétique illustrerait peut-être moins une quelconque « chaotologie dadaïste » (Peter Sloterdijk) qui privilégierait la vision largement répandue, surtout par les dadaïstes eux-mêmes, d'un mouvement délibérément chaotique et autodestructeur – qu'elle ne donnerait à voir quelques « champs de stabilisation »⁴ délimités par un ensemble de pratiques poétiques que le dadaïsme a sinon inventées du moins systématiquement utilisées jusqu'à en faire les emblèmes du mouvement:

- destruction de la syntaxe, voire du mot lui-même afin de libérer les phrases, les lettres et les sons et partant le sujet qui les profère ou les transcrit
- application systématique du principe de hasard et du principe de simultanéité dans la production artistique qui s'applique aussi bien au champ éminemment variable de l'oralité performative qu'à celui de la visualité (typo)graphique
- recours généralisé au collage, au montage déconstructif et à l'assemblage hétérogène et arbitraire obéissant plus à des logiques pulsionnelles qu'intellectuelles
- de manière plus générale : refus, commun à toutes les avant-gardes de l'époque, d'un rapport de l'art au réel sensible qui soit d'ordre mimétique, représentatif ou expressif et volonté de travailler quasi exclusivement la matière en soi in-signifiante du langage utilisé - celui du texte mis en signes ou en voix, de l'image dé(cons)truite ou du corps mu par ses seules pulsions - comme si cette matière avait son ordre interne propre

¹ Cité d'après : *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, hrsg. von K. Riha und W. Wende-Hohenberger, Stuttgart, 1995, p. 25.

² Cf. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974. Kristeva analyse cette ou ces révolutions en décrivant le travail sémiotique et symbolique complexe du pulsionnel sur la matière phonique du langage poétique avec ses implications pour le fonctionnement d'un sujet social tel qu'en sa pratique artistique. Fortement influencée par Freud et Lacan, Kristeva en arrive à voir dans la révolution esthétique de certaines avant-gardes un art moins « névrotique, reproducteur et intégrationniste » que « psychotique qui opère par coupure, trouage de la chaîne et de la structure signifiantes et par investissement direct dans la continuité socio-naturelle » (p. 371). Sans trancher entre névrose et psychose, nous aurons l'occasion d'en repérer une certaine proximité avec la pratique poétique du dadaïsme.

³ J'utiliserai essentiellement deux anthologies de textes dadaïstes très accessibles : *Dada Zürich* (cf. n. 1) et *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, hrsg. von K. Riha in Zusammenarbeit mit H. Bergius, Stuttgart, Reclam, 2002².

⁴ Dont parle, après Foucault, F. Lartillot dans son introduction à un volume collectif sur le dadaïsme : *Dada Berlin, une révolution culturelle?*, Paris, Ed. du Temps, 2005, p. 6.

qu'il conviendrait de donner à voir et/ou à entendre par une série réglée de « dynamitages »

Dans un texte de 1970, « Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin », Raoul Hausmann souligne ainsi rétrospectivement l'importance de « l'ordre du corps » pour instaurer le désordre productif et salubre d'une pratique artistique dirigée contre toutes les règles de l'esthétique : « Vorbei mit der Ästhetik; ich kenne keine Regeln mehr, weder des ‚Wahren‘ noch des ‚Schönen‘, ich verfolge eine neue Richtung, die die Ordnung meines Körpers mir vorschreibt⁵. Verpflichtet einem großen Kampf, einem ungeheuren Aufruhr, befreie ich mich von allen Rückständen, ich entgifte mich... »⁶.

Mais commençons par du bien connu pour ébaucher une possible tradition: « Die literarische Moderne hat seit der Romantik eine wesentlich sprachreflexive Dimension », écrit Silvio Vietta dans *Die literarische Moderne*⁷ et il précise que cela signifie en premier lieu scepticisme linguistique et critique du langage, « Sprachskepsis » et « Sprachkritik », deux éléments, pourrait-on ajouter, qui deviendront largement dominants au tournant du 20^{ème} siècle⁸. Novalis, nous dit Vietta, parlait déjà, bien avant les futuristes ou *Der Sturm*, les dadaïstes ou les surréalistes, d'un usage expérimental des mots de la langue placé sous le signe d'une « Zufallproduction ». On pourrait là encore ajouter que, dans le sillage des « Materialschlachten » de la Première Guerre mondiale puis de la « révolution de novembre » allemande, va s'accélérer la mise en crise du langage qui va passer de l'intériorité schizoïde de la « Lettre de Lord Chandos » à l'extériorité performative et théâtrale de la scène délibérément hystérisée du *Cabaret Voltaire* zurichoïse ou des soirées Dada berlinoises.

Citant le poète avant-gardiste publié par la revue d'Herwarth Walden *Der Sturm*, August Stramm, Vietta entend néanmoins distinguer entre une expérimentation linguistique qui porterait essentiellement sur la syntaxe et la sémantique traditionnelles et une réflexivité linguistique radicale qui aurait à exhausser la matérialité phonétique brute du poème en le déconnectant de toute fonction mimétique ou représentative. Vietta ajoute que ni le *Sturm* ni des dadaïstes comme Hugo Ball, dont il cite le poème *Karawane* sur lequel je reviendrai, ne l'aurait pratiquée jusqu'au bout: « Erst die Konkrete Poesie der 50er und 60er Jahre hat die 'Vokabel zum eigentlichen Konkretum der Sprache' gemacht und dabei 'offenbar das freigesetzt, was die Sprache an einfachen Benennungen enthält' », poursuit Vietta citant Helmut Heissenbüttel.

On peut néanmoins penser que si la poésie concrète de langue allemande de l'après-guerre n'a pas été, comme le pense Vietta, la première à « démonter les mots et libérer les signes scripturaux simples, les éléments phoniques et leurs supports visuels », elle a pu par contre constituer après coup ce moment historico-littéraire où l'on a pu percevoir dans toute son étendue la subversion révolutionnaire du langage poétique des années dix. De cette révolution, le dadaïsme a été, à mon avis, non seulement le vecteur le plus radical mais surtout

⁵ On peut également mentionner ici la « danse expressive » (Ausdruckstanz) de Rudolf von Laban et Mary Wigman qui participèrent à plusieurs manifestations du dadaïsme zurichoïse. Le corps dansant traçait lui-même les figures que lui dictait les affects qu'il ressentait intérieurement sans se préoccuper des figures de style imposées par les règles de la danse classique traditionnelle.

⁶ *Dada Berlin*, op. cit., p. 5-6.

⁷ Les citations suivantes sont extraites de : S. Vietta, *Die literarische Moderne Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1992, p. 83 sq.

⁸ Cf. ce passage fréquemment cité de Nietzsche de « Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn » : « Wir glauben, etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge. Wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das rätselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus. Logisch geht es also nicht bei der Erfindung der Sprache zu. » (In: F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden* Bd. 3, hrsg. von K. Schlechta, München, Hanser, 1966, p. 312-313).

le plus conscient de l'inscrire dans un contexte révolutionnaire plus général dont il pouvait s'imaginer être, dans son ambivalence intrinsèque, un fer de lance symbolique⁹.

Dans une conférence sur Kandinsky prononcée au printemps 1917 à la Galerie Dada Ball affirme que, si l'art a un nouveau visage, il le doit à trois aspects essentiels de la modernité : « Die von der kritischen Philosophie vollzogene *Entgötterung der Welt* ; die *Auflösung des Atoms* in der Wissenschaft und die *Massenschichtung der Bevölkerung*. (...) Gott ist tot. Eine Welt brach zusammen. Ich bin Dynamit (soufflé par moi, A. C.) »¹⁰.

