



HAL
open science

**Bruits en lettres brute. Variations onomatopéiques dans
trois mouvements d'avant-garde au XXe siècle:
Futurisme, Dadaïsme, Lettrisme**

Noémie Fargier

► **To cite this version:**

Noémie Fargier. Bruits en lettres brute. Variations onomatopéiques dans trois mouvements d'avant-garde au XXe siècle: Futurisme, Dadaïsme, Lettrisme. *Linguae & - Rivista di lingue e culture moderne*, 2017, 16, 10.7358/ling-2017-001-fargi . hal-03194080

HAL Id: hal-03194080

<https://hal.science/hal-03194080>

Submitted on 9 Apr 2021

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.

À l'attention des lecteurs : Cet article, publié dans la revue italienne *Linguae &*, revue de langue et de culture moderne, est publié selon les normes typographiques italiennes, dont les règles, notamment en matière d'espacement de la ponctuation, sont différentes d'en France.

Noémie Fargier

Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle et Paris 10-Nanterre

Bruits en lettres brutes. Variations onomatopéiques dans trois mouvements d'avant-garde au XX^e siècle: Futurisme, Dadaïsme, Lettrisme

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2017-001-fargi>

noemie.fargier@wanadoo.fr

L'onomatopée, du grec *onomatopoiia* [création de mots], désigne le “processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets”¹. Si le langage courant réduit l'onomatopée à “l'unité lexicale formée par ce processus”, les poètes, les linguistes et les philosophes se sont intéressés au processus en lui-même, interrogeant la diversité des langues et la justesse des mots, au point de faire de l'onomatopée un paradigme. Ainsi Gérard Genette, dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (1976), explore, à travers les siècles, l'idée de l'onomatopée comme source des langues, progressivement effacée sous l'effet d'une évolution phonétique et/ou sémantique. Dans le chapitre “Onomatopoétique” (149-82), il se penche sur le *Dictionnaire des onomatopées françaises* de Charles Nodier (1834), qui développe le projet d'un alphabet “phonomimétique” (151) où la lettre imite le son vocal et se fait “hiéroglyphe indirect du son” (152). S'intéressant à la formation “naturelle” des mots, Nodier distingue l'onomatopée, “mot forgé par imitation d'un bruit extérieur” du *mimologisme* “mot forgé par imitation d'un cri, ou plus généralement d'un ‘bruit vocal’ humain”² (165). Et en effet, l'onomatopée (au sens large) ne se

¹ Définition du *Dictionnaire Larousse*.

² Genette poursuit: “Maman et papa ne sont donc pas de onomatopées mais bien des ‘mimologismes caressants’ formés à partir des premiers balbutiements bilabiaux, bruits de

contente pas d'une imitation vocale des bruits du monde, mais d'une retranscription lettrique des bruits vocaux.

À la jonction de l'oralité et de l'écriture, l'onomatopée permet de transcrire un bruit en lettres autant que de composer du bruit avec des lettres. Alors qu'elle semble résulter de la fusion entre signifiant et signifié, elle s'impose comme signe, à la fois audible et visible. Écrire une onomatopée c'est déjà énoncer un bruit. Mettre en voix une onomatopée c'est encore visualiser le mot. Paradigme linguistique, les onomatopées sont le terrain de jeu favori de celui qui apprend à parler, enfant³ ou apatride. Potentiellement infinies, mais néanmoins répertoriées, traduites, variant d'une langue à l'autre, elles répondent à la fois au souci de bien nommer et au désir d'une expression spontanée, immédiate. Et c'est bien le *médium* onomatopée que trois mouvements d'avant-garde ont exploré, sous tous ses angles, et à travers différents médias dans la première moitié du XX^e siècle: au centre de la révolution poétique et graphique futuriste théorisée par Filippo Tommaso Marinetti, l'onomatopée a été, sous l'allure d'une blague ou de la fantaisie, au lancement de Dada. Trois décennies plus tard, le mouvement lettriste, qui souhaitait s'imposer comme l'ultime avant-garde, la reprenait à son compte en se plaçant au-delà et au-devant, et inscrivait la lettre au centre d'un "hyper art" qui révolutionnerait tous les arts et les médias. À travers ces trois mouvements, nous explorerons les onomatopées comme matériau sonore, graphique et linguistique, en sondant leur dimension intermédiaire, transdisciplinaire et transnationale, et confronterons les discours théoriques aux différentes expérimentations, questionnant les enjeux artistiques et historiques qui les sous-tendaient.

1. L'ONOMATOPÉE OU LE FUTURISME IN MEDIAS RES

1.1 *Un médium immédiat*

Initiateur d'un nouveau style littéraire, qui bouleverse la syntaxe et la ponctuation, Marinetti rédige en 1913 *L'imagination sans fils et les mots en liberté*

succion à la mamelle maternelle, ou bruits de baisers". Ces mots constituent pour Nodier "le vrai fond de la langue", "sa couche centrale et son noyau central" (Genette 1976, 165).

³ Entendu comme *infans* – en latin: celui qui ne parle pas.

*futuristes*⁴, essai-manifeste où se définissent les principes grammaticaux, typographiques et lexicaux de la poésie futuriste, accompagné de quelques-unes de ses réalisations. Il revendique l'introduction d'onomatopées en littérature pour rendre compte des bruits du monde moderne, et donner la sensation de sa vitesse. En plus de transcrire cette nouvelle réalité sonore, les onomatopées font entrer la matérialité du bruit dans la langue, en saisissent les rythmes et les intensités, renouvelant ainsi l'expression poétique.

