



HAL
open science

Merz tardif dans l'exil britannique

Agathe Mareuge

► **To cite this version:**

Agathe Mareuge. Merz tardif dans l'exil britannique. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2017, Tristan Tzara - Kurt Schwitters, 1061-1062, pp. 258-267. hal-03381493

HAL Id: hal-03381493

<https://hal.science/hal-03381493>

Submitted on 2 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Merz tardif dans l'exil britannique

Agathe MAREUGE
Université de Zurich

Merz tardif ?

L'année 1940 marque une césure dans la création de Kurt Schwitters. Avec la fuite en Grande-Bretagne, puis l'internement au Hutchinson Camp sur l'île de Man, le vécu fait son irruption de façon brutale dans la production de Schwitters, à peine médiatisé par le travail de « poétisation ». Deux poèmes sont exemplaires à cet égard : « Fuite » (« Flucht ») et « Prisonnier » (« Gefangen »). Dans « Fuite », l'alternance des points d'interrogation et des tirets concluant les vers brefs accentue l'effet de précipitation et de désarroi :

Les Allemands arrivent-
Les Allemands ?
Ici en Norvège ?
[...]
C'est donc la guerre ?
[...]
Nous empaquetons-
Il y a danger de mort-
Qu'est-ce que la vie ?¹

Dans « Prisonnier », c'est la reprise du topos des astres et de leur symbolique qui fournit un cadre poétique à l'expression du désespoir du poète :

Les étoiles perdent leur éclat.
Je suis prisonnier, prisonnier.²

Mais l'exclamation sur laquelle s'achève le poème (« Je suis prisonnier ! ») transfigure la répétition lancinante et résignée du sujet poétique en même temps qu'elle projette ce dernier vers un avenir possible :

Mais il me reste l'infini des étoiles,
Et les souvenirs et l'avenir.

¹ Kurt Schwitters, « Fuite », trad. Marc Dachy et Corine Graber, in Kurt Schwitters, *Merz, Écrits choisis et présentés par Marc Dachy*, Paris, Gérard Lébovici, 1990, p. 231-234, ici p. 231.

² « Prisonnier », *ibid.*, p. 238.

On peut y détecter l'amorce de la production proprement tardive de Kurt Schwitters, celle des huit dernières années. On le devine, cette production tardive n'est pas à analyser comme un renoncement à la poésie ou à tout le moins à l'expérimentation poétique et à l'audace créatrice, mais bien plutôt comme un défi à relever pour l'artiste, et comme l'expression du « maintien d'une tension vers un futur impossible »³, pour reprendre les termes par lesquels Marielle Macé définit le style tardif.

Si l'on considère la production tardive non selon des critères seulement biographiques, mais bien poétiques et esthétiques⁴, c'est-à-dire comme se définissant par rapport à l'œuvre antérieure – il convient de rappeler d'abord brièvement les principaux traits caractéristiques de l'œuvre de Schwitters, au-delà du célèbre poème « An Anna Blume » et de la non moins fameuse « Ursonate », afin de mieux cerner les enjeux de ce « Merz tardif » inscrit dans l'espace britannique. Nous ne reviendrons pas ici sur l'extrême variété formelle de la production schwittersienne, tant plastique que littéraire et théorique. Au sein de la poésie même, tout comme dans l'œuvre plastique – et ce sera bien sûr essentiel dans sa production des années anglaises – on peut parler d'une dialectique de l'incongruité et de l'appropriation. Le texte paradigmatique « Jeunesse métallique de Franz Müller » (« Franz Müllers Drahtfrühling ») de 1922 livre une clé de lecture lorsqu'apparaît une charrette en forme de parapluie ornée des lettres P R A à l'endroit où se tiennent déjà Anna Blume et Franz Müller, dans lequel Anna Blume reconnaît « une sculpture Merz de l'auteur » : « cela ne convient pas là » (« Es gehört nicht hierher »). Si le poète met ici en scène ses propres créations en les forçant à se rencontrer et en explicitant son geste (« Qu'il soit permis à l'auteur d'introduire un de ses poèmes », « Anna Blume ? Mais oui cher lecteur, cette Anna Blume, par devant comme par derrière, A-N-N-A, mais c'était avant l'époque de sa publication par Steegemann, elle n'était même pas encore parue dans le *Sturm* »)⁵, il renverse en même temps cette esthétique de l'incongru en « faisant aller ensemble » le disparate, l'hétérogène. On pourrait reformuler le texte : cela convient là, car l'auteur en a décidé ainsi, « revendiqu[ant]