A la mort de Dieu proclamée par Nietzsche, qui vidait le monde d'une substance transcendante qui en garantissait le sens, s'ajoute donc la désintégration de la matière qui fait de la perception humaine des objets une illusion quant à leur consistance et un leurre quant à leur composition. Pour couronner le tout, l'avènement d'une société de masse et d'une « Massenkultur der modernen Großstadt » compacterait paradoxalement l'humain pour mieux en masquer l'atomisation : voilà pour Ball la conjoncture requise pour libérer la capacité de dynamitage du sujet, laquelle aura d'abord à s'exercer sur tout ce qui fonde les représentations esthétiques du monde avant de « dynamiter » celles-ci puis d'attaquer de front l'art comme institution.

La « transvaluation des valeurs » qui secoue surtout le christianisme, poursuit Ball, fait apparaître « les principes de la logique, du centre, de l'unité » comme de simples « postulats d'une théologie avide de domination » : « *Chaos brach hervor. Tumult brach hervor. Die Welt zeigte sich als ein blindes Über- und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt und unzulänglich zuckender Gedanke.* »

Le dadaïsme et son « art de l'anti-art » (Hans Richter) - qui était aussi, surtout chez les Berlinoïses, un embrayeur de contre-culture - pourrait ainsi n'être dans un premier temps qu'un reflet fidèle des bouleversements civilisationnels dont le point culminant fut atteint au cours des hécatombes humaines de la Première guerre mondiale. Elles manifestèrent, dans l'horreur la plus concrète, que la machine qui désintégraït l'homme aidait aussi à le recomposer en un pitoyable corps prothétique qu'illustrent nombre de planches médicales de l'époque¹¹ ou les dessins et tableaux de Grosz et de Dix. C'est peut-être dans le chaos organisé de cette première grande guerre moderne où l'humain se retransformait en « matière, hasard, conglomérat » et donc en « produit de la folie », comme le dit Ball, que se préfigure le nouveau rapport au réel d'une littérature et d'un art qui vont finir par vouloir se nier comme pratique signifiante – qu'elle soit ou non de type mimétique - en exhaussant ce qui dans le matériau de leurs expériences picturales ou scripturales semblait pouvoir résister non

⁹ Je ne parlerai pas ici de cette problématique abondamment commentée depuis des décennies du passage (imaginaire ?) du symbolique au réel dans l'art politique du premier tiers du XX^{ème} siècle : rétablir, par delà Nietzsche, l'unité profondément hétéronome de l'art et de la vie puis de l'art et de la politique sur le versant de la révolution en utilisant l'art pour promouvoir de nouvelles pratiques sociales. L'un des principaux avant-gardistes – un temps proche du dadaïsme – des années dix et vingt, Carl Einstein, dénia après coup (années trente) aux expérimentations poétiques révolutionnaires tout impact sur le réel, c'est à dire tout statut de véritable « tournant » vers un art pleinement politique, vers une authentique « politisation de l'esthétique », comme aurait dit W. Benjamin: « Die Intellektuellen wagten scheinbar tollkühne Experimente ; doch diese waren im leeren Raum geturnt. Solche Akrobatie war gefahrlos, da die Künstler nur im Ästhetischen experimentierten. Sie hatten ‚neueste Dinge‘ gezeichnet, doch den Anschluss an die Wirklichkeit oder tatsächliche Aktualität eingebüßt. Darum blieb die Moderne folgenlos und wirkte kaum auf die tatsächlichen Zustände ein. » (Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, hrsg. von Sybille Penkert, Reinbek, Luchterhand, p. 14).

¹⁰ Cité d'après: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Expressionismus*, hrsg. von Th. Anz und M. Stark, Stuttgart, Metzler 1982, p. 124 (mêmes références pour les citations qui suivent).

¹¹ Je renvoie sur ce point à la thèse de Catherine Wermester, *Le corps mutilé dans la peinture allemande 1919-1933*, sous la dir. de Josée Vovelle, Univ. de Paris I (Panthéon-Sorbonne), déc. 1996.

seulement à toute totalité organique d'une « œuvre » mais aussi à tout agencement esthétique, y compris à une fétichisation de l'« esthétique du matériau » (Materialästhetik)¹².

Mais puisque les « choses n'existent plus que dans leur décomposition » (Zersetzung), la poésie, quant à elle, peut alors décider de « laisser tomber la langue ». L'antagonisme envers une époque, où règnent « Zufall, Unordnung, Disharmonie » - qui deviendront donc en bonne logique anti-logique trois des grands principes esthétiques du dadaïsme - s'effectuera, dit Ball, dans une langue familière aux seuls artistes et qui, comme leurs autres figurations n'ont pas de référent connu, ce en quoi elles peuvent être aussi une sorte d'« Ästhetik des Vor-Scheins », selon l'expression d'Ernst Bloch, une préfiguration anti-figurative d'un monde à venir dont le dadaïste refuse toute mimésis au profit d'une pure sonorité qui abolirait l'impureté des formes y compris, comme chez Kandinsky, celles proposées par le cubisme. « Tout le secret de Kandinsky », dit Ball qui connaissait bien les développements de celui-ci sur la « sonorité intérieure », « c'est d'avoir dépassé le cubisme qui ne faisait qu'ajouter des surfaces imaginaires à celle de la toile pour refuser l'impureté de tout art figuratif et faire résonner la forme et la sonorité intérieures des choses et en révéler l'essence ».

L'abstraction poussée à l'extrême pourra, en poésie, prendre la figure du poème phonétique : après des essais isolés – Morgenstern ou Scheerbart, cités par Hausmann dans son grand ouvrage rétrospectif *Am Anfang war Dada*¹³ - il sera systématisé par les dadaïstes pour introduire en littérature l'« irrationalisme le plus achevé » dira Richard Huelsenbeck en 1958¹⁴. A moins qu'il ne s'agisse d'une pratique qui vise à déconstruire la rationalité dominante dans le corps même du texte littéraire au profit d'une diffuse « alchimie du mot », d'un « vocable plein de magie » détaché de tout « sens conventionnel »¹⁵.

Je me contenterai pour l'instant d'une définition sommaire: la poésie phonétique n'est pas une poésie phonématique, qui n'opèrerait qu'avec des phonèmes isolés, et n'est que partiellement onomatopoeïque. Elle abolit la distinction, que venait d'établir Saussure, entre signifiant et signifié¹⁶ au profit du premier, constitué de séquences apparemment imaginaires, aléatoires et arbitraires de phonèmes qui peuvent ressembler à des lexèmes sans contenu lexical. Elle supprime toute morphologie et toute syntaxe connue dans le but d'éradiquer les éléments sémantiques de la langue conventionnelle au profit du seul matériau sonore et de son organisation prosodique, ce qui signifie qu'elle est moins poésie scripturale que vocale, du moins en partie, comme nous le verrons. On pourrait ajouter, en pensant à *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer (1908), connu de toutes les avant-gardes, que dans la poésie phonétique l'abstraction supprime l'« Einfühlung » ou du moins la transfère de la dénotation à la connotation, comme dans le « sonnet des voyelles » de Rimbaud, les nomenclatures de certains phonéticiens ou quelques manifestes avant gardistes. La poésie phonétique atteint ainsi ce niveau d'abstraction où, une fois la distinction Sa/Sé abandonnée,

¹² On peut ainsi estimer que l'« opposition entre oeuvre d'art organique et non organique (avant-gardiste) » que Peter Bürger développe dans sa *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am M., Suhrkamp, 1974) et qui s'inspire à la fois de l'allégorie benjaminienne et de concepts développés par G. Lukács ne s'applique qu'en partie à l'avant-garde dadaïste : si le dadaïste considère le matériau de la langue comme un « matériau » composé de « signes vides » qui ne configure plus une totalité signifiante mais est « extrait violemment de sa totalité (Lebenstotalität) », « isolé » et « fragmenté » (Bürger, *op. cit.*, p. 95), il semble vouloir faire pièce à la recomposition d'un sens de la pratique poétique (même présenté comme non sens) par une circulation systématiquement dérégulée des composants de la matière sonore et visuelle des poèmes. En ce qui concerne ces derniers – ce qui vaut moins pour les manifestes, affiches, illustrations etc. - sa problématique demeure, à mon sens, extérieure à celle de la « constitution de l'œuvre ».