Notre amour grandissant de la matière, notre désir de la pénétrer et de connaître ses vibrations, la sympathie physique qui nous attache aux moteurs, nous poussent à nous servir toujours davantage de l'onomatopée. Le bruit étant le résultat du choc des solides ou des gaz en vitesse, l'onomatopée qui reproduit le bruit est nécessairement l'un des éléments les plus dynamiques de la poésie. (Marinetti 1919, 63)

L'onomatopée permet la capture instantanée d'événements sonores, et plonge le lecteur *in medias res*. Son immédiateté assure une prise directe sur la réalité moderne, et c'est d'abord ce réalisme qui en fait le médium de prédilection de la poésie futuriste. Marinetti l'édifie en paradigme, et partant des onomatopées "réalistes" pour transcrire les sons du réel, il cherche, dans une écriture onomatopéique abstraite, le moyen de traduire divers états d'âmes. Il classe ainsi les onomatopées en quatre catégories, permettant de rationaliser leur utilisation:

- a) L'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste, ajoute au lyrisme une réalité brutale et le garde des excès d'abstraction et des élégances artistiques (ex: pic pac poum, fusillade).
- b) Onomatopée indirecte, complexe et analogique (Ex. : Dans mon poème 'Dunes', l'onomatopée analogique doum-doum-doum-doum exprime le bruit rotatif du soleil africain et le poids orangé du ciel. [...]).
- c) Onomatopée abstraite, expression sonore et inconsciente des mouvements plus complexes et mystérieux de notre sensibilité (Ex. : Dans 'Dunes' ran ran ran ne correspond à aucun bruit de la nature ou du machinisme, mais exprime un état d'âme).
- d) La Verbalisation abstraite. J'entends par verbalisation abstraite l'expression de nos divers états d'âme moyennant des bruits et des sons sans signification précise, spontanément organisés et combinés. Un exemple: j'ai exprimé les diffé-

⁴ Le texte est originellement paru sous le titre "Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà" (13 mai 1913), dans Marinetti 1914a.

rentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile par la verbalisation abstraite suivante: mocastrinar fralingaren doni doni doni x x x + x vronkap vronkap x x x x x angolò angolì angolà angolin ronkap + diraor diranku [...] (Marinetti 1919, 65-67).

1.2 Composer avec les bruits du monde moderne

Cette volonté de reproduire et de répertorier les bruits trouve un écho simultané dans le manifeste de 1913 de Luigi Russolo, *L'Art des bruits*⁵, qui exhorte les compositeurs à rompre avec “le cercle restreint des sons purs”, produits par les instruments de musique, et à intégrer dans la composition musicale la “variété infinie des sons-bruits” produits par les activités du monde moderne (Russolo 1975, 37). Bruits de la ville, de machines et de foules criantes doivent, dans la nouvelle musique futuriste, se substituer aux mélodies convenues. Et c'est avec de nouveaux instruments, capables de reproduire les bruits du réel, que les compositeurs futuristes pourront inventer une musique “bruitiste” et imaginer d'infinies combinaisons. Paru en 1916, *L'Art des Bruits* semble donc avoir été inspiré tout autant par la diversité des bruits du monde, que par leur entrée fracassante dans la poésie onomatopéique de Marinetti, dont Russolo cite le poème précurseur: *Zang Tumb Tumb* (Marinetti 1914b). L'influence de Marinetti sur Luigi Russolo, et vice versa, se retrouve dans les typologies qu'ils établissent, pour classer les onomatopées, les bruits qu'elles imitent, et les instruments capables de les reproduire. Ainsi les “bruiteurs” aussi appelés “instruments onomatopéiques”: hululeurs, grondeurs, crépiteurs, froufrou-teurs, éclateurs, glouglouteurs, bourdonneurs, sibileurs (Russolo 1975, 92), permettent de reproduire la diversité des bruits et d'en faire une matière première avec laquelle composer.

1.3 Bruits en toutes lettres

Giovanni Lista, dans son anthologie *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, nomme “réalisme futuriste” cette recherche de médiums d'expression en phase avec la vie moderne. “L'onomatopée est prônée par Mari-

⁵ Écrit le 11 mars 1913 sous la forme d'une lettre adressée à son ami compositeur futuriste Francesco Ballila Pratella, le texte est originellement paru sous le titre: “L'arte dei rumori” dans *Manifesti del futurismo*, Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914. Luigi Russolo fait ensuite paraître *L'arte dei rumori* en 1916 aux Edizioni Futuriste di “Poesia” de Milan.

netti en littérature parce qu'elle 'sert à vivifier le lyrisme par des éléments crus de la réalité'. Dans le même esprit la création futuriste se dirige vers l'idéogramme typographique, vers la simultanéité" (Lista 1973, 39). Aussi, l'ancrage réaliste mène-t-il de la matérialité du signe à sa prévalence. Les poètes futuristes ne se sont pas contentés de faire entrer abruptement dans la littérature les bruits du monde moderne. Transcrivant ces sons, puis cherchant à traduire d'autres perceptions sensibles ou psychiques en inventant des onomatopées, ils utilisent la lettre et le signe mathématique comme moyen d'expression immédiat, abstrait, ne nécessitant aucune traduction. L'onomatopée et les "mots en liberté" futuristes (Lista 1973, 142)⁶ prennent forme sur la page, selon une "orthographe libre expressive" (146), qui modèle les mots "en les coupant ou en les allongeant" (147) et dans une typographie, qui, mouvementée, donne à la signifiante visuelle une portée sonore.