³ Marielle Macé, « Late style. Terminer sans en finir », in *Critique* 793-794 (juin-juillet 2013), Paris, p. 485-498, ici p. 489.

⁴ Sandro Zanetti définit la tardiveté (*Spätzeitlichkeit*), le caractère tardif en se fondant sur la « relationalité » interne (*relationale Spätzeitlichkeit*) de l'œuvre. Voir Sandro Zanetti, *Avantgardismus der Greise ? Spätwerke und ihre Poetik*, München, Fink, 2012.

⁵ Kurt Schwitters, « Jeunesse métallique de Franz Müller », traduction Patrick Beurard-Valdoye, *Kurt Schwitters & les arts poétiques*, dossier de la revue *Action poétique*, décembre 2010, n° 202, p. 5-63, ici p. 28-37.

l'appropriation pour principe »⁶, comme l'a analysé ailleurs Isabelle Ewig. Cela vaut aussi bien pour sa pratique plastique que pour sa création poétique, nourrie d'expressions toutes faites, de tournures dialectales⁷, de ce que le poète récolte en tendant l'oreille dans son environnement immédiat, mettant le doigt sur les conventions langagières qui emprisonnent la parole. Comment le nouvel environnement de travail, contraint, de l'exil britannique, détermine-t-il ensuite la création de l'artiste qui en tire la plus grande part de ses matériaux ? Au plan poétique, quel est alors le travail opéré par Schwitters sur la langue anglaise, qu'il adopte comme la plupart de ses collègues exilés et internés, dans un rapport « schizophrénique »⁸ à la langue, puisque sa langue maternelle, l'allemand, se trouve en grande partie évincée dans une volonté d'intégration et un rejet farouche du vocable perverti par le régime national-socialiste ?

D'autre part, la production poétique de Schwitters est animée, comme l'ont relevé Patrick Beurard-Valdoye et Isabelle Ewig, par un paradoxe fondamental qui place au côté d'une poésie élémentaire, par laquelle Schwitters « co-invente la poésie concrète », un « phrasé plein de verve à coloration expressionniste »⁹ – une juxtaposition paradoxale que l'on peut rapprocher de la coexistence continue, dans sa production plastique, d'une peinture de facture naturaliste au côté des assemblages les plus audacieux et les plus novateurs. Le second enjeu de la poésie tardive de Kurt Schwitters peut donc lui aussi être formulé plus précisément : qu'en est-il alors de cette tension entre tendance élémentaire et tendance expressive ?

On peut ainsi distinguer deux traits principaux de la production des années 1940-1948. Premièrement, au plan formel, on relève que cet « art de la contradiction »¹⁰ (Isabelle Ewig) donne lieu après 1940 non pas à une forme de synthèse harmonieuse ou d'apaisement, mais bien plutôt à l'expression des « contradictions irrésolues »¹¹, comme dans le diagnostic opéré par Edward Said à propos du style tardif. Deuxièmement, un enjeu historiographique se fait jour, et il apparaît que la production en exil de quelque chose de nouveau se double d'un

⁶ Isabelle Ewig (présentation, traduction et annotation), *Retour vers le futur : correspondance Schwitters-Hausmann 1946-1947*, Cahiers du Musée national d'Art moderne, été 2001, n° 76.

⁷ Voir Isabelle Ewig et Patrick Beurard-Valdoye sur la « cueillette d'objets délaissés » par Schwitters dans leur introduction au dossier d'*Action poétique*.