¹³ R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, hrsg. von K. Riha u. G. Kämpf, Giessen, Anabas Verlag, 1982.

¹⁴ « Der große Schritt, den vollkommenen Irrationalismus in die Literatur einzuführen, erfolgte durch die Einführung des Lautgedichts » (cité par H. Richter, *DADA – Kunst und Antikunst*, Schauberg, DuMont, 1964, p. 43).

¹⁵ H. Ball in: *Dada Zürich*, *op. cit.* p. 21 et 20.

¹⁶ Rappelons que le *Cours de linguistique générale* du linguiste genevois F. de Saussure est publié à Paris et Lausanne en 1916, l'année de la fondation du *Cabaret Voltaire* à Zürich.

tout peut faire sens : la sonorité proférée par une voix particulière, le timbre comme « couleur de la sonorité » (all. « Klangfarbe »), la répartition/partition des points, des lignes et des surfaces sur la toile ou celle de lettres dont la typographie entend faire se rejoindre l'optique et le phonétique, comme dans l'optophonétisme de Raul Hausmann (voir infra), sens qui s'adresse plus au pulsionnel qu'à l'intellect¹⁷, pour lequel il est avant tout non-sens. Ce type de poème manifesterait-il, en fin de compte, que le but d'une telle poésie anti-mimétique est à la fois de cliver sa réception, entre vision et audition¹⁸, mais aussi de déconstruire l'ensemble anthropo-logique qu'est l'humain en le réduisant à un « pur être de sensation », comme le pensaient Deleuze et Guattari¹⁹?

Si on peut voir dans les „Lautgedichte“, que Ball appelle parfois aussi „Klanggedichte“ ou „Verse ohne Worte“, un rapport quasi-mystique et magique au langage de mots réinstaurés dans leur puissance purement signifiante, ils sont tout autant des armes de guerre contre la langue corrompue, entre autre, par un journalisme qui en a rendu l'usage poétique impossible. Ball écrit:

<pa>Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk. Man verzichte darauf, aus zweiter Hand zu dichten: nämlich Worte zu übernehmen (von Sätzen ganz zu schweigen), die man nicht funkelnelne für den eigenen Gebrauch erfunden habe²⁰.<pe>

Il s'agira ainsi dans un premier temps de retrouver le mot „tout neuf“ dont on a restauré, pour son seul usage personnel, la « plasticité » au détriment de « la construction logique de la phrase qui s'adressait à l'entendement »²¹ et au détriment de son organisation en unité de sens (surtout conceptuel), comme le préconisait l'ami de Ball, Herwarth Walden²², qui avait pu l'apprendre de Marinetti, le futuriste italien, dont il avait publié les manifestes dans *Der Sturm* en 1912/1913. C'est à la fois un retour au paradis perdu de la langue adamite, qui s'était créée en nommant la Création, et une redécouverte, dit Ball, du « complexe figural magique »

¹⁷ Dans « Zur Geschichte des Lautgedichts », texte rétrospectif des années soixante où il évoque les poèmes phonétiques de Ball, Hausmann cite un bref passage d'un texte de Kandinsky paru dans *Der Blaue Reiter* de 1912 : « Der Klang der menschlichen Stimme wurde auch rein angewandt, das heißt, ohne Verdunkelung desselben durch das Wort, durch den Sinn des Wortes ». Dans un manuscrit non publié, il cite le futuriste italien Russolo qui parlait des « Ausdrucks- und Erregungselemente » que le poète aurait à extraire d'un pur « art des bruits » (« Geräusch-Kunst ») (cf. *Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 44 et 188).

¹⁸ S'appuyant sur divers modèles perceptifs et communicationnels, M. Beetz distingue entre « Leser » et « Betrachter » dans le processus de réception de la « poésie visuelle concrète » : « Eine Neuerfahrung für den Rezipienten visuell-konkreter Poesie liegt darin, dass er als Leser zu betrachten und als Betrachter Lese- und Sprachassoziationen zu aktivieren hat, mit anderen Worten : verschiedene Rezeptionsmodi vereinen muss. [...] Lesen bedeutet, Schriftzeichen zu entziffern und sie in Begriffe zu übersetzen; Sehen hingegen ist keineswegs auf Zeichensymbole beschränkt. » (M. Beetz: « In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie » (in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1980, p. 430).

¹⁹ « Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation » (Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Ed. de Minuit, 1991, p. 158).

²⁰ *Dada Zürich*, op. cit., p. 22. Dans son « Manifeste d'ouverture », lu lors de la soirée Dada du 14 juillet 1916, Ball avait déclaré: « Ich will keine Worte, die andere erfunden haben » (*Dada Zürich*, op. cit., p. 30).

Si l'on analyse par ailleurs le grand chambardement textuel très travaillé des affiches, réclames ou couvertures de revues dadaïstes, on y découvre sans peine – sur le plan visuel cette fois - l'alliance anti-journalistique de la lettre et de sa typographie.

²¹ *Dada Zürich*, op. cit., p. 19.

²² Cf. Herwarth Walden: « Das Begriffliche in der Dichtung » (in: *Der Sturm* 9, 1918/19, p. 32): « Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus. (...) Der Schriftsteller stellt die Schrift, statt das Wort zu setzen. Schrift ist die Zusammenstellung der Wörter zu Begriffen (...). Der Begriff ist aber etwas Gewonnenes (...) Die Kunst begreift das Unbegriffliche, nicht aber das Begriffliche. »

(magisches Komplexbild) qu'était le « Verbe/Logos évangélique » maintenant « chargé de forces et d'énergies ». Mais Dada ne serait pas Dada s'il n'insufflait pas à sa manière « forces et énergies » dans la langue des Evangiles : leur lecture scénique pourra ainsi être accompagnée, sur la scène du cabaret, d'un « concert bruitiste », comme dans la représentation d'un « Krippenspiel » en avril 1916 qui obéissait au propos général des Zurichoïses de présenter les « idéaux culturels et artistiques [et pourquoi pas religieux] sous la forme d'un programme de variété »²³.

Mais le poème phonétique devra aller plus loin, nous dit un Ball influencé par les prescriptions programmatiques des futuristes italiens et aussi par leurs œuvres, comme par exemple les « Parole in libertà » de 1912 (publiées en 1914) que Marinetti lui envoie au printemps 1916 et dont il écrit, en des termes qui annoncent R. Hausmann: « Es sind Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen geraten. Die Lettern sind zersprengt und nur notdürftig gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr (...). Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozess »²⁴.

Ces « mots en liberté », qui démembrent une langue devenue maudite et dépravée²⁵, peuvent peut-être avoir vocation, comme le dira plus tard Walter Benjamin, à ne plus être utilisables en tant « qu'objets de recueillement contemplatif » mais, chez Ball, ils ne subiront pas pour autant, comme chez d'autres dadaïstes, un processus de « rabaissement fondamental de leur matériau »²⁶. Celui-ci en perçoit plus le caractère mystique que la soumission fantasmagorique à la modernité machinique voire guerrière la plus radicale qui joue l'« obsession lyrique » de la matière réduite à des « essais de molécules et des tourbillons d'électrons » contre l'humain et sa psychologie obsolète²⁷. Ils seraient avant tout un « abandon de la phrase pour l'amour du mot » afin de rendre à la « ausgezehnte Großstadt vokabel » sa liberté originelle. Opération magique - entre la cabale juive, Faust et Freud - qui libère une nouvelle substance lexicale (« die magisch erfüllte Vokabel »)²⁸ pour mieux faire remonter à la conscience les souvenirs enfouis au plus profond de l'individu. Opération quasiment libertaire aussi puisque Ball se réfère à Proudhon - sans l'avoir lu alors qu'il lit Bakounine - comme au premier philosophe à avoir voulu restituer à la fois « aux phrases, aux mots et aux sons leur autonomie »²⁹.