Les Mots en liberté de Marinetti offrent de très beaux exemples⁷ de la "révolution typographique" (Lista 1973, 146) opérée par les poètes futuristes. La planche "mot-libriste" *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front* (1917; Fig.1), semble dessiner une explosion et les onomatopées prendre la forme visuelle du bruit. La planche *Montagne + Vallée + Routes x Joffre*⁸ (1915) trace le plan d'un champ de bataille, traversé par des routes sinueuses et transcrit simultanément les bruits qui en émanent et les pensées du conducteur, en mêlant onomatopées imitatives et verbalisation abstraite. *Les mots en liberté* cherchent donc à inscrire par la lettre la globalité simultanée des perceptions sensibles. Ces poèmes onomatopéiques tendent vers l'image et ouvrent la voie à un nouvel art graphique, parlant, dont les influences se sont fait sentir au-delà des mouvements d'avant-garde, dans des domaines aussi divers que la bande dessinée et l'art publicitaire.

⁶ Les citations sont tirées du manifeste futuriste de Marinetti de 1913 "Imagination sans fil et les mots en liberté futuriste", publié dans le recueil *Futurisme. Manifestes, déclarations, documents*, sous la direction de Giovanni Lista.

⁷ Dans l'édition originale des *Mots en Liberté* (Marinetti 1919), les planches de poèmes graphiques sont regroupées à la fin de l'ouvrage, sous l'appellation "Exemples de mots en liberté".

⁸ Rééditée en 1919 sous le titre *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*.

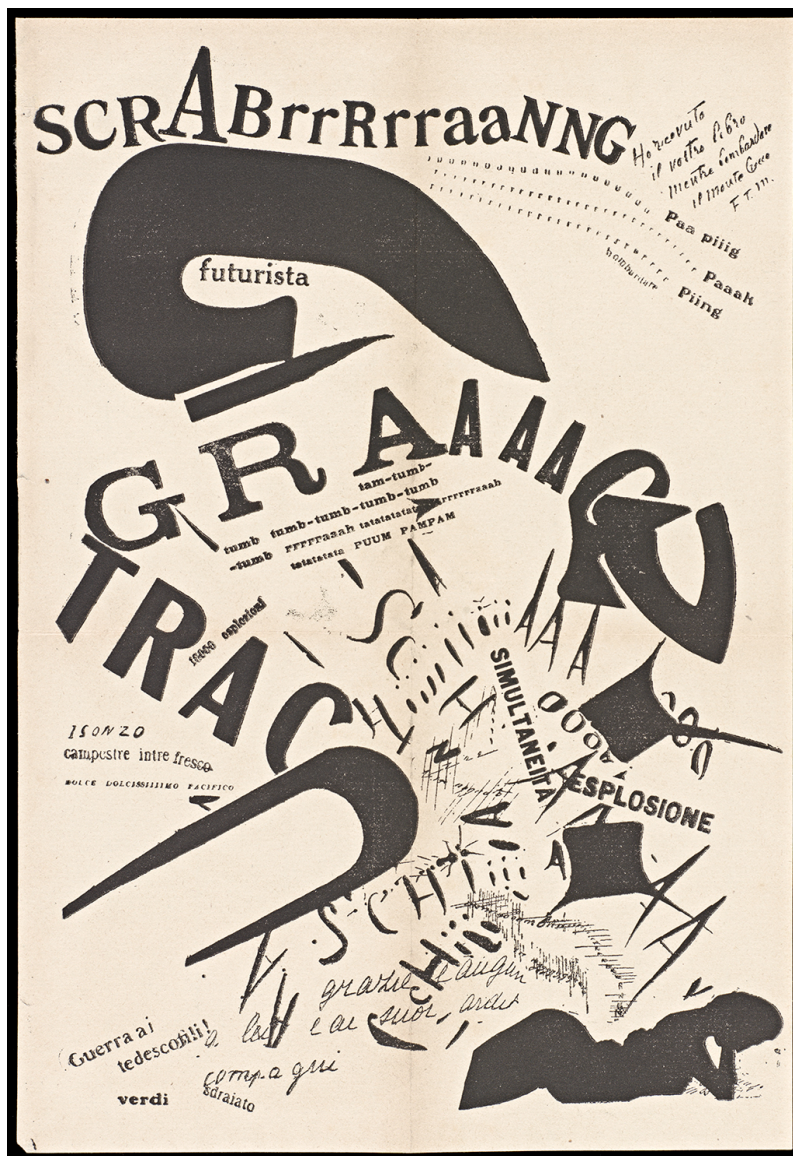


Figure 1. F.T. Marinetti, *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front.* (Dans Marinetti 1919, Bibliothèque nationale de France).

La *poésie pentagrammée* de Francesco Cangiullo semble, elle, plutôt tournée vers la musique (Cangiullo 1923). Les poèmes, présentés comme des partitions manuscrites, reprennent les codes de l'écriture musicale. Des mots en italien et en français, ainsi que des onomatopées, accompagnés de notations sur le rythme, le volume, et la qualité de jeu, ponctuent les portées manuscrites. La partition graphique se fait support pour une énonciation, et réalise la fusion de la musique et de la poésie, résolument orale.