⁸ Cf. Sarah Wilson, « Kurt Schwitters en Angleterre » in *Kurt Schwitters*, cat. expos., Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994, p. 296-309. Sarah Wilson s'appuie ici sur les travaux de Michael Seyfert, notamment *Im Niemandsland : Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung*, Berlin, Arsenal, 1984.

⁹ *Action Poétique*, op. cit., p. 6.

¹⁰ Isabelle Ewig, *Kurt Schwitters oxymore ou l'art de la contradiction*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2000.

¹¹ Edward W. Said, *On Late Style*, New York, Panthéon Books, Random House, 2006.

besoin de récapitulation, qui caractérise au demeurant la majeure partie des productions tardives des dadaïstes, au-delà du seul Schwitters.

Le temps des contradictions irrésolues : le conte et la poésie de lettres à l'heure anglaise

Les années d'internement et d'exil britannique ne donnent pas lieu chez Schwitters, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, à un repli sur une production plus conventionnelle ou à un retour à des formes codifiées. Le poète va plutôt poursuivre son exploration de tendances plurielles, voire contradictoires : d'une part, des formes narratives telles que le conte, actualisé par la référence à la tradition littéraire anglaise ; d'autre part, à l'opposé, la poursuite d'une « poésie de lettres » (*Buchstabendichtung*) de nature élémentaire, désormais caractérisées par l'exploitation des sons et des mots propres à la langue anglaise. Par là, Schwitters parvient à transformer en ressort créatif et en défi poétique la contrainte que représente l'exil linguistique ; s'il ne renonce pas entièrement à l'allemand, son œuvre des huit dernières années atteste cependant une volonté de se confronter à un nouveau matériau linguistique, aussi bien dans le choix des motifs désormais empruntés au quotidien de la vie anglaise que dans le jeu avec un héritage littéraire nouveau – celui des romantiques anglais, du conte fantastique et du *non-sense* – et dans l'exploration de nouvelles sonorités. Du reste, le processus d'apprentissage de la langue¹² transparaît dans un certain nombre de poèmes, où Schwitters en profite pour jouer avec la tradition du *limerick* ou des *non-sense verses*, ayant très certainement lu ou relu Edward Lear au cours de cette période, ainsi dans ces vers :

There was a little Kew.
 The Kew was who ?
 Hoo hoo !
 How do you do !
 It does not matter !
 The water ?
 Or the weather.
 Why should it matter ?
 A letter ?
 A bit of leather ?
 A Kew from leather !
 That is better.
 Rather !
 I am the father

¹² Sur le processus d'apprentissage de la langue, qui fait écho au processus de « désapprentissage » des années vingt, et sur leurs conséquences poétiques, voir Isabelle Ewig, « Quelle langue parler en exil ? Le cas de Kurt Schwitters », in Levailant Françoise (dir.), *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, Paris & Caen, éditions de l'IMEC, 2004, p. 123-141.

[...]¹³

On y lit un plaisir manifeste à faire résonner les lettres à l'oreille mais aussi sur le papier, expérimentant homophonie et homographie dans une langue neuve, pour en faire jaillir un fragment d'histoire. Si la trame narrative est ici particulièrement ténue, elle est au contraire bien développée dans un certain nombre de contes composés à Londres ou dans le Lake District – qui fut le pays de Coleridge et Wordsworth, mais aussi de Beatrix Potter.

Le conte « The Flying Fish »¹⁴, daté de 1944, retrace ainsi l'histoire d'un poisson désireux de voler et de voir des humains, et qui parvient en effet un jour à s'élever dans les airs, où il fait la rencontre de Mr. Smith et Mrs. Smithis, qui partent se promener dans leur nouvel aéroplane. Le récit combine de façon remarquable trois caractéristiques : la parodie, qui porte sur les expressions conventionnelles et usagées du quotidien, dont l'inanité est révélée par le procédé de répétition :

« It is a nice day today », said Mr. Smith to his wife. « It is a nice day today », repeated Mrs. Smithis. « Lovely », said Mr. Smith, and his wife repeated : « Lovely » ;

le *non-sense* dans lequel bascule le dialogue poursuivi jusqu'à l'absurde :