Notons ici que, pour les futuristes italiens, l'abandon de la phrase valait émancipation du « carcan de la période latine » en détruisant la grammaire inadaptée à une « sensibilité humaine » modelée par les conquêtes de la technique qui accéléraient le mouvement et sa perception - cet « Akzelerismus » dont parlera Musil dans *Der Mann ohne Eigenschaften* - les plaçant sous le signe du « choc » que décrira plus tard Benjamin³⁰. Opposant la fascinante

²³ Les citations de Ball sont tirées de: *Dada Zürich, op. cit.*, p. 16-19.

²⁴ H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig, Verlag von Duncker und Humblot, 1927, p. 39.

²⁵ Cf. le « Eröffnungs-Manifest » lu par Ball lors de la première soirée Dada à Zürich, le 14 juillet 1916 : « Ich lasse die Laute ganz einfach fallen. Worte tauchen auf, Schultern von Worten: Beine, Arme, Haende von Worten (...). Man soll nicht zuviel Worte aufkommen lassen. Ein Vers ist die Gelegenheit, möglichst ohne die Worte und ohne die Sprache auszukommen. Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutz klebt wie von Maklerhaenden. » (*Dada Zürich, op. cit.*, p. 30).

²⁶ Cf. W. Benjamin : *Die Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in : *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 463.

²⁷ « MAN MUSS DAS ‚ICH‘ IN DER LITERATUR ZERSTÖREN [...]. An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des menschn muss DIE LYRISCHE BESESSENHEIT DER MATERIE TRETEN. [...] Hütet euch aber, der Materie menschliche Gefühle zu unterschieben, errat lieber ihre verschiedenen Verhaltensimpulse [...], ihre massenhaften Schwärme von Molekülen und ihre Elektronenwirbel. »

In: F. T. Marinetti: « Technisches Manifest der futuristischen Literatur », reproduit in: W. Asholt, W. Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995, p. 26.

²⁸ *Dada Zürich, op. cit.*, p. 19-20.

²⁹ *Die Flucht aus der Zeit, op. cit.*, p. 35.

³⁰ On peut rappeler que les *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* de Rilke, qui décrivent la violence des chocs perceptifs auxquels est exposée en permanence la subjectivité poétique dans la grande ville moderne (Paris), sont contemporaines des premiers manifestes futuristes (1910).

ronde folle des objets en mouvement dans les diverses circulations modernes à leur emprisonnement symbolique dans la syntaxe traditionnelle, Marinetti et les futuristes italiens vont s'attaquer à cet univers « carcéral » auquel ils assimilent la langue ordinaire. Dans un premier temps – comme le prescrit le *Manifeste technique de la littérature futuriste* déjà cité, publié en 1912/1913 dans *Der Sturm* - ils vont débarrasser les substantifs et les verbes de leurs déterminants : suppression des adjectifs pour rendre aux premiers leur coloration et dynamique unique sans les affaiblir par des nuances superflues et parasites - suppression des adverbes afin de faire sauter la « vieille agrafe qui maintenait les mots ensemble » - renonciation aux temps verbaux au profit du seul infinitif, substantivé ou non, qui serait l'expression de la pure action - abandon aussi des prépositions et de la ponctuation³¹.

Mais, plus que chez les dadaïstes, on trouvera trace de ces prescriptions chez un August Stramm, très influencé par la « Wortkunst » du *Sturm* mais aussi par le futurisme italien³². Certains de ses poèmes (*Trieb, Patrouille* ou *Wache* par ex.) mettent en scène la réduction progressive du vers à un substantif, un infinitif substantivé ou un pronom.

Les « mots en liberté » de Marinetti vont, quant à eux, et le dadaïsme s'en souviendra, disséminer typographiquement dans l'espace du poème des onomatopées encadrées par des substantifs débarrassés de leur cortège d'adjectifs et d'adverbes qui exigeront, en conformité avec le propos activiste de la poésie futuriste, de privilégier la dimension sonore et partant l'oralité de l'exercice verbal.

Si on analyse la dimension à la fois visuelle et phonique de ces « mots en libertés », en particulier des premiers et des plus célèbres qui portent le titre de *Zang Tumb Tuuum* (1912), la tentation est grande d'en faire autant des métaphores langagières du bruitisme machinique de la vie moderne que des déflagrations qui - cette même année 1914 où ils sont publiés - vont constituer le bruit de fond obstiné des paysages européens. Lorsqu'en pleine guerre, lors de la soirée Dada berlinoise du 12 avril 1918, des extraits de *Zang Tumb Tuuum*, au titre plus qu'évocateur de « mitraillage » et « bombardement » (« Beschießung » et « Bombardierung »), seront lus par une récitante accompagnée par R. Huelsenbeck à la trompette et à la grosse caisse³³ - instrument emblématique qu'il avait fait résonner de Zürich à Berlin sur la scène dadaïste et qui aurait eu, selon Ball, le militariste devenu pacifiste, pour fonction première et dérisoire de « couvrir le bruit des canons » -, il sera difficile de savoir si les onomatopées référées parfois explicitement aux mitrailleuses, les étirements stridents de voyelles ou le déferlement d'une cohorte de substantifs qui déchirent une syntaxe agencée selon les principes du *Manifeste technique* ne sont pas l'inscription dans la substance du langage et les figures de l'écriture d'une guerre devenue ici essentiellement un grand pourvoyeur de formes poétiques. Les « parole in liberté » - « projectiles » lancés contre le

³¹ Cf. On pouvait lire dans le « Technisches Manifest » :

« Stürmisches Bedürfnis die Worte aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu befreien [...]. MAN MUSS DIE SYNTAX DADURCH ZERSTÖREN, DASS MAN DIE SUBSTANTIVE AUFS GERATEWOHL ANORDNET, WO SIE ENTSTEHEN. [...] MAN MUSS DAS ADJEKTIV ABSCHAFFEN, damit das bloße Substantiv seine wesenhafte Färbung beibehält. Da das Adjektiv seinem Wesen nach nuancierend ist, ist es mit unserer dynamischen Vision unvereinbar, denn es setzt einen Stillstand, eine Überlegung voraus. MAN MUSS DAS ADVERB ABSCHAFFEN, die alte Schnalle, die ein Wort an das andere bindet. JEDES SUBSTANTIV MUSS SEIN DOPPEL HABEN, das heißt jedem Substantiv muss ohne Bindewort das Substantiv folgen, dem es durch Analogie verbunden ist. Beispiel : Mann – Torpedoboot, Frau – Meerbusen, Menge – Brandung... ».

L'ouvrage de référence sur le futurisme en français demeure : G. Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

³² Cf. M. Godé, *Der Sturm d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome*, Coll. DIAGONALES, Presses univ. de Nancy, 1990.

³³ La soirée a été reconstituée par Jeanpaul Goergen in: *Urlaute dadaistischer Poesie*, Hannover, Postkriptum Verlag, 1994.

lecteur/auditeur » dotés d'une « qualité tactile »³⁴ - seraient donc en fin de compte les premières illustrations d'une poétique affirmative de la guerre dont les futuristes italiens nourriront avec une insistance croissante leur discours avant-gardiste.