Si les poèmes onomatopéiques des futuristes ont donné lieu à de nombreuses déclamations, c'est tout de même par l'écriture que s'opère la révolution. En faisant entrer le bruit dans la langue et la typographie, tout en multipliant les concerts bruitistes à travers l'Europe, les futuristes ont fait du bruit un champ d'expression à part entière, et de l'onomatopée un médium transdisciplinaire et transnational, avec lequel la fantaisie des dadaïstes a pu allègrement composer. Alors que le futurisme se développe en Russie et que le poète Illiazd invente une langue onomatopéique, le *zaoum*, les futurs dada, bien inspirés, réinvestissent les onomatopées par la performance et les jeux de mots, déjouant la raison et les normes établies.

2. DADA AVANT LE DADAÏSME. AU COMMENCEMENT ÉTAIT L'ONOMATOPEE

2.1 *Une performance initiale*

En 1916, à Zurich, en pleine première guerre mondiale, de jeunes artistes en exil se lient d'amitié et ouvrent un café littéraire et artistique, le Cabaret Voltaire, à l'initiative d'un poète et metteur en scène allemand, Hugo Ball, et de sa compagne danseuse, Emmy Hennings. Dans l'arrière-salle, des artistes d'origines diverses: le jeune poète roumain Tristan Tzara et l'allemand Richard Huelsenbeck, des peintres roumains (Marcel Janco et Arthur Segal), allemands (Hans Richter et Christian Schad), néerlandais (Otto et Adya van Rees), ainsi que l'alsacien Jean Arp et sa compagne suisse Sophie Taeuber, danseuse, vont exprimer leur refus de toutes les conventions et valeurs qui structurent la société, à commencer par l'art bourgeois, et se faire connaître du public, lors de performances inouïes.

À l'occasion d'une de ces soirées, Hugo Ball apparaît vêtu d'un étrange costume, sur la scène minuscule, cernée par une salle bondée, et profère une suite d'onomatopées incompréhensibles, accompagnée de percussions. Ses poèmes "phonétiques", écrits dans une langue imaginaire, et la performance, devenue mythique, par laquelle ils ont pris corps, ont signé la naissance du mouvement dada. Ball décrit lui-même les événements, dans son journal:

23 juin 1916. J'ai inventé un nouveau genre de poésie, la 'poésie sans mots' ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué seulement selon les valeurs de la série initiale. J'en ai lu les premiers vers ce soir. J'étais habillé d'un costume que j'avais conçu tout spécialement pour cela. Mes jambes étaient prises dans une sorte de tube en carton bleu, brillant; cette espèce de cylindre m'enserrait étroitement jusqu'aux hanches, de telle sorte que j'avais l'air d'un obélisque. [...] Alors, ne pouvant marcher avec ma colonne, je me fis porter sur la scène, plongée dans l'obscurité, et je commençai lentement et solennellement: gadji beri bimba / glandridi laudi lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim ...

Les accents se faisaient plus lourds, l'expression s'intensifiait en appuyant sur les consonnes. Je me rendis vite compte que mes moyens d'expression – si je voulais garder mon sérieux (et je le voulais à tout prix) – n'étaient pas à la hauteur du faste de ma mise en scène [...] Alors je m'aperçus que ma voix, n'ayant plus d'autre choix, avait adopté la très ancienne cadence de la lamentation sacrée, le style de ces chants liturgiques qui répandent leur plainte à travers toutes les églises catholiques, de l'Orient à l'Occident. (Ball 1993, 145-46)

Avec un certain mysticisme, Ball cherchait dans la poésie phonétique à se débarrasser d'une "langue corrompue par le journalisme" pour tendre vers "l'alchimie la plus intime du mot" (Ball 1993, 146). C'est pourtant sous l'allure d'une blague et d'un défi lancé à l'art établi que les onomatopées ont fait irruption sur la scène du Cabaret Voltaire. Accélération la fondation du mouvement dada, elles semblaient contenir en germe ses contradictions et son esprit. À la fois sérieux rejet de la culture occidentale, et rejet de tout ce qui peut apparaître sérieux, à commencer par eux-mêmes, les dadas se sont disputé jusqu'à l'origine de leur nom, déjouant l'histoire officielle, les dogmes, les manifestes, tout en jouant, à chaque fois, sur les mots.

2.2 Sur les traces de “dada” (nom = non = oui)

Une onomatopée pour nom de code, clamée fièrement comme cri de ralliement, et pourtant trois auteurs prétendus, de multiples versions, des définitions à n'en plus finir: bref, un foisonnement protéiforme généré par le redoublement enfantin de la syllabe *da*. Dans son manifeste Dada de 1916, Ball explique:

Dada a son origine dans le dictionnaire. C'est terriblement simple. En français cela signifie 'cheval de bois'. En allemand 'va te faire, au revoir, à la prochaine'. En roumain 'oui en effet, vous avez raison, c'est ça, d'accord, vraiment, on s'en occupe', etc. C'est un mot international. Seulement un mot et ce mot comme mouvement⁹.

