

La Poésie Merz de Kurt Schwitters

Wen Shi

¹Université Bordeaux Montaigne, France

Équipe Modernités

wen.shi@etu.u-bordeaux-montaigne.fr

Reçu: 10/10/2022,

Accepté: 02/12/2022,

Publié: 30/12/2022

The Merz Poetry of Kurt Schwitters

ABSTRACT: *Kurt Schwitters is a German artist whose career is closely linked to the Dada movement. Thanks to his experimental spirit, he creates the Merz art which includes several fields such as painting, poetry, theater. In this article, we focus on poetic art of Schwitters, especially his elementary poetry and his sonata. For him, letter is the root of the material of poetry and there are four dimensions of word —composition of letters, sonority, sign (meaning) and element carrying associations of ideas. Moreover, Schwitters considers that typographic form is not only a way of rendering the content of the text, but also an art under certain conditions. That is why typography plays an essential role in his poetic creation. Even though Schwitters insists on nonsense, he composes his sonata Ursonate in a logical and rigorous way. This rigor allows him to invent his own poetic language.*

KEYWORDS: Kurt Schwitters, Dada, Merz, Avant-garde, Poetry, Art.

RÉSUMÉ : *Kurt Schwitters est un artiste allemand dont la carrière est étroitement liée au mouvement Dada. Grâce à son esprit expérimental, il crée l'art Merz qui concerne plusieurs domaines tels que la peinture, la poésie, le théâtre. Dans cet article, nous nous concentrons sur l'art poétique chez Schwitters, notamment sa poésie élémentaire et sa sonate. Pour lui, la lettre est à l'origine du matériel de la poésie et il s'agit de quatre dimensions du mot — la composition de lettres, la sonorité, le signe (le sens) et l'élément porteur d'associations d'idées. De plus, Schwitters considère que la forme typographique est non seulement une façon de rendre le contenu du texte, mais aussi un art dans certaines conditions. C'est la raison pour laquelle la typographie joue un rôle essentiel dans sa création poétique. Même si Schwitters insiste sur le non-sens, il compose sa sonate Ursonate d'une manière logique et rigoureuse. Cette rigueur lui permet d'inventer son propre langage poétique.*

MOTS-CLÉS : Kurt Schwitters, Dada, Merz, Avant-garde, Poésie, Art.

Introduction

En 1919, Kurt Schwitters découpe la syllabe « merz » dans une annonce de la *Kommerz und Privatbank*, puis la colle dans l'œuvre intitulée *Tableau Merz*. D'après lui, le mot Merz « n'est rien d'autres que la deuxième syllabe de Kommerz » (Schwitters 1994 : 50). Dans son court essai *Merz*, Schwitters explique que le concept Merz signifie la « tolérance envers toute restriction pour raisons artistiques » (*ibid.* : 15) et exige la « libération de toute contrainte afin de pouvoir former artistiquement » (*idem*). Il faut noter que la signification du mot « Merz » n'est pas fixe car elle « se modifie au gré des connaissances et de la conscience de ceux qui œuvrent continûment dans le sens de ce concept » (*idem*), ce qui correspond bien à l'esprit expérimental de son inventeur.

L'art Merz commence par la peinture Merz qui se sert « non seulement de la couleur et de la toile, du pinceau et de la palette mais de tous les matériaux que l'œil peut voir et de tous les outils que peuvent s'avérer utiles » (*ibid.* : 7). Ainsi, dans les tableaux de Schwitters, nous découvrons souvent des coupures de journal, des cartes à jouer, du bois, des pièces de papier, des fragments de ses chemises, des coups de pinceaux, etc. Afin d'enrichir la notion « Merz », l'artiste transforme sa maison en œuvre Merz : « sa maison était percée de fond en comble de passages en puits de mines, de crevasses artificiellement créées à travers les étages, de tunnels en colimaçon reliant la cave au toit » (Lach et Marleau 1998 : 120). Il est à noter que Schwitters est aussi connu comme poète. Publiée en 1919, sa première création majeure *Anna Blume* (*Anna Fleurs*) présente le personnage imaginaire Anna Blume qui est à la fois une muse de l'artiste et un matériau essentiel de la cosmogonie Merz. Il ne faut pas oublier la pièce *La Collision* (1928) dans laquelle Schwitters mélange la science-fiction et le conte de fée et juxtapose le cirque et l'opéra. Entre 1922-1932, l'artiste compose sa seule sonate *Ursonate*, puis la chante partout en Europe.