Certains poèmes de Huelsenbeck – *Ebene, Die Primitiven* ou *Das indianische Meer und die ganz rote Sonne* - retrouveront la théâtralité appuyée des textes futuristes³⁵. Ils mêleront ainsi à une langue allemande remodelée selon une logique syntaxique et sémantique pré-surréaliste des onomatopées ou des vocables d'une langue imaginaire qui sont autant de ruptures de ce qu'on ne peut plus appeler un style et dont l'intention pourrait être, sur fond de grosse caisse, de rendre le poème incapable d'assurer son unité sur un autre registre que celui d'une théâtralité multiforme qui ne cherchera plus le sens du côté de la grammaire mais uniquement de celui de la représentation, ainsi que l'énoncera Tristan Tzara au Congrès Dada parisien de 1922.³⁶

Les poèmes phonétiques de Ball auront, quant à eux, à renoncer aux mots de la langue ordinaire pour retrouver une dimension mystico-cabalistique des assemblages de lettres et de sons qui figureraient un matériau originaire, encore non corrompu par la syntaxe et la sémantique du langage conventionnel. Recomposée en vocables inconnus mais reconnaissables comme tels par analogie, cette langue nouvelle peut ainsi résonner comme la langue psalmodiée d'une mélodie africaine imaginaire, une langue qui n'est plus eurocentrique et se constitue dans une radicale et peut-être inquiétante étrangeté: « die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellen Sinn bedingt und gebunden war »³⁷. Magie et/ou liturgie qui prendra très vite une tournure profondément religieuse, le phonétisme de Ball, comme nous le verrons avec deux de ses poèmes phonétiques, n'entendait pourtant pas sacrifier ce qui pouvait encore fonctionner comme un mot sans être assimilable à un lexème au profit du phonème et de sa typographie à valeur optophonétique, comme le fera Raoul Hausmann. Il en fera le support d'une prosodie non fixée, variable d'une récitation à l'autre, et soumise à la seule performativité de celle-ci. Dans les « Kunstabende » que *Der Sturm* organisa entre septembre 1916 et avril 1917 à Berlin et dans quelques autres villes, Rudolf Blümner avait, lui aussi, remis à l'honneur des « récitations libres » qu'il définissait comme la « Gestaltung eines eigenen Kunstwerkes durch die ihm eigenen Mittel des Sprechtonfalls und des sprachlichen Rhythmus »³⁸. La poésie phonétique de Ball se déploiera tout pareillement dans l'oralité du rituel de la récitation scénique plus que dans la scripturalité du poème: « Das laute Rezitieren ist mir zum Prüfstein der Güte eines Gedichtes geworden, ich habe mich (vom Podium) belehren lassen, in welchem Ausmaße die heutige Literatur problematisch, das heißt am Schreibtische erklügelt und für die Brille des Sammlers, statt für die Ohren lebendiger Menschen gefertigt ist »³⁹.

Ainsi, chaque récitation est unique, la structure abstraite du poème n'obéit plus à aucune règle de syntaxe ou de lexique mais à la seule vocalité de la profération scénique avec ses intensités et ses durées variables en fonction de la performance du récitant. En ce sens, le poème mis en voix et en scène ne provoquerait plus seulement la « Entauratisierung » du texte, comme l'écrira Benjamin des productions dadaïstes en général. Il retrouverait à son corps défendant

³⁴ Expressions de W. Benjamin pour caractériser l' « œuvre d'art futuriste » dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, op. cit., p. 463.

³⁵ Ils sont reproduits in: *DADA 113 Gedichte*, hrsg. von Karl Riha, Berlin, Wagenbach, 1982, p. 55, 64 et 66.

³⁶ « Dada versucht die Bedeutung der Worte zu ergründen, ehe es sich ihrer bedient, nicht unter dem Gesichtspunkt der Grammatik, sondern unter dem der Darstellung. » (T. Tzara, *Sieben Dada Manifeste*, Hamburg, Edition Nautilus, 1998, p. 15).

³⁷ *Dada Zürich*, op. cit., p. 20.

³⁸ Cf. le texte de Blümner publié en 1917 dans *Der Sturm* (cité d'après : *Dichter lesen Bd. 3 : Vom Expressionismus in die Weimarer Republik*, hrsg. Von Richard Tgahrt, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach, 1995, p. 83).

³⁹ *Dada Zürich*, op. cit., p. 9.

une sorte d'aura de substitution, celle que lui confère sa performance unique (ici et maintenant) devant tel ou tel public qui sait que la récitation ne sera pas répétée et que ce n'est pas le produit fini mais l'atmosphère du contexte de sa production qui est le seul critère de cet anti-art. Même l'interruption apparente de la récitation du texte poétique par des cris et rugissements, des coups de grosse caisse ou des bruits de cliquette (Holzknarre) qui varient en fonction de l'inspiration et de l'humeur du moment, est constitutive d'une textualité non restreinte au textuel car elle possède une substance qui excède celle du texte lui-même, par ajout de matériaux bruitistes qui pourraient sembler pourtant lui être violemment hétérogènes et menacer d'abolir sa nature.

Néanmoins, la diction du récitant pouvait aussi recentrer le poème phonétique sur certaines formes connues. En donnant à entendre (inconsciemment ?) certaines figures de la métrique traditionnelle - comme le dactyle ou l'anapeste, l'iambe ou le trochée - en organisant celles-ci selon certains schémas prosodiques traditionnels, celui-ci peut réinsuffler au poème phonétique sinon des formes-sens du moins des éléments de tradition poétique repérables comme tels. De plus, même un poème entièrement phonétisé peut utiliser un titre qui ne l'est pas comme embrayeur de significations diffuses. Celles-ci ne sont alors plus véhiculées par des éléments lexicaux, elles s'appuient sur le rythme et l'intonation sans oublier la gestuelle et la mimique qui fonctionnent comme une langue des signes venant redoubler les premiers⁴⁰.

Pour prendre l'exemple de deux poèmes de Ball, *Karawane* et *Totenklage*, on peut constater que, dans les deux cas, le seul terme sémantisé est le titre qui fixe le cadre des potentialités associatives du poème phonétique. Pour ce qui est de *Karawane*, plusieurs commentateurs ont fait ainsi valoir que l'auditeur pourrait interpréter des ensembles de phonèmes comme produits dérivés du lexème-titre auxquels il va conférer, par contamination sémantique des éléments phonétiques, un sens induit: ainsi « jolifanto », « grossiga » et « russula » seront associés à des substantifs ou adjectifs comme « Elefant », « groß » und « Rüssel ». Des ensembles d'assonances et d'allitérations comme « anlogo bung », accompagné du redoublement de « blago bung », peuvent être perçus, ainsi que Ball y invite, comme un mimétisme vocalique du pas lourd des éléphants tandis que la série de voyelles « ü üü ü », convenablement étirée par le récitant, peut évoquer un barrissement tout comme les « hollaka hollala » ou « hej tatta gôrem », les cris des cornacs⁴¹. Mais la réintroduction de sens onomatopoiétique - qu'une telle lecture figerait dans une mimésis purement illustrative - n'est pas univoque et peut varier d'un récitant et d'un auditeur à l'autre. Elle peut stimuler son imaginaire dans des directions multiples et toujours incertaines mais qui sont autant de canevas possibles pour broder des significations. Dans la simple mise en rythme de sons échappant à toute codification consciente, elle manifeste au récitant comme à l'auditeur la puissance subjective de purs signifiants avec lequel leur univers pulsionnel peut librement entrer en résonance⁴².

Il faut également souligner un autre aspect : les suites de voyelles, dont le « balancement » est donné dès la série initiale, ou de consonnes, souvent répétées dans des suites de phonèmes ou d'ensembles de phonèmes⁴³ – comme dans le *Chorus sanctus* de Huelsenbeck⁴⁴ - tissent des

⁴⁰ Plus que Paul Scheerbart avec son *Kikakokú* de 1897, entièrement phonétique, Christian Morgenstern avait montré la voie dès 1905 avec l'un de ses *Galgenlieder*, *Das große Lalula*, qui inscrivait le titre – avec des déclinaisons phoniques différentes – dans le dernier vers de chaque strophe fonctionnant alors comme un refrain tout en suggérant une retombée dans l'autoécholalie enfantine après une série de vocables imaginaires et parodiques mais d'une incontestable sophistication phonétique. Les deux poèmes sont reproduits dans le chapitre déjà cité du livre de R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, consacré à l'historique des poèmes phonétiques.

⁴¹ Cf. par exemple: Reinhart Meyer u.a., *Dada in Zürich und Berlin 1916-1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion*, Kronberg/Taunus, Scriptor Verlag, 1973, p. 64-80.

⁴² Cf. le chapitre « Phonétique, phonologie et bases pulsionnelles » de l'ouvrage de J. Kristeva (p. 220 sq.)