Tristan Tzara affirme, quant à lui, dans son manifeste de 1918, “Dada ne signifie rien” (Tzara 2005, 19), tout en poursuivant, sur un ton farceur, l'idée de polysémie et de polyglossie introduite par Ball:

On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte: DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie: DADA. Un cheval de bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain: DADA. De savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints jésusapellantlespetitsenfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. (Tzara 2005, 19-20)

Alors qu'Hugo Ball insistait sur le plaisir de prononcer le mot “dada”, jouant des phonèmes, et dérivant d'une onomatopée à une autre: “Dada Stendhal, Dada Dalai-lama, Bouddha, Bible et Nietzsche. Dada m'dada. Dada mhm dada da”, Tzara conclut son manifeste en énonçant les véritables *sens* de “dada”, entendus comme *raisons d'être* (ou irraison), plutôt que *définitions*, et formule une contradiction initiale, induite par son nom: négation de l'ensemble des valeurs sociales, dont l'art et le langage font partie, et ode à tout ce qui en réchappe, en somme, la vie (“oui oui” semble-t-il dire finalement):

Abolition de la logique, danse des impuissants de la création: DADA; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets: DADA; [...] abolition de la mémoire: DADA; abolition de l'archéologie: DADA; aboli-

⁹ Ball a lu son manifeste lors de la soirée Dada du 14 juillet 1916 au Cabaret Voltaire. Le texte a été publié en allemand dans Pörtner 1961.

tion des prophètes: DADA; abolition du futur: DADA; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA; saut élégant et sans préjudice d'une harmonie à l'autre sphère; trajectoire d'une parole jetée comme un disque sonore cri [...] Liberté: DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE. (Tzara 2005, 37-38)

Si Tzara se montre “peu soucieux d'apparaître comme le découvreur du mot, son ‘autorité’ et son influence ne faisant de doute pour personne” d'après Marc Dachy, et note en 1920: “un mot fut né, on ne sait pas comment, DADA DADA” (Dachy 1994, 79-80), il revient, peu de temps après, sur le jeu de hasard qui a vu sa naissance: “Il faisait presque nuit lorsqu'une main verte déposa sa laideur sur la page du Larousse, en indiquant d'une manière précise Dada; mon choix fut fait, j'allumai une cigarette et but un café noir” (*ibid.*, 79), en insistant sur la spontanéité et l'irrationalité d'un tel choix, tout en se plaçant à son origine, ce que lui conteste son camarade fondateur Richard Huelsenbeck dans sa version des faits.

Jean Arp met un terme au débat en 1921, prenant la défense de Tristan Tzara lors des débuts du surréalisme à Paris, et rappelle, une fois pour toutes, l'esprit “dada”:

Tzara a trouvé le mot Dada le 8 février 1916 à 6 heures du soir; j'étais présent avec mes 12 enfants lorsque Tzara a prononcé pour la première fois ce mot qui a déclenché en nous un enthousiasme légitime. Cela se passait au café Terrasse à Zurich et je portais une brioche dans la narine gauche. Je suis persuadé que ce mot n'a aucune importance et qu'il n'y a que des imbéciles et des professeurs d'espagnol qui puissent s'intéresser aux dates. (Dachy 1994, 77-78)

Au-delà du hasard et de l'anecdote, si le groupe s'est choisi une onomatopée pour nom, alors que les performances de poésie phonétique faisaient vibrer le Cabaret Voltaire, c'est qu'elle concentrait, l'air de rien, ses ambitions multiples: internationale et intermédiaire, mais aussi transgressive, à commencer par le refus de toute logique. Elle affirmait le plaisir du jeu et de la spontanéité contre la création instituée. L'insoumission de l'enfance contre les adultes s'entretenant au front.

Dans les différents groupes dada qui se sont développés à travers l'Europe, c'est en Allemagne, à l'initiative de Raoul Hausmann et de Kurt Schwitters, puis dans leurs tournées “Anti-Dada Merz” à Prague et aux Pays-Bas, que la “poésie phonétique” a pu aller au bout de ce qui s'était inventé au Cabaret Voltaire.

2.3 Sons primitifs

Lorsque Raoul Hausmann, co-fondateur avec Richard Huelsenbeck du club dada de Berlin, compose en 1918 ses poèmes-affiches *f m s b w t ö z ä u* et *Kp'erioum*, suites de lettres, de caractères et de tailles variés, auquel il va donner voix et corps à l'occasion de "soirées" où il déclame et "danse ses poèmes" (Dachy 1994, 163), il invente une seconde fois le "poème phonétique", appelé aussi "poème optophonétique" parce que la typographie se fait écriture sonore, et suggère un rythme, une tonalité, une qualité de voix.

Le poème phonétique divise le temps-espace en valeurs de nombres pré-logiques, qui orientent le sens optique par le pouvoir de notations de lettres écrites. Chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amasements de consonnes-voyelles par une déclaration plus haute ou plus basse. Pour exprimer cela typographiquement, j'avais choisi des lettres plus ou moins maigres ou grasses, leur donnant ainsi le caractère d'une écriture musicale. Le poème optophonétique et le poème phonétique représentent le premier pas vers une poésie parfaitement non-objective, 'abstraite'. (Hausmann 1992, 58-60)

Si Ball créait, dans ses suites d'onomatopées, une poésie de "mots inconnus" (Hausmann 1992, 57) aux consonances ancestrales ou extra-européennes, comme les sculptures d'art "primitif" décorant la salle et comme les percussions accompagnant la performance pouvaient le suggérer, Hausmann compose avec la matière même de la lettre, pour travailler à la source de l'expression orale, le phonème. Il se débarrasse du mot, de la syllabe et de toute forme de logique, et permet à la poésie de renaître, "purifiée", et libérée de la "littérature mondiale" dans laquelle elle s'était moulée. Traçant dans son *Courrier Dada* la genèse de la poésie phonétique, dont les prémices sont antérieures à Ball, et dessinant cette quête d'une expression *primitive*, c'est cependant l'*originalité* de cette "invention" qui domine son discours.