« I have got an idea », said Mr. Smith, « should we not have a nice trip with my newly-bought aeroplane above the sea ? » « What is the weather like darling ? » asked Mrs. Smithis. « Didn't I say that it is a nice day today ? » – « You did, but does that mean anything at all, when you say : it is a nice day today ? » ;

et enfin, le motif du monde inversé, lorsque, découvrant le poisson volant depuis leur aéroplane, Mr Smith et Mrs Smithis en concluent qu'ils sont sous l'eau :

« Look at the surface of the water. That is not a surface, that is the underface of the air. You only see the clouds through the underface. When you mean to see down, you actually see up, because our new aeroplane flies upside down. I must turn it downside downside up, then we come out of the water again, into the air, and when you look down afterwards, you really look down and not up. »

La combinaison de ces trois procédés, parodie, *non-sense* et monde inversé, correspond précisément aux caractéristiques du conte tel qu'il fut pratiqué par Lewis Carroll. En outre, Schwitters ajoute un niveau d'ironisation supplémentaire, puisqu'au lieu de commencer son conte par la tournure « Once upon a time » comme il le fait d'habitude, il fait précéder cet incipit d'un bref paragraphe à l'intention du lecteur :

¹³ « There was a little Kew », in Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, hg. von Friedhelm Lach, Band 1, Lyrik, Köln, DuMont, 1988, p. 149.

¹⁴ « The Flying Fish », in Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, hg. von Friedhelm Lach, Band 3, Prosa 1931-1948, Köln, DuMont, 1975, p. 293-295.

The story I am going to tell you is rather a sad one. But there are sad ones among the stories, and why should not I write a sad one, as they are written nevertheless by others.

Et en effet, l'absurde se fera cinglant, avec la mort cruelle, à la fin du conte, de tous les protagonistes. Dans d'autres textes, tels que « London. A fairy tale »¹⁵ de 1942, Schwitters procède à l'inverse, exagérant à dessein le merveilleux dans ce récit de sa rencontre et de sa promenade avec une fée. On observe ainsi dans la production tardive un réinvestissement et un réenchâtement – nécessaire – du matériau linguistique, qui est sincère (Schwitters prend un plaisir évident à ces contes merveilleux et absurdes) mais n'est jamais dénué d'une ironisation sombre voire féroce.

Conjointement à cette production en prose, Schwitters poursuit, dans son œuvre tardive, l'expérimentation de ce qu'il nomme « poésie de lettres », une poésie élémentaire aux antipodes de l'expansion narrative des contes, puisqu'elle se fonde sur la matérialité visuelle et sonore des lettres elles-mêmes, anticipant la poésie concrète qui sera pratiquée par la génération suivante de poètes pour laquelle Schwitters aura valeur de figure tutélaire. La poésie de lettres à l'heure anglaise passe par la reprise de la production antérieure – Schwitters continue à réciter en différents lieux sa « sonate de sons primitifs » ou ses scherzos de toux et d'éternuement – et par son actualisation, grâce à la rédaction d'une « clé de lecture » de ses compositions (« Key to Reading Sound Poems », 1946) tenant compte de la prononciation anglaise. Schwitters traduit également certains textes antérieurs (dans le cas des scherzos, seul le titre varie, « Nießscherzo » devenant « The Fury of Sneezing »), transposant certains principes de création tels que le bégaiement qui préside à « Kleines Gedicht für große Stotterer » (« Petit poème pour grand bègue », 1934)¹⁶ dans « A fishbone fish a fefishbone »¹⁷ en 1947, un principe repris ensuite dans « What a b what a b what a beauty » (1944)¹⁸, un poème qui fait index sur la lettre b :

What a b what a b what a beauty
 What a b what a b what a a
 What a beauty beauty be
 [...]
 What a be be be be be
 [...]

¹⁵ « London. A fairy tale » in Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, Band 3, *op. cit.*, p. 287-288.