⁴³ « Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, 'Verse ohne Worte' oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird », note Ball le 23 juin 1916 (*Dada Zürich, op. cit.*, p. 20).

réseaux d'assonances et d'allitérations étrangers à ceux que propose la langue poétique allemande traditionnelle. Ils semblent vouloir ouvrir le poème à une altérité linguistique et culturelle à laquelle une africanité voire une négritude imaginaires semblent fournir l'essentiel d'une matière phonique, rythmique et prosodique d'une absolue et primitive simplicité⁴⁵, tout en étant investis par endroits par d'autres idiomes tout aussi imaginaires qui relèvent moins d'une « inflation (magique) de la langue » où le sujet donnerait à voir sa déconnection du réel⁴⁶ que d'une volonté de subversion symbolique de celui-ci par une extension panlinguistique forcenée des possibilités de cette même langue. Dans le *Gadji beri bimba* de Ball, titre qui pour une fois n'induit aucune signification par contamination sémantique du phonétisme, on pourra repérer dans certaines séries phonétiques soit du tzigane, soit de l'italien qui pourrait être aussi bien du finnois, soit de l'hébreu mélangé d'arabe. Cette ouverture multiforme est bien dans le projet dadaïste de n'être d'aucune culture individualisée mais de mettre toujours l'accent sur l'internationalité originare et définitive du mouvement. Contrairement à ce qui a été parfois affirmé, la langue des poèmes phonétiques n'est pas, à mon sens, une langue universelle, un espéranto transcendant les langues naturelles ou cherchant à retourner aux origines. Pour reprendre un titre célèbre de George Steiner, Dada est définitivement de l'après Babel (*After Babel*). On peut noter ici brièvement que cette internationalité est parfaitement mise en scène dans un autre genre poétique emblématique du dadaïsme, le « poème simultané ». « Das ist ein kontrapunktisches Rezitativ, in dem drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, so zwar, dass ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen », note Ball le 3 mars 1916⁴⁷. L'exemple le plus célèbre est celui du poème *L'amiral cherche une maison à louer*⁴⁸, sorte de partition à trois voix (celles d'Huelsenbeck de Janco et de Tsara) déclamant simultanément en trois langues (allemand / anglais / français) des phrases pré-surréalistes interrompues par un « intermède rythmique » dans lequel, de manière tout aussi simultanée, Huelsenbeck prononce des séries onomatopoiétiques sur fond de grosse caisse, Tsara des binômes de lexèmes répétés (« rouge bleu ») et Janco des roulements de « r » en crescendo et decrescendo sur fond de coups de sifflet. Le fait que tous ces bruitages possèdent « une existence à l'énergie supérieure à la voix humaine » permet d'exhausser paradoxalement la vocalité humaine : « Das 'Poème simultan' handelt vom Wert der Stimme », affirme Ball⁴⁹. Dans cet exemple, le poème simultané peut bien reproduire la simultanité des processus de la vie réelle⁵⁰ mais il est de plus un gestus anti-artistique, une déconstruction réglée de

⁴⁴ **Chorus sanctus**

a a o	a e i	i i i	o i i
u u o	u u e	u i e	a a i
ha dzk	drrr bn	obn br	buß bum
ha haha	hihihi	lilili	leiomen

(in: *Dada 113 Gedichte, op. cit.*, p. 66)

⁴⁵ Dans une lettre d'octobre 1916 Ball parlait d'une « Idee der absoluten Vereinfachung, der absoluten Negerei, angemessen den primitiven Abenteuern unserer Zeit » (cité in: Hans Burkhard Schlichting: « Anarchie und Ritual. Hugo Balls Dadaismus » in: Bernd Wacker (Hrsg.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn/München/Wien/Zürich, Ferdinand Schöningh, 1996, p. 51).

⁴⁶ Cf. Gerd Stein, *Die Inflation der Sprache. Dadaistische Rebellion und mystische Versenkung bei Hugo Ball*, Frankfurt/Main, Athenaeon, 1975, p. 76 et sq.

⁴⁷ *Dada Zürich, op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ Reproduit in: *Dada 113 Gedichte, op. cit.*, p. 76-77.

⁴⁹ *Dada Zürich, op. cit.*, p. 11. Sur les poèmes bruitistes du dadaïsme, voir : H. Korte, *Die Dadaisten*, Reinbek, Rowohlt, 2003⁴, p. 49-50.

⁵⁰ Dans le « Dadaistisches Manifest », qu' Huelsenbeck lira en avril 1918 lors d'une manifestation du Dada berlinois, on peut lire : « Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner ganzen Brutalität übernommen wird », et encore: « Das SIMULTANISCHE Gedicht lehrt den Sinn des Durcheinanders aller Dinge, während Herr Schulze liest, fährt

l'ancienne polyphonie, de son harmonie plurielle et de son contrepoint sophistiqué qui semble à la fois vouloir rendre justice à la polyglossie et donc à l'internationalité du mouvement dadaïste en la référant ici plutôt à la grande cacophonie d'après Babel.

Quant au poème *Totenklage*, il fonctionne, comme *Karawane*, selon le principe de l'incitation par le texte poétique à reconstituer une certaine forme-sens sur le versant de sa réception. Le titre semble ici générer une dissémination de fragments de signifiants dont les signifiés sont surdéterminés par ce même titre et nourris d'onomatopées : comme « kla » qui renvoie à « Klage » tandis que le « o auwa », qui rime avec un « auma », pourrait connoter la souffrance et le traumatisme provoqués par le « taka tak » de l'un des vers précédents qui pourrait, quant à lui, mimer phonétiquement le crépitement des mitrailleuses responsables de ces morts qui sont devenus les objets abstraits de la « lamentation funèbre », justifiant d'un même mouvement l'occurrence dominante des phonèmes vocaliques « a » et « o » dans le poème. Mais l'essentiel du sens du poème fut peut-être produit, encore une fois, par la dimension performative déconstructrice de la récitation, massivement déterminée par la théâtralité particulière voulue par un Ball apparaissant sur scène déguisé en une sorte de grand prêtre cubo-futuriste venu officier lors d'une cérémonie censée parodier tout rituel poétique⁵¹.

Pourtant, même « distancié » par l'accoutrement scénique, le cérémonial va paradoxalement reprendre le dessus par la seule force prosodique et phonétique du poème qui, inconsciemment régie par l'habitus culturel du récitant, va à la fois prendre progressivement possession de celui-ci et le déposséder de son projet iconoclaste.

« Die Akzente wurden schwerer, der Ausdruck steigerte sich in der Verschärfung der Konsonanten. Ich merkte sehr bald, dass meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte [...], dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein. [...] Da bemerkte ich, dass meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Messgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt. Ich weiß nicht, was mir diese Musik eingab, aber ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen und versuchte es, nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen »⁵².

On peut penser ici à une autre pratique artistique mise à l'honneur par les dadaïstes zurichoïses. Lors de la « Grande soirée » du 31 mai 1916, où le mot DADA fut pour la première fois jeté en pâture au public, le programme comportait des danses masquées accompagnées de récitation de poèmes, double expérience qui se répéta un an plus tard dans la Galerie Dada avec des danseuses de la troupe de Rudolf von Laban, dont Mary Wigman, qui portaient des masques primitifs (entre la Grèce antique et le Japon, dit Ball) dessinés par Marcel Janco⁵³. Ball y eut la révélation de la « puissance motrice » des masques, comme si ceux-ci, conformément à la tradition de nombreuses cultures dites primitives, possédaient une puissance gestuelle intrinsèque qui se transmettait magiquement à ceux qui les portaient et s'en trouvaient possédés⁵⁴. Ici, la rupture dadaïste prend la figure d'une mystérieuse symbiose entre l'expression du masque, celle du corps qui danse et les paroles qu'il profère.