Raoul Hausman rencontre Kurt Schwitters à Berlin en 1918. Refusé du Club Dada de Berlin par Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters fonde son propre mouvement "dadaïste", nommé Merz, et déploie sous ce nom¹⁰ une

¹⁰ Marc Dachy (1990, 7) fait remarquer que le parallélisme entre les deux mouvements va même jusqu'à sa nomination: "Kurt Schwitters, sa légende dans le siècle, comme celle du mouvement Dada, se forme à partir d'un mot. Le groupe de Zurich avait trouvé DADA au hasard des pages d'un dictionnaire. À la faveur d'un collage, 'Kuwitte' sectionna une

œuvre plastique, architecturale, poétique, ainsi que l'édition d'une revue. Ensemble, alors que le mouvement dada se délite, Hausmann et Schwitters vont déclamer leur poésie nouvelle à travers l'Europe, et la proximité artistique des deux hommes est telle que leurs œuvres se répondent, et disputent la *primauté* de l'une à la "*premièreté*" de l'autre:

Les classifications n'ont pas de valeur. Les idées apparaissent un jour, çà et là, et cela n'a pas d'importance; elles se perfectionnent, selon des sautes insensées, ou plutôt très sensées, dans un autre lieu. C'est la langue qui se venge des poètes! [...] Honneur à qui honneur on doit rendre. Honni soit qui mal y pense. Je pense à mon ami Kurt Schwitters. [...] Nous entreprîmes une tournée de soirées Antidada et Merz à Prague et c'est à cette occasion que Schwitters s'éprit du poème phonétique. Il n'avait jusque là qu'un seul poème, que l'on pourrait à la rigueur regarder comme phonétique: l'alphabet, récité de Z à A. Toutefois cela le rapprochait de mon intention et déjà il s'emballait pour *fmsbwtö* qu'il ne lâchait plus. Deux ans plus tard il avait fait de mon poème le leitmotiv de *Ursonate* (sonate primordiale) et il refoulait volontiers que j'en étais l'inventeur ... Honni soit qui mal y pense. (Hausmann 1992, 61-62)

Schwitters reprend en effet au début de l'*Ursonate* ou *Sonate in Urlauten* ["sonate de sons primitifs" en français] l'enchaînement de lettres de *fmsbwtö*, à partir desquelles il compose de nouvelles onomatopées: "Fümms bö wö tää zää Uu", et trace, sur trente pages, une partition de poésie sonore, détournant la forme de la sonate, mais respectant rigoureusement sa structure. Hausmann, ne manque pas de le lui reprocher, considérant comme un "blasphème" et "contraire à la signification phonétique des lettres qu'il avait choisies", le fait de transformer son "invention" en une "sonate classique" (1992, 112). Or Schwitters accomplit par là une fusion entre l'écriture poétique et musicale, initiée par le futuriste Cangiullo. La publication de l'*Ursonate*, dans le dernier numéro de Merz en 1927, l'enregistrement sonore réalisé à la radio de Francfort en 1932 par Schwitters, et les photographies prises lors de son interprétation à Londres en 1944, inscrivent dans le temps son acte artistique transdisciplinaire et intermédial, et lui accordent une place éminente dans l'histoire de la poésie sonore. Pourquoi l'appeler sonate de sons "primitifs"? "Primitives"

syllabe dans un mot et sur cette syllabe ordonna son système: MERZ. Geste anodin en apparence seulement. Car l'incision du mot marque sur-le-champ, et ensuite consacre historiquement sa dissidence avec Dada. Opération de chirurgie lexicale spontanée, cette extirpation (*ausmerzen*), est une révélation syllabique dont il tire la conséquence: le matériau de la poésie n'est pas le mot mais la lettre. "

les onomatopées, en tant qu'expression "lettrique", en deçà du langage? Ponctuées de "Umlaut" elles évoquent néanmoins une langue germanique. "Primitifs" ces sons articulés, formant une musique d'avant la musique? Spontanés? Leur enchaînement semble néanmoins savamment mesuré, et se situe dans une écriture.

Composer avec le matériau lettre, au fondement de l'expression écrite et orale, semble mu par la quête d'une expression originelle, "pure". Aussi, les avant-gardes qui se sont saisies de ce matériau ont-elles ajouté au fantasme de l'origine l'ambition absolue d'innover et de se placer premier. Quitte à marcher sur leurs prédécesseurs. À s'arroger un héritage, en lui passant devant.

3. LE LETTRISME AU-DELA ET AU DEVANT DE L'ONOMATOPÉE

3.1 *Faire du bruit sur des silences*

Les lettristes ont de commun avec les dadaïstes le désir de faire table rase et un esprit de contradiction les amenant à redéfinir continuellement les principes de leur art. Aussi vont-ils nier leur tribut à dada, tout en s'en réclamant, et renier les lettristes d'avant la lettre: R. Hausmann et K. Schwitters. Ils ont de commun avec les futuristes une abondante production théorique et une historicisation de leur pratique qui les placent en rénovateurs intégraux des arts et de la société et leur permettent de s'autoproclamer à l'avant-garde de l'avant-garde. Mais "qu'est-ce que le lettrisme"?