Bien que Merz concerne plusieurs domaines différents, son créateur insiste sur le fait qu'il ne vise que l'art. Pour lui, l'art est « le résultat d'une pulsion » (Schwitters 1994 : 70) et « ne s'occupe que de création » (*ibid.* : 71). Dans cet article, nous nous concentrerons sur l'art poétique chez Schwitters, notamment sa poésie élémentaire et sa sonate. Nous verrons comment l'artiste crée progressivement son propre langage

poétique et comment ce langage lui permet d'élaborer et d'enrichir la poésie Merz.

I. Merz et Dada

Le 5 février 1916, à Zurich, Hugo Ball, poète allemand, demande au patron du petit bistrot nommé « Métairie hollandaise » d'occuper une salle désaffectée sous l'enseigne « Cabaret Voltaire ». Le Cabaret Voltaire n'est actif que pendant six mois, et pourtant, il peut être vu comme un berceau du mouvement Dada. C'est en quelque sorte une utopie élaborée pour répondre aux besoins des dadaïstes : « les idéaux culturels et artistiques comme programme de théâtre de variétés : c'est notre façon de réagir comme Candide contre l'époque » (Ball, cité dans Marleau 1986 : 17). En effet, chez les dadaïstes, nous relevons à la fois l'ironie de Voltaire et l'optimisme de Candide. L'art Merz de Schwitters est étroitement associé au mouvement Dada. Nous verrons leurs points communs et leurs différences.

1.1 Le Huelsen-dadaïsme et le Kern-dadaïsme

Dans *Merz*, Kurt Schwitters indique clairement qu'il y a deux groupes de dadaïstes — les « Hülsendadas » et les « Kerndadas »¹. Le chef des premiers est Richard Huelsenbeck alors que celui des seconds est Tristan Tzara.

Richard Huelsenbeck est un écrivain et poète allemand. En 1916, il rejoint Hugo Ball à Zurich et participe au Cabaret Voltaire. Au bout d'un moment, Huelsenbeck se détache de ce groupe car selon lui, il s'agit seulement d'« un petit commerce artistique emprunté, caractérisé par de vieilles dames buveuses de thé cherchant à ranimer leurs capacités sexuelles avec “quelque chose de dément” » (Huelsenbeck, cité dans Goldberg 2012 : 66). Il fonde ensuite son propre groupe dadaïste, le « Club Dada », avec des Berlinoïses et donne progressivement à Dada une inflexion politique². Dans son *Histoire du dadaïsme*, Huelsenbeck écrit : « le

¹ En allemand, « Hülse » signifie « la cosse ou la peau d'un fruit » alors que « Kern » signifie « le noyau ou le cœur d'un fruit ». Il s'agit ici d'un jeu de mots.

² En 1918, Huelsenbeck refuse que Schwitters rejoigne le Club Dada : « Pendant que Huelsenbeck tente de s'attribuer l'invention du mot Dada, au détriment de Tristan Tzara, et refuse Schwitters en raison de ses liens avec la revue et la galerie de Herwarth Walden, Schwitters aggrave son cas en

Manifeste du Conseil central cité en exergue exige par ailleurs la lutte brutale contre l'expressionnisme. [...] L'art devrait en général être lourdement puni de bastonnade » (Huelsenbeck, cité dans Schwitters, 1994 : 15). Le Huelsen-dadaïsme peut donc être vu comme un mouvement contre l'art. Pour Schwitters, c'est un ennemi de Merz parce que Merz est « l'ennemi du kitsch, [...] même si, comme sous la direction de Huelsenbeck, il s'appelle dadaïsme » (*ibid.* : 17). Dans *Manifeste Art Prolétarien*, Kurt Schwitters ajoute que l'art doit être universel et n'appartient pas à un milieu déterminé : « l'art a le devoir d'éveiller par ses propres moyens les forces créatrices de l'homme. [...] il [l'art] doit développer des énergies assez fortes pour agir sur l'ensemble de la culture au lieu de se laisser influencer par les rapports sociaux » (*ibid.* : 43). Au contraire de Huelsenbeck, dans *Manifeste dada*, Tristan Tzara précise que « tout le monde fait son art à sa façon, [...] Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie » (Tzara, 1963 : 17-18). D'après lui, l'art est universel et libre et la théorie ne joue pas un rôle important dans le milieu dadaïste. Comme Tzara, qui croit que la « logique serrée par les sens est une maladie organique » (*ibid.* : 3), Schwitters met en valeur le non-sens : « le non-sens me fait pitié car, jusqu'à présent, on ne lui a donné que très rarement forme en art et c'est pourquoi j'aime le non-sens » (Schwitters 1994 : 16). Pour lui, une œuvre d'art est le résultat d'une pulsion, il n'est pas nécessaire qu'elle ait un sens.

En tant qu'artiste libre, Schwitters déclare : « Merz est lié d'amitié artistique avec le Kern-dadaïsme et avec l'art des Kern-dadaïstes » (*ibid.* : 17). Il lutte contre la hiérarchie des genres avec les Kern-dadaïstes.

1.2 Le refus de la hiérarchie des genres

Issu d'une famille bourgeoise, Schwitters étudie la peinture et le dessin à l'académie de Dresde, puis à celle de Berlin. Néanmoins, à l'âge de 30 ans, il tourne le dos à l'art classique et adopte des matériaux rejetés par la société bourgeoise.

proposant à son tour une nouvelle appellation, un clonage sémantique et verbal de Dada : Merz » (Dachy 2016 : 119).

André Félibien propose une « hiérarchie des genres » dans une préface du recueil des *Conférences de l'Académie* en 1667 :

Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; [...] il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. [...] un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, [...] il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés (Félibien, cité dans Mérot, 2003 : 50-51).

Dans cet extrait, nous voyons que les genres sont classés en fonction de leur difficulté à représenter la matérialité des choses du plus simple au plus intangible : la nature morte, la peinture animalière, le paysage, le portrait, l'histoire, la fable, les mystères.

Comme Tristan Tzara³, Kurt Schwitters ne se soumet pas à la classification académique. Il tente de supprimer les limites des genres : « mon but, c'est l'œuvre totale Merz qui, en une unité artistique, résume tous les genres artistiques » (Schwitters 1994 : 18). Nous remarquons que dans *La Collision*, Schwitters emploie diverses expressions du « genre bas » telles que le cirque, la revue, la parade foraine. Chez lui, ces expressions ne sont que des matériaux correspondant à la logique interne de son œuvre d'art. En effet, il entend rassembler et fusionner des décombres afin de construire une œuvre poétique qui détruit la logique matérielle rationnelle : « pour l'œuvre poétique, les matériaux sont l'ensemble des événements vécus susceptibles d'exciter l'esprit et le cœur » (*ibid.* : 19). Il ne faut pas oublier que Schwitters critique ironiquement la tradition artistique dans l'essai *L'Art : Traité à l'usage des grands critiques*, publié en 1920. Il se

³ « Les écrivains qui enseignent la morale et discutent ou améliorent la base psychologique ont, à part un désir caché de gagner, une connaissance ridicule de la vie, qu'ils ont classifiée, partagée, canalisée ; ils s'entêtent à voir danser les catégories lorsqu'ils battent la mesure. Leurs lecteurs ricanent et continuent : à quoi bon? » (Tzara 1963, 3).

moque de la bourgeoisie en parodiant la classification d'André Félibien : « La nature représentée doit être noble. Les nobles sont avantagés par rapport aux bourgeois. Une sculpture noble a plus de valeur que deux bourgeoises réunies, ou que quatre tableaux bourgeois et une nature morte en sus » (*ibid.* : 10). À la fin du texte, pour rendre la pareille, il souligne qu'il existe aussi de grands critiques, des petits, des moyens et des médiocres.

Schwitters essaie de supprimer les limites des genres non seulement sur le plan pictural et théâtral, mais aussi sur le plan poétique : « les éléments de l'art poétique sont les lettres, les syllabes, les mots, les phrases. De l'épanouissement réciproque de ces éléments, naît la poésie » (*ibid.* : 16). Afin de trouver un nouveau langage pour la poésie, l'artiste fait plusieurs essais. Nous analyserons ensuite le langage poétique de Merz.

II. Le langage de la poésie Merz

Dans *Le C(h)œur battant-chantant de Dionysos*, France Schott-Billmann explique que comme le réel ne peut pas se dire, ni s'écrire, les phonèmes se suffisent à eux-mêmes : « il [le réel] se perçoit dans les éléments originels de la poésie, les sonorités, la musique vocale, les assonances, le rythme, l'architecture des phrases... et même dans le graphisme des lettres » (Schott-Billmann 2018 : 131). Cela fait penser à la poésie Merz dont l'inventeur crée son propre langage poétique en mobilisant les éléments originels de la poésie.

2.1 La naissance de la poésie élémentaire Merz

Il y a beaucoup de poètes qui s'intéressent à la poésie phonétique au début du XX^e siècle. En 1900, Paul Scheerbart publie son unique poème phonétique *Roman de Chemin de Fer : Je t'aime*. À partir de 1910, Marinetti et ses camarades pratiquent une forme d'oralité poétique dans leurs soirées futuristes. À Paris, les simultanéristes mettent en scène des œuvres polyphoniques. Huelsenbeck profère ses « poèmes nègres » dans les réunions qu'il organise avec son ami Hugo Ball à Berlin au printemps 1915. Au Cabaret Voltaire, Hugo Ball décrit son invention de la « poésie sans mots » dans son journal daté du 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 [...] 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 (Ball 1993 : 144-145).

C'est un poème qui ne comporte que des phonèmes (pourtant, on y voit quand même des régularités, des désinences récurrentes, l'esquisse d'une pseudo-langue). Ball déconstruit le langage, dégage des phonèmes et les reconstruit autrement. En 1918, Raoul Hausmann compose son célèbre poème-affiche intitulé *fmsbwtö*, ce qui influence visiblement l'écriture de son ami Kurt Schwitters :

f m s b w t ö z ä u
p g g i v - .. ? m ü

O F F E A H B D C
B D Q ! ” q j y E E !⁴

Dans *Courrier Dada*, Hausmann raconte comment Schwitters tombe amoureux du poème phonétique lors de la tournée de soirée *Antidada et Merz* à Prague en septembre 1921 :

Nous récitâmes le poème de Schwitters, composé uniquement du mot Cigarren. Ensuite je chantais seul mes phonétiques Kperioum

⁴ C'est la forme originale du poème *fmsbwtö* (Hausmann 1992 : 61).

et fmsbwtö et c'est à cette occasion que Schwitters s'éprit du poème phonétique (Hausmann 1992 : 61).

Hausmann produit des effets poétiques par la sonorité des lettres et Schwitters comprend immédiatement la musicalité de cette œuvre. En 1947, Schwitters écrit une lettre à Hausmann dans laquelle il lui rend un hommage sincère : « tu es un véritable dadaïste. [...] Moi, j'étais dadaïste sans intention de l'être. Réellement je suis MERZ. Et MERZ a fait l'*Ursonate* dans une forme symphonique d'après ton poème dada » (*ibid.* : 124).

2.2 Les premiers poèmes élémentaires

Schwitters considère que c'est la lettre qui est à l'origine du matériau de la poésie. Afin d'examiner les mécanismes primaires du langage, il rédige le poème *Cigarren* en 1921, dont le sous-titre est *Poème élémentaire*. La performance de cette œuvre suit le schéma : « prononciation du mot "*cigarren*" entier - lecture syllabique - épellation des lettres - motif central de l'épellation "en cascade" - épellation des lettres - lecture syllabique - prononciation du mot entier reconstitué » (Puineuf 2009 : 3). Le renversement structurel est réalisé par une déconstruction-reconstruction du mot « *cigarren* ». En 1922, Schwitters publie le poème élémentaire *Z A* dans lequel on peut aussi trouver le jeu de l'envers :

	Z	A		
	[élémentaire]			
	Z	Y	X	
W	V	U		
	T	S	R	Q
P	O	N	M	
	L	K	I	H
G	F	E		
	D	C	B	A

Ce poème se compose de la suite alphabétique à l'envers. Nous remarquons que la lettre *J* est absente parce qu'elle est issue de la lettre *I*⁵, ce qui correspond à sa recherche des origines du langage et de l'écriture.

Dans l'essai *Poésie conséquente*, Schwitters analyse quatre dimensions du mot : la composition de lettres, la sonorité, le signe (le sens) et l'élément porteur d'associations d'idées (Schwitters 1994 : 35). D'abord, pour un mot de la poésie classique, la succession des lettres est définie. Pourtant, la poésie élémentaire (conséquente) est directement composée de lettres : « le poème conséquent met les lettres en valeur et les groupes de lettres les uns par rapport aux autres » (*ibid.* : 37). Cela donne à la poésie plus de possibilités. Ensuite, il s'agit d'une distinction entre la poésie et la récitation. La sonorité est définie dans le mot prononcé et non dans le mot écrit. Pour la récitation artistique, il n'est pas nécessaire que son matériau soit un poème. Une récitation de l'alphabet peut aussi devenir une œuvre d'art. En ce qui concerne le sens, Schwitters souligne que la poésie abstraite libère le mot de ses associations, valorise le sentiment poétique et fait valoir chaque mot par rapport à un autre. On peut trouver des idées semblables chez les peintres dadaïstes : « ce que la poésie abstraite visait, les peintres dadaïstes le visent de la même façon, mais plus conséquente, en mettant en valeur dans un tableau de réels objets collés et cloués côte à côte » (*ibid.* : 36). Enfin, l'association d'idées dépend complètement de la capacité de combinaison du spectateur. La poésie classique estime que les associations d'idées sont définies, ce qui correspond ironiquement à la philosophie dadaïste : « la poésie classique tout entière nous apparaît désormais comme une philosophie dadaïste, et elle paraît d'autant plus folle qu'il n'y eut pas d'intention dadaïste » (*idem*).

Sauf les quatre dimensions, la création de la poésie est étroitement liée à la typographie. Schwitters pratique la typographie pendant longtemps. À cause de la Seconde Guerre mondiale, il perd son emploi de conseiller en typographie et en affichage à la ville de Revon.

⁵ La lettre *j* est issue de la lettre *i*, graphiquement (*j* est un *i* « à longue queue » Ac. 1718, 1740) et phoniquement (renforcement et antériorisation de *i* semi-consonne, c'est-à-dire de [j], *yod*). Elle est utilisée systématiquement depuis le XVI^e siècle. « *J* », *Trésor de la langue française*, <https://www.cnrtl.fr/definition/J>

2.3 La typographie

La typographie joue un rôle essentiel dans la poésie élémentaire de Schwitters. Dans *Thèses sur la typographie* (1925), il souligne que la forme typographique est non seulement une façon de rendre le contenu du texte, mais un art dans certaines conditions. Il énumère les matériaux de la typographie : le caractère, la lettre, le mot, une partie de texte, le chiffre, le signe, la ligne, l'espacement et l'ensemble de l'espace de la page (*ibid.* : 63). Pour les parties négatives du texte, Schwitters met l'accent à la fois sur leur valeur poétique et sur leur valeur typographique. Nous voyons que chez lui, l'espace blanc de la mise en page d'un poème équivaut souvent au silence de sa mise en scène.

Le poème *ZA* nous permet de comprendre ce que signifie la qualité du caractère chez Schwitters : il s'agit de la simplicité et de la beauté. D'un côté, la forme des poèmes doit être univoque et évidente, ce qui implique le refus de l'enjolivure superflue. De l'autre côté, le poète compare la photographie avec le dessin afin de démontrer que la beauté typographique exige un équilibre des forces : « la photographie constitue une illustration plus claire et donc meilleure qu'un dessin. [...] De même le caractère imprimé impersonnel est-il meilleur que l'écriture individuelle d'un artiste » (*ibid.* : 63-64). Hausmann remarque aussi que la forme des lettres peut constituer une partie de la musicalité d'un poème phonétique :

Chaque valeur dans un tel poème (poème phonétique) se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amusements de consonnes-voyelles par une déclamation plus haute ou plus basse. Pour exprimer cela typographiquement, j'avais choisi des lettres plus ou moins grandes ou plus maigres ou grasses, leur donnant ainsi le caractère d'une écriture musicale (Hausmann 1992 : 59).

Pour eux, la typographie fait partie du langage de la poésie car la musicalité ne se rapporte pas uniquement au son. Il faut que la présentation visuelle respecte un certain rythme visuel et corresponde au rythme sonore des lettres.

III. La composition et la performance d'Ursonate

Selon le dictionnaire *Trésor de la langue française*, la « sonate » est une « composition instrumentale pour soliste ou petit ensemble, normalement en plusieurs mouvements, formant un cycle depuis le milieu du XVII^e siècle⁶ ». Une sonate se compose de trois ou de quatre mouvements et se caractérise par la structure de son premier mouvement — la forme sonate. Dans cette dernière partie, nous étudierons la composition et la performance⁷ de la sonate *Ursonate*.

3.1 La composition d'Ursonate

Publiée dans le 24^e et le dernier numéro de la revue *Merz*, *Ursonate* présente la structure d'une sonate en quatre mouvements et utilise la voix en guise d'instrument.

1922-1932	ursonate		
einleitung:			
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1	
	kwii Ee.		
Ooooooooooooooooooooooooooooo		8	
dll rrrrrr beecce bö,		(A) 8	
dll rrrrrr beecce bö fümms bö,			
rrrrr beecce bö fümms bö wö,			
beecce bö fümms bö wö tää,			
bö fümms bö wö tää zää,			
fümms bö wö tää zää Uu:			
erster teil:			
thema 1:			
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1	
	kwii Ee.		
thema 2:			
Dedesnn nn rrrrrr,	li Ee,	2	
	mpiff tillff too,		
	tilllll,		
	Jüü Kaa? (<i>gesungen</i>)		
thema 3:			
Rinnzekete bee bee nnz krr müü ?	ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmü,	3	
rakete bee bee.		3a	
thema 4:			
Rrummpff tillff toooo?		4	
überleitung:			
Ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmü,		u 3	
Ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmü,			
rakete bee bee? rakete bee zee.		u 3a	
durcharbeitung:			
Fümms bö wö tää zää Uu,		u 1	
Uu zee tee wee bee fümms.			
rakete rinnzekete		(B) 83+	
rakete rinnzekete		3a	
rakete rinnzekete			
rakete rinnzekete			
rakete rinnzekete			
Beecee			
bö,			
fö		1	
böwö			
fümmsbö			
böwörö			
fümmsböwö			
böwörötää			
fümmsböwötää			
böwörötääzää			
fümmsböwötääzää			
böwörötääzääUu			
fümmsböwötääzääUu			
böwörötääzääUu pö			
fümmsböwötääzääUu pög			
böwörötääzääUu pögö			
fümmsböwötääzääUu pögö			
böwörötääzääUu pögiff			

⁶ « Sonate », *Trésor de la langue française*, <https://www.cnrtl.fr/definition/sonate>

⁷ « Performance, tout est devenu performance [...] Un poète ouvre la bouche : performance. Un poète ferme la bouche : performance. Il bouge un doigt : performance ! Il ne bouge pas : performance... [...] Il est vrai que le mot (la performance), à proximité de celui de poésie, prête à confusion. La multiplication des lectures publiques, l'hybridation des pratiques contemporaines, les greffes de la "post-poésie" en travaillent la signification. L'effet de mode ainsi que l'exigence médiatique de visibilité, mais aussi l'usure des formes anciennes et la pression des mutations techniques l'exposent à tous les vents. Sous le label de performance, il semble quelquefois qu'on entre en poésie comme on entre dans un moulin » (Penot-Lacassagne et Théval 2018 : 5-6).

L'extrait d'*Ursonate* (1922-1932) de Kurt Schwitters, image de Jules van der Ley, 2018, <https://trittenheim.wordpress.com/2018/05/05/zwitschern-zirpen-floeten-gurren-kurt-schwitters-und-sein-werk/>

Le premier mouvement est un rondo à quatre thèmes principaux. Jan Tschichold, l'un des fondateurs de la typographie moderne, met en partition la sonate en recourant à de multiples symboles et typographies afin de rendre compte des différents éléments constituant la sonate. À travers l'extrait d'*Ursonate*, nous voyons qu'il y a une ligne verticale isolant les indications relatives à la mesure des temps et plusieurs lignes horizontales indiquant le passage d'un mouvement à l'autre.

Paru en 1927, l'essai *Ma Sonate de sons primitifs* comporte deux parties. Dans la première partie, Schwitters explique précisément les signes de sa sonate :

Les lettres utilisées se prononcent comme en allemand. Une voyelle seule est brève, deux (voyelles) ne sont pas doubles, mais longues, s'il s'agit de voyelles identiques. Mais si deux voyelles identiques doivent être prononcées doublement, le mot se coupe à cet-endroit là. [...] Les consonnes sont sourdes. Si elles doivent être prononcées, il faut ajouter la voyelle résonnante. [...] Les b p d t g k z successifs se prononcent séparément [...] Les f h l j m n r s w sch successifs ne se prononcent pas séparément, mais de manière allongée [...] Les lettres c q v x y sont supprimées. Le z est maintenu pour des raisons de commodité. [...] *On peut souligner en rouge ce qui doit être lu à voix haute, et en noir ce qui doit l'être à voix basse.* [...] Pour un rythme libre, on peut éventuellement, pour stimuler l'imagination, utiliser des barres de mesure. Les chiffres servent uniquement à l'indication des temps de mesure. [...] , . ; ! ? : ne sont lus que pour la tonalité [...] à chaque lecture il faut faire preuve d'imagination si l'on veut lire correctement (Schwitters 1994 : 95).

Ainsi, pour la prononciation de « dll rrrr beeee bö fümms bö », « d » est une consonne sourde ; « ll » se prononce de manière allongée tandis que « rrrr » est un ronflement beaucoup plus long que « r » ; tous les « b »s sont prononcés avec leur voyelle ; « eeee » est un long « e » ; « fü » est

prononcé ensemble ; « mm » ne se prononcent pas séparément ; comme « d », « s » est une consonne sourde ; la ponctuation « , » est lue pour la tonalité.

Dans la deuxième partie, l'auteur présente *Ursonate* de manière plus générale. Il souligne qu'un de ses thèmes principaux est une adaptation du poème *fmsbwtö*, composé par son ami Hausmann, qui se prononce presque ainsi :

fümms bö wö tää zää uu
pögiff
mü

Schwitters modifie le poème en remplaçant « mü » par « kwii Ee »⁸:

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.

Sauf « De des nn nn rrrr », « P R A » et « zätt üpsiilon ils web fau uu... »⁹, les combinaisons s'inspirent accidentellement d'imprimés, d'inscriptions abrégées d'enseignes ou d'inscriptions qui se trouvent dans les dépôts de chemin de fer (Schwitters 1994 : 96-97). Quoique les inspirations d'*Ursonate* soient diverses et aléatoires, leur regroupement est conçu de façon rigoureuse. Au niveau structurel, la sonate comporte une ouverture, quatre mouvements et un finale. Il s'agit d'une composition logique et précise. D'une certaine manière, Schwitters invente son propre langage en créant *Ursonate*.

⁸ Par rapport à cette adaptation, Hausmann écrit une lettre à Schwitters le 15 juin 1946 : « Écoute, mon Vieux ! Je suis en train d'écrire une histoire du mouvement dada en Allemagne. Depuis que tu as adopté mon *fmsbwté* personne ne m'en croit plus l'inventeur, surtout depuis que tu t'es approprié mon poème dans ton *Ursonate*. Je veux pourtant enterrer nos différends là-dessus. Regarde-donc ! Non étions de loin les figures les plus fantastiques et les plus énergiques d'Allemagne, le comprends-tu ? Prends-tu le compte ? » (Hausmann 1992 : 123).

⁹ « De des nn nn rrrr » provient du mot « D R E S D E N ». « P R A » s'inspire du nom du dadaïste français Hans Arp. « zätt üpsiilon ils web fau uu... » est l'alphabet invers (Schwitters 1994 : 95).

3.2 La performance d'*Ursonate*

Kurt Schwitters récite souvent *Ursonate* dans les soirées Merz. Il l'enregistre sur disques à Francfort le 5 mai 1932 car selon lui, « la Sonate doit être écoutée » (*ibid.* : 95). De même, Schwitters écrit dans *Poésie conséquente* : « les lettres n'ont en soi pas de sonorité, elles n'offrent d'autre possibilité que d'être mises en valeur du point de vue sonore par le récitant » (*ibid.* : 37). Ainsi, il ne faut pas négliger l'importance de la récitation.

Dans *Ma Sonate de sons primitifs*, Schwitters donne de nombreuses indications sur la performance de sa sonate. D'abord, pour les quatre thèmes du premier mouvement (*rondo*), le premier est explosif, le second est lyrique, le troisième se caractérise par un rythme militaire et le quatrième se distingue par une « douceur d'agneau » (*ibid.* : 97). Ensuite, le deuxième mouvement (*largo*) doit se chanter d'une manière métallique et intègre pour éviter le sentiment et la sensiblerie. Quant au troisième mouvement (*scherzo*), le thème 1 et le thème 2 sont invariables et reviennent avec un rythme obstiné. Nous remarquons que dans cette partie, il n'y a pas de « bee » : « le scherzo se distingue intrinsèquement des trois autres mouvements, où le "bee" allongé est de grande importance » (*ibid.* : 98). Et puis, les répétitions interminables du quatrième mouvement (*presto*) exigent une élévation fréquente de la voix afin d'éviter l'uniformité. D'après l'auteur, ce mouvement est le plus rigoureux et le plus riche car « les quatre thèmes sont à nouveau clairement indiqués dans le texte » (*idem*). Enfin, dans le finale composé de quatre alphabets inverses, les deux « beee ? » doivent se prononcer de façon douloureuse parce qu'on attend un « a »¹⁰. C'est aussi la raison pour laquelle la prononciation d'« Aaaaa » du troisième alphabet se caractérise par l'apaisement. Pour éviter la banalité de placer le dénouement à la fin, le finale se termine très douloureusement par le « beeee ? » du quatrième alphabet. Dans *Que fait la performance à la poésie?*, Abigail Lang constate qu'« il y a de la (lecture de) poésie dans la performance. [...] Symétriquement, la performance fait partie intégrante de la lecture de poésie » (Penot-Lacassagne et Théval 2018 : 151). Par rapport à la lecture traditionnelle de la poésie, la lecture de Schwitters est plus dramatique et

¹⁰ « Dans le finale, j'attire l'attention sur le retour volontaire de l'alphabet jusqu'au a. On le pressent et on attend le a avec impatience. Mais par deux fois il s'arrête douloureusement au b » (*ibid.* : 98).

plus dynamique. Le poète demande au lecteur de travailler sérieusement sur la lecture et exige de l'imagination pour interpréter son œuvre.

Conclusion

Nous pouvons considérer que la poésie Merz est une union du sens et du non-sens, de l'art abstrait et de l'art concret. Bien que Schwitters insiste sur le non-sens de son art, il le compose d'une manière logique et rigoureuse. Grâce à cette rigueur, il invente son propre langage poétique, qui va devenir une référence importante pour plusieurs courants postérieurs, tels que la poésie action, Fluxus, le happening.

Références

- Ball, Hugo. 1993. *La Fuite hors du Temps : journal 1913-1921*, traduit de l'allemand par Sabine Wolf. Monaco: Éditions du Rocher.
- Dachy, Marc. 2016. "L'*Ursonate* de Kurt Schwitters." *Po&sie*, 155:116-29. <https://www.cairn.info/revue-poesie-2016-1-page-116.htm>
- Goldberg, RoseLee. 2012. *La Performance : du futurisme à nos jours*, traduit par Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud. Paris: Thames & Hudson.
- Hausmann, Raoul. 1992