On peut retenir ici que le masque, qui dépersonnalise et efface l'identité conventionnelle, libère des énergies pulsionnelles redoublant celles du poème phonétique. Celles-ci mettent le sujet dansant littéralement hors de lui pour lui faire produire des significations non verbales que les seuls agencements sonores seraient impuissants à produire. La révolution du langage

der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke » (*Dada Berlin, op. cit.*, p. 23-24).

⁵¹ Cf. la photographie souvent reproduite de Ball, par exemple in: H. Korte, *Die Dadaisten, op. cit.*, p. 56.

⁵² *Dada Zürich, op. cit.*, p. 21.

⁵³ On peut les voir au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

⁵⁴ « Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus. [...] Die motorische Gewalt dieser Masken teilte sich uns in frapperender Unwiderstehlichkeit mit », écrit Ball dans *Die Flucht aus der Zeit* (cité par H.B. Schlichting: « Anarchie und Ritual... », *op. cit.*, p. 52).

poétique prolonge l'oralité par une corporéité qui se conjoint à elle dans une action poétique au sens large. Ainsi, la soirée d'ouverture de la Galerie Dada (29 mars 1917) permettra de connecter la puissance expressive de la « danse abstraite » de Sophie Taeuber, portant des masques de son mari Hans/Jean Arp, à celle d'un poème purement phonétique de Ball (sauf le titre : *Seepferdchen und Flugfische*), les figures gestuelles naissant des figures sonores du poème⁵⁵ : « Abstrakte Tänze : ein Gongschlag genügt, um den Körper der Tänzerin zu den phantastischen Gebilden anzuregen. [...] Hier im besonderen Falle genügte eine poetische Lautfolge, um jeder der einzelnen Wortpartikel zum sonderbarsten, sichtbaren Leben am hundertfach gegliederten Körper der Tänzerin zu verhelfen. Aus einem ‚Gesang der Flugfische und Seepferdchen‘ wurde ein Tanz voller Spitzen und Gräten, voll flirrender Sonne und von schneidender Schärfe »⁵⁶.

Cette description de la scène par Ball semble pourtant manifester les apories de ce genre de performance. Le sens manifeste qu'avait déconstruit le poème phonétique et ses « particules de mots » pour le concentrer là aussi dans le seul titre, réintègre subrepticement la perception puis la conscience du spectateur en retrouvant, sur le mode projectif, la distinction Sa/Sé qui n'est plus interne au langage mais à l'ensemble danse/poème. Là où le titre parle de poissons volants et d'hippocampes, le spectateur semble percevoir un mouvement corporel plein d'arêtes coupantes, reconstituant ainsi un ensemble signifiant fondé sur une mimésis de type plutôt naturaliste qui neutralise ou occulte la dimension pulsionnelle de la conjonction des seuls phonèmes avec l'expression dansée du corps.

Chez Raoul Hausmann, c'est un autre tournant dans la révolution du langage poétique qui se dessine, interne au mouvement dadaïste cette fois. Pour révolutionner langue et langage - en démanteler le fonctionnement morphologique, syntaxique et sémantique - il faut avoir le sentiment qu'ils se moquent souverainement du sujet qui les manie sans s'apercevoir qu'il n'est qu'un manipulateur manipulé : « Worte haben gar keinen Sinn, écrit Hausmann, außer dem, den ihnen die Gewohnheit verliehen hat - alles andere, jede Sinngebung ist vergeblich, umsonst ! Schon das Wort 'umsonst' ist lächerlich : 'um' heißt : 'herum', und 'sonst' ist soviel wie 'anders'. Also heißt dieses Wort so viel oder so wenig wie : ‚so drum herum anders wie' ! ».

Cette langue-là, il est exclu de la prendre au sérieux ; et pas seulement par ce qu'elle est devenue étrangère au réel qu'elle rend lui-même étranger au sujet - Hausmann n'est pas Lord Chandos - mais parce qu'elle est une « sinnlose, unsinnige Sinngebung », poursuit-il dans « Zur Geschichte des Lautgedichts », l'un des textes essentiels de son grand ouvrage rétrospectif *Am Anfang war Dada*⁵⁷. On pourra donc, comme il le proposera ultérieurement, retourner « n'importe quelle phrase » - « so drum herum anders wie », pour ainsi dire - et ce retournement par inversion pure, qui abolit en un tournemain morphologie, syntaxe et sémantique, finira par produire des poèmes purement phonétiques qui, pour parachever ce grand chambardement, mettront à mal le système phonologique personnel de celui qui s'aventure à essayer de les prononcer. Un poète hautement performatif comme Hausmann en tirera un plaisir vocalique (et mimique) quasiment pulsionnel - les quelques photographies et documents sonores d'archives le montrent - comme un musicien à qui l'on aurait confié un instrument à la fois bien connu et inconnu : sa propre voix. Débarrassée des significations produites par le langage articulé auquel elle était inféodée, celle-ci va pouvoir non pas retrouver les sons autoécholaliques de la première enfance où les sonorités issues des gosiers de peuplades primitives mais expérimenter sans entraves et sans préalables pour voir si et comment d'un son peut advenir un sens.

⁵⁵ Le poème est reproduit in: *Dada 113 Gedichte*, op. cit., p. 38. On peut en citer la première strophe : tressli bessli nebogen leila / flusch kata / ballubasch / zack hitti zopp ».

⁵⁶ *Dada Zürich*, op. cit., p. 24.

⁵⁷ *Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 19-29.

Mais le *Lautgedicht* hausmannien devra en fin de compte être lui aussi dépassé.

Il y aura d'abord chez Hausmann une tentation du « poème mode d'emploi » générant un anti-poème par soumission totale au hasard, comme chez un Arp ou encore un Tzara qui prescrivait de découper les mots d'un article de journal de la longueur souhaitée du poème puis de les mettre dans une enveloppe, de les secouer légèrement et de les recopier dans l'ordre dans lequel ils sont extraits de l'enveloppe⁵⁸. Face à la casse d'imprimerie où le typographe agence ses « grandes lettres de bois », Hausmann fera état d'une révélation analogue mais avec une différence importante : ce ne sont plus les mots qu'on découpe et qu'on agite avant de s'en servir pour composer « nach Laune und Zufall » ce qu'il persiste encore à nommer poème. On libère d'abord la lettre, cette unité minimale de l'arbitraire linguistique qui n'est en tant que telle – et avant toute prononciation concrète qui en donne une lecture phonétique – qu'un signe visuel parfaitement abstrait, ni idéogramme ni hiéroglyphe où la figurativité partielle pourrait déjà faire sens. « C'est en quoi je me distingue de Ball. Ses poèmes créaient des mots nouveaux, des sons, surtout des onomatopées musicalement arrangées ; les miens sont fondés sur la lettre, là où il n'y a plus la moindre possibilité de créer un langage offrant un sens, des déroulements coordonnés », écrira Hausmann en 1955 dans le *Courrier dada*⁵⁹. La lettre se déploiera d'abord dans sa typographie, comme c'était déjà par exemple le cas dans la première édition de *Karawane* de Ball où chaque « vers » avait ses propres caractères de taille différente, tantôt imprimés en gras, tantôt en italiques etc.⁶⁰ : „Schließlich und endlich, Buchstabengedichte sind wohl auch zum Sehen da, aber auch zum ANsehen – warum also nicht Plakate aus ihnen machen ?“ C'est ainsi que naîtra son premier « poème-affiche »⁶¹, genre qu'Hausmann assimilera après coup abusivement à l'« écriture automatique » des surréalistes, qui ne peut, elle, se passer du lexique, ou, tout aussi curieusement, aux « ready made » de Marcel Duchamp⁶².

Comme chez les futuristes italiens ou plus tard dans la *Ursonate* de Kurt Schwitters dont le point de départ sera précisément un poème-affiche d'Hausmann, la typographie est alors à la fois un embrayeur de dynamisation du texte en tant qu'ensemble formel et une sorte de coup de dé post-mallarméen et pré-lettriste⁶³ qui jette les lettres sur le papier selon un hasard relatif qui est surtout censé délivrer le poème de la subjectivité encombrante de son auteur en l'installant définitivement dans une anarchie sémantique qui instaure une impossibilité définitive à constituer du sens par le texte.