¹⁶ « Kleines Gedicht für große Stotterer » in K.S., *Das literarische Werk*, Band 1, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷ « A fishbone fish a fefishbone », *ibid.*, p. 167.

¹⁸ « What a b what a b what a beauty », *ibid.*, p. 248

Enfin, Schwitters crée directement en anglais un certain nombre de nouveaux poèmes aux titres éloquentes : « London Symphony », « Ribble bobble pimlico » et « London Onion », tous trois datés de 1946. Dans « London Onion. [Variations about the theme of the Thames valley] » c'est le nom même de Londres, London, qui est l'objet du poème, disséqué en sons et lettres et réarrangé selon de multiples combinaisons et associations, avec notamment les mots « onion », « opinion » :

1 LONDON
 Ell Ou enn De Ou enn
 Ell
 Ell Ou
 Ell ou enn
 Ell ou enn enn
 [...]
 2 Onion
 Opinion
 Zegoday
 Onion
 Opinion
 Zegodayda
 Onion
 Opinion
 [...]¹⁹

Ce complexe de mots et de sons « london / onion / opinion / par avion » connaîtra d'autres variantes, par exemple dans le poème « Opinion », et sera également repris et réarrangé dans des œuvres plastiques, ainsi les mots « Par avion / Sprache / Language » dans le collage intitulé « Green and Red » et daté de 1947.

On peut considérer que le point d'orgue de la poésie élémentaire « à l'anglaise » est constitué par le long poème « RIBBLE BOBBLE PIMLICO »²⁰ sous-titré dans certaines versions « Andrew Invergowrie conduct enigmatic points of his that hin after », du nom de cet ami immortalisé dans sa nouvelle sonate (et auquel sont d'ailleurs consacrés d'autres poèmes élémentaires jouant avec les lettres de son nom). A partir de ces trois mots se référant explicitement au contexte anglais²¹, « RIBBLE BOBBLE PIMLICO » est l'exemple d'une exploitation maximale des richesses sonores mais aussi visuelles offertes par la langue

¹⁹ « London Onion. [Variations about the theme of the Thames valley] », *ibid.*, p. 267-270.

²⁰ « RIBBLE BOBBLE PIMLICO », *ibid.*, p. 256-266.

²¹ « Ribble » est le nom d'une rivière voisine du Lake District, « Bobble », appelé par association, signifie ponpon, et « Pimlico » renvoie à ce quartier de Londres où Schwitters s'est certainement rendu pour visiter la Tate.

anglaise – ou par le jeu « entre les langues » car parfois, au cours du poème, l'anglais est tellement morcelé et décomposé en minuscules unités élémentaires qu'il n'est plus identifiable, et c'est bien le but – avec un jeu sur les associations sémantiques rendues possibles par l'instabilité linguistique (« rib », « bob », « baba », et l'on pourrait poursuivre par association « baobab », « bibi », « bubble », « blabla »...), et la mise en exergue ironique des slogans qui, par contraste, scandent le texte (« good deal easier »). Ici aussi, la répétition de sons encore peu familiers par le poète apprenant une langue étrangère et s'essayant d'emblée à la création dans cette langue devient un moteur essentiel qui donne un nouvel élan à la poésie de lettres schwittersienne, lui conférant une nouvelle musicalité. Jusqu'aux dernières années, elle coexiste avec les créations en prose, Schwitters poursuivant ces deux tendances sans que l'une soit jamais abandonnée au profit de l'autre.

Merz historiographe : création et récapitulation

Une dernière caractéristique de la production tardive de Schwitters mérite d'être soulignée, car elle vaut, au-delà de son seul exemple, pour la majeure partie des œuvres dadaïstes tardives : il s'agit de la dimension historiographique. L'auteur procède en effet, en anglais et en allemand, à un véritable travail de récapitulation, intrinsèquement lié à la création de nouvelles œuvres. Il rassemble des textes anciens dans un « dossier Merz » intitulé « Die Feuerfliege », récite et retranscrit de mémoire ses poèmes, les traduit, les assortit éventuellement d'essais explicatifs. Il s'agit là de compiler de manière créatrice, en prolongeant le geste réflexif qui a toujours été au cœur des avant-gardes dites historiques, et de Merz en particulier, mais en l'actualisant dans le contexte nouveau de la guerre et de l'après-guerre. Il est un domaine où s'exprime tout particulièrement cette dynamique d'auto-historicisation : la correspondance. Cruciale pour l'artiste exilé, elle est l'un des premiers lieux à accueillir les créations tardives du poète, comme l'attestent les lettres échangées outre-Atlantique avec Katherine Dreier de la Société anonyme ou Käthe Steinitz avec laquelle il avait collaboré pour plusieurs « contes typographiques », ou bien avec les amis restés à Hanovre, notamment Christoph et Luise Spengemann, ou encore en Suisse, tels que le typographe Tschichold et sa femme Edith. Surtout, il faut mentionner la correspondance avec Raoul Hausmann qui après des années d'exil le menant d'Ibiza jusqu'au Limousin se fixe à Limoges, d'où il sollicite Schwitters afin qu'ils lancent à deux une nouvelle revue, *PIN*. Ce projet de revue mené en commun en 1946-1947 fut d'abord intitulé « Schwittmail », puis « Pinhole Mail », enfin tout simplement « PIN ». Les deux amis ne s'étant jamais revus durant ces mois, l'ensemble projet a pris forme par lettres. Comme le souligne Isabelle

Ewig²², l'échange en lui-même compte d'ailleurs plus encore que le résultat final, et son intérêt principal tient à l'alliance d'une part de la récapitulation historiographique et théorique de ce que furent Dada, Merz et le présentisme, dans une préface écrite à quatre mains, au fil des échanges successifs ; et d'autre part, de créations nouvelles, en plusieurs langues. Les deux comparses nomment « quadrils » et « triquadras » leurs poèmes plurilingues – qui le sont, précisent-ils, même s'ils sont écrits en une seule langue, car ils sont nés de la possibilité de l'expression multilingue. Ils se traduisent mutuellement, se corrigent, se répondent, réécrivent les poèmes de l'autre, échangeant productions anciennes et productions récentes. Collective ou individuelle, la récapitulation historiographique de Merz par Schwitters dans son œuvre tardive est vivante et participe d'un légitime désir de reconnaissance mais échappe à toute institutionnalisation, à toute canonisation ; elle est un processus qui accompagne et nourrit la création poétique des huit dernières années, le réfléchit sans le restreindre : l'expression d'un langage renouvelé « procurant des sentiments nouveaux pour des temps nouveaux », ainsi que l'ont formulé les deux artistes dans la préface de PIN.

²² On se reportera au dossier « PIN » rassemblé par Isabelle Ewig dans les *Cahiers du Mnam*, qui présente en traduction l'ensemble de l'échange épistolaire entre Hausmann et Schwitters, assorti de notes et d'une introduction.

Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible Ribble Bobble Pimlico
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible
Ribibible Ribibible Ribble Bobble Pimlico
Bib Bib Bib Bib Bib Bib Bib Bib
Ribble Bobble Pimlico
Bab Bab Bab Bab Bab Bab Bab Bab
Ribble Bobble Pimlico
Ribib Ribib Ribib Ribib Ribib Ribib Ribib Ribib
Ribble Bobble Pimlico
Bobab Bobab Bobab Bobab Bobab Bobab Bobab Bobab
Ribble Bobble Pimlico
Ribibib Ribibib Ribibib Ribibib Ribibib Ribibib Ribibib Ribibib
Ribble Bobble Pimlico
Bobobab
Bobobab
Bobobab
Bobobab
Bobobab
Bobobab
Bobobab
Bobobab Ribble Bobble Pimlico
Ribibibib
Ribibibib
Ribibibib
Ribibibib
Ribibibib
Ribibibib
Ribibibib
Ribibibib
Ribble Bobble Pimlico

Extrait de « RIBBLE BOBBLE PIMLICO », reproduit dans Kurt Schwitters, *Merz*, Éd. Gérard Lébovici, p. 275.