Maurice Lemaître le définit par la négative. "A. *Le lettrisme n'est pas un langage*; B. *Le lettrisme n'est pas de la poésie*; C. *Le lettrisme n'est pas de la musique*" (Lemaître 1954, 19-25). Cette définition, qui enferme les genres de "poésie" et de "musique" dans des conceptions déjà ébranlées par les avant-gardes futuristes et dadaïstes, occulte par conséquent les poésies onomatopéique et phonétique déjà existantes. Et donnant des exemples de "poèmes" lettristes: "*Coumquel cosossoro BINIMINIVA* ou *krapokouklirboma karkilkbam koulma koulba krouma kroï* ou encore *Leitamimme mîcôôpâ / Raïtecinne mîcôpâ*" Maurice Lemaître affirme que "si la poésie est un arrangement spécial des particules du langage [le mot et la phrase] elle les utilise toutefois". Par conséquent, "en négligeant ces particules, on sort du sens habituel accordé à la poésie. *Le lettrisme n'est donc pas de la poésie*" (Lemaître 1954, 24).

Sa définition de la musique occulte à son tour le champ ouvert par le bruitisme¹¹, qui a permis l'émergence, au moment même où il écrit son texte, de la musique concrète¹². Aussi déclare-t-il que "le lettrisme n'est pas de la musique, ne serait-ce que parce qu'il n'utilise pas d'*instrument* fabriqué" avant de nuancer: "il pourrait être du chant, puisqu'il utilise comme 'instrument' la *voix humaine*" (*ibid.*, 25). Or "en détachant la valeur de hauteur (*note musicale*) des lettres ou des groupes de lettres, le lettriste ôte à ce chant ce qui le rattache à la musique, en fait de la musique" (*ibid.*, 26).

Le lettrisme relève donc plutôt d'une fusion entre les deux arts, qu'Isidore Isou présentait dans son livre-manifeste de 1946 comme *une nouvelle poésie et une nouvelle musique*¹³. Expliquant son projet révolutionnaire de "destruction des mots pour les lettres" (Isou 1946, 15), il écrivait une histoire des évolutions de la poésie et une de la musique, traçant sa propre généalogie, ce qui lui permettait de se situer à son aboutissement tout en évacuant certains de ses prédécesseurs.

3.2 Questions de transcription. L'onomatopée à la lettre

Cette nouvelle poésie-musique, baptisée "lettrée", ainsi que la peinture "hypergraphique" travaillent la matière même de la lettre. L'alphabet est enrichi de dix-neuf lettres grecques qui signalent des bruits vocaux et corporels tels que la toux, les sifflements, des ronflements, et reprennent ainsi la fonction des onomatopées, sans en revêtir la forme imitative. Maurice Lemaître, dans *Qu'est-ce que le lettrisme?*, suggère un autre système de notation, plus proche de l'écriture musicale, pour perfectionner l'écriture des lettries. Pour assurer la

¹¹ Occultation que l'on pourrait qualifier de "rhétorique", puisque Maurice Lemaître contribue à la réédition de *L'Art des bruits: manifeste futuriste 1913* de Luigi Russolo en 1954 (Paris: Richard-Masse).

¹² "Lorsque Pierre Schaeffer a baptisé *Concrète*, en 1948, la musique dont il était l'inventeur, il voulait marquer que cette nouvelle musique partait du concret sonore, du son entendu, pour chercher à en extraire des valeurs musicales abstraites" (Chion 1983, 39). Les œuvres de musique concrète sont composées à partir de sons enregistrés, que le compositeur saisit dans le monde réel, puis monte et mixe ensemble, leur faisant subir éventuellement quelques transformations. Aussi la musique concrète réalise-t-elle en quelque sorte le vœu d'une musique bruitiste, formulé par Luigi Russolo, en composant avec la richesse des *sous-bruits*.

¹³ Le titre complet de l'ouvrage, publié par Isidore Isou alors qu'il n'avait que 21 ans, est *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris: Gallimard.

justesse de l'interprétation, il souhaite non seulement transcrire les bruits vocaux "ignorés par le langage" pour les intégrer à la composition, mais encore inscrire les paramètres (intensité, durée, silences) de sa mise en voix. Il propose, en vue de rationaliser et d'universaliser ce système de notation, d'utiliser l'alphabet phonétique international, auquel s'ajoute un système de chiffres répertoriant les bruits vocaux, ainsi que des portées musicales. Il réaffirme alors la vocation transnationale et intermédiaire de la création onomatopéique, dans la continuité des précédentes avant-gardes.

3.3 La lettre, matériau d'un "hyper art"

Le mouvement lettriste a pour objectif le bouleversement intégral des arts et de la société, et se déploie dans tous les domaines artistiques, ainsi que ceux de la pensée. Cette conception globale se traduit par un désir de repenser les supports, c'est à dire les médiums de la création. Partant de la lettre comme matériau sonore et plastique, les lettristes s'attaquent ensuite aux matériaux cinématographiques – le son et l'image – les dissociant et les fragmentant complètement, à l'instar de *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou, qui réalise en 1951 le premier film "discrépant"¹⁴. Essentialisation du matériau et réflexivité du médium tendant vers sa destruction semblent ainsi les deux versants d'un "hyper art", qui a su cependant utiliser les médias contemporains: livre, revue, cinéma, télévision, disque, pour faire parler de lui et diffuser ses créations. Allant au bout d'une plongée dans la matière lettre, et d'une porosité entre l'art et la vie initiée par les avant-gardes futuristes et dadaïstes, la révolution lettriste, guidée par la mégalomanie d'Isou, repense la culture dans son ensemble, partant de son origine: la lettre, pour investir la totalité de ses champs d'expression et signer la fin (l'aboutissement) de son histoire.

Si l'onomatopée, après avoir intéressé les philosophes et les linguistes, a été au centre de trois mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, et l'objet d'une

¹⁴ Dans ce film-manifeste, où l'on voit Isidore Isou, alors âgé de 26 ans, déambuler dans les rues de Saint-Germain-des-Prés, le son est complètement dissocié de l'image. La bande-son donne à entendre des poèmes lettristes et une *voix off* narrante l'histoire de Daniel, auteur d'un manifeste pour un cinéma *discrépant*, tandis que la *bande-image*, totalement dissociée, donne à voir aussi bien des images du jeune Isou, que des images d'archives et des morceaux de pellicule grattée ou peinte, selon la technique de la *ciselure*.

certaine mystification, c'est peut-être que transgressant les langues et les domaines d'expression, elle a l'attrait de l'origine et de la totalité, comme si elle contenait en germe un déploiement polymorphique. Médium immédiat, non encore institué, elle incarne le fantasme d'une expression personnelle et universelle à la fois, dépassant les normes du langage et de la société. En deçà et en avant. Écrite et orale. Visuelle et auditive. Picturale. Musicale. L'onomatopée s'est faite matériau sensible, matière première, avec laquelle composer. Toujours sonore, même lorsqu'elle n'est pas énoncée, elle a injecté du bruit dans de multiples arts, et questionné son écriture. L'exploration du médium onomatopée a accompagné la naissance d'un art sonore, qui s'est développé parallèlement dans la musique et dans la poésie futuristes par la transcription des bruits du monde et leur reproduction, avant que la poésie dada, merz, puis lettriste, creusant plus loin le médium au point de lui ôter toute signification, se fasse création de bruit par l'onomatopée, et pousse l'exploration du matériau sensible jusqu'à opérer une fusion avec la musique. Cette poésie d'avant-garde, qui permettait aux futuristes de clamer leur modernité, tandis qu'elle offrait aux dadaïstes un espace ludique de primitivité, a conduit à l'émergence, dans la seconde moitié du XX^e siècle de la poésie sonore, mouvement initié par François Dufrêne, Bernard Heidsieck et Henri Chopin, dans la continuité des poésies phonétiques dadaïstes, futuristes et lettristes. Au même moment, la musique concrète, inventée par Pierre Schaeffer et Pierre Henry, composait avec la "variété infinie des sons-bruits" (Russolo 1975, 37), et se posait en héritière du *bruitisme* de Luigi Russolo, en faisant des bruits du monde réel la matière première d'une nouvelle musique, composant à partir de sons enregistrés.

BIBLIOGRAPHIE

- Ball, Hugo. 1993. *La Fuite hors du Temps. Journal 1913-1921*. Trad. Sabine Wolf. Monaco: Du Rocher.
- Cangiullo, Francesco. 1923. *Poesia Pentagrammata*. Napoli: G. Casella.
- Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: INA, Buchet/Chastel.
- Dachy, Marc. 1990. "Introduction". In *Kurt Schwitters, Merz. Fac-similé et enregistrement de l'Ursonate (1932)*. Écrits choisis et présentés par M. Dachy. Paris: Éditions Gérard Lebovici.
- Dachy, Marc. 1994. *Dada et les dadaïsmes*. Paris: Gallimard.

- Genette, Gérard. 1976. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil.
- Hausmann, Raoul. 1992. *Courrier Dada*. Paris: Allia.
- Isou, Isidore. 1946. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.
- Lemaître, Maurice. 1954. *Qu'est-ce que le lettrisme?* Paris: Édition Fischbacher.
- Lista, Giovanni. 1973. *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1914a. *Manifesti del futurismo*. Firenze: Edizioni di Lacerba.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1914b. *Zang Tumb Tumb*. Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia".
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1919. *Les Mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia".
- Pörtner, Paul. 1961. *Literatur-Revolution 1910-1925*. Traduction française de Sabine Wolf. Munich: Luchterhand.
- Russolo, Luigi. 1975 (1916). *L'Art des Bruits*. Préface de G. Lista. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Tzara, Tristan. 2005. *Sept manifestes dada* (1924). Fac-similé de l'édition originale. Paris: éditions Dilecta.

ABSTRACT

Standing between an original expression and a universal language, a poetic game and a linguistic system, onomatopoeia occupied a central spot in three avant-gardes of the twentieth-century: futurism, dadaism, lettrism, regarding their own artistic research and the competition between them. Audible, graphic and linguistic material composing works halfway between poetry, music and graphic arts, onomatopoeia seems to converge in the three avant-gardes' artistic and historic goals because of their intermedial, interdisciplinary and transnational dimension. They assert themselves by shaping this ambiguous material in a new approach, and each of them pretends to be the inventor of the onomatopoeic creation. Questioning origin, onomatopoeia looks however toward novelty, and wish to appear as a modern medium, with which the so-called fossilized arts could be revolutionized.