Mais elle est aussi d'abord un ensemble qui – contrairement au « poème phonétique » de Man Ray de mai 1924 par exemple⁶⁴ - conjoint ses dimensions phonique et visuelle et qu'Hausmann nomme « optophonétique ». La typographie de ce qu'il appellera donc plus tard « optophonèmes » se fera alors équivalence sonore voire musicale, atteignant par là même un degré maximal d'abstraction: « Um dies typographisch auszudrücken, wählte ich mehr oder weniger große oder magere oder fette Buchstaben, die so den Eindruck einer musikalischen

⁵⁸ T. Tzara : « Um ein dadaistisches Gedicht zu machen », in *Dada 113 Gedichte*, op. cit., p. 72.

⁵⁹ R. Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, éditions allia, 2004, p. 86.

⁶⁰ Hausmann reproduit la typographie de *Karawane* qu'il attribue à Huelsenbeck dans *Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 40.

⁶¹ Le poème est reproduit dans sa typographie originale in : *Dada Berlin*, op. cit., p. 36.

⁶² Hausmann parle des poèmes-affiches comme des « premiers 'ready made' littéraires élaborés à partir des lois du hasard » (*Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 175).

⁶³ Dans son essai sur Edgar Poe, Baudelaire avait dénoncé la pseudo génialité de poètes qui lancaient en l'air les lettres en espérant qu'elles retomberaient sous forme de poèmes. Les dadaïstes en feront un instrument de destruction définitive d'une instance poétique auctoriale maîtresse de son langage.

⁶⁴ cf. *Dada 113 Gedichte*, op. cit., p. 197. Purement visuel, le poème de Ray est constitué de traits noirs de même épaisseur mais de longueur différente qui peuvent tout au plus indiquer la durée ou l'intensité d'un son voire esquisser (par les espacements) la longueur d'un « vers » et le nombre de vers d'une strophe, mais ne révèlent aucune identité phonologique.

Schreibweise gewährten. Das optophonetische Gedicht und das phonetische Gedicht sind der erste Schritt zu einer vollkommenen nicht-gegenständlichen abstrakten Poesie »⁶⁵.

La poésie optophonétique fait ainsi se côtoyer dans la matière graphique de la lettre – la différence des polices et de la taille des caractères, le passage au gras ou à l’italique, la linéarité horizontale, verticale ou oblique dont seul le gestus typographique du moment semble légitimer l’agencement – des potentialités sonores qui varieront „nach Lust und Laune“ avec chaque performance du « chanteur de voyelles et de consonnes », comme se définissait Hausmann. „Die optische Text-Struktur gibt potentiell Aufschluss über Aussprache und Lautstärke und versetzt den Rezipienten in die Lage eines simultanen Sehens und Hörens“, écrit justement l’une des meilleures exégètes d’Hausmann, Adelheid Koch-Didier⁶⁶, qui souligne le côté partition de musique concrète contemporaine des poèmes optophonétiques. Mais c’est la manifestation de cette potentialité, et partant de cette irréductible « différance » (Derrida), qui me semble ici le plus important pour donner à voir à quel point le travail typographique sur la lettre possède son propre arbitraire sémiotique qui ne peut que simuler toute correspondance avec la sonorité. Simulation et virtualité de l’écriture par rapport à la voix qui n’en traduit ni n’en exprime rien qu’une lecture parfaitement aléatoire qui peut tout aussi bien imiter un corbeau ou...un Bavarois: „Große sichtbare Lettern, also letristische Gedichte, ja noch mehr, ich sagte mir gleich optophonetisch ! Verschiedene Größe zu verschiedener Betonung ! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut ! Natürlich, diese Buchstabenplakatgedichte mussten gesungen werden !“⁶⁷.

Il n’y a donc pas de « Gesetzlichkeit der Laute »⁶⁸ mais uniquement la vocalité performative absolue de leur profération : il faut faire passer toute sonorité par le « gueuloir », aurait dit Flaubert, et Hausmann était à la fois réputé et craint pour ses récitations/coups de gueule qui redoublaient le démantèlement typographique par des déchirures à peine articulées du tissu sonore, comme dans les prestations communes avec Johannes Baader, le Oberdada, et Kurt Schwitters au début des années vingt. Un photomontage à valeur quasiment poétologique de 1919 qui accompagne le texte « Synthetisches Cino der Malerei » montre d’ailleurs l’importance centrale de la bouche en très gros plan – pas de vocalité sans bucalité d’ailleurs (psychanalytiquement) profondément ambivalente – par rapport à l’œil avec lequel elle ne constitue plus un visage harmonieux mais une sorte de « gueule cassée » que le photomontage transforme en machine humaine optophonétique⁶⁹.

On pourrait dire en conclusion que la révolution dadaïste du langage poétique n’est pas un tournant – ce que n’est, je crois, jamais vraiment l’avant-garde – mais la systématisation d’une pratique nouvelle du texte poétique centrée sur une matérialité qui semble vouloir subvertir toute production de sens langagier. À moins, comme le dit J. Kristeva, que le langage poétique ne soit fondamentalement, par delà les divers modes de dynamitage dadaïstes, « refus du code social inscrit dès la structure de la langue ; prise sur la substance

⁶⁵ *Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 46.

⁶⁶ A. Koch-Didier: „Wer Dada isst, stirbt daran, wenn er nicht...“ – Raoul Hausmann (1886-1971)“, in: *Dada Berlin, une révolution culturelle?*, op. cit., p. 55.

⁶⁷ R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 46-47.

⁶⁸ Dans le « Manifest von der Gesetzlichkeit des Lautes », publié en 1919 dans le troisième et dernier numéro de la revue de Carl Einstein, *Der blutige Ernst* (reproduit in : *Dada Berlin*, op. cit., pp. 33-35), Hausmann commence à proposer au lecteur des variations d’une loufoquerie surréaliste croissante sur des phénomènes improbables mais ayant ceci en commun d’être complètement étrangers au titre. Ce n’est plus l’arbitraire du signe mais celui du discours hypotaxique délirant, prélude à une transition vers l’exemple concret qui est un modèle dadaïste de dynamitage d’une structure argumentative enfin débarrassée de l’articulation logique entre prémisses et conclusions. Le manifeste se termine par un « Was nun die Gesetze des Lautes angeht » immédiatement suivi d’un poème optophonétique qui joue la performativité pure contre la conceptualisation théorique afin de dresser, dans une collision frontale, le non-sens du phonétisme contre le sens causal, son affect aurait dit Deleuze, contre le concept.

⁶⁹ Cf. R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, op. cit., p. 31.

folle qui en réclame la liberté: le langage poétique est ce lieu où la jouissance ne passe par le code que pour le transformer. Il introduit donc, dans les structures linguistiques et la constitution du sujet parlant, la négativité, la rupture. Il faut lire un tel 'langage' comme pratique: avec et à travers le système de la langue, vers les risques du sujet et l'enjeu qu'il introduit dans l'ensemble social. Irruption de la pulsion toujours sémiotique: moment de la négativité, éclatement de la structure signifiante dans le rythme, mise en procès du sujet. Nouvelle disposition du sémiotique dans l'ordre symbolique: temps de la limite, de l'énonciation, de la signification. Inséparables dans leur dialectique, ces deux mouvements font du langage poétique une pratique qui nous entraîne à repenser la logique de toute pratique. Lautréamont et Mallarmé sont les noms que porte, à la fin du XIX^{ème} siècle, cette expérience bouleversant la phonétique, le lexique, la syntaxe, les relations logiques, en même temps que l'ego transcendantal'. Dans la crise de l'État bourgeois, du droit paternel, de la religion, un sujet et son discours, qui se maintenaient depuis deux mille ans, s'effondrent. L'avant-garde du XXème siècle opère, en l'approfondissant, depuis cette révolution. »⁷⁰

⁷⁰ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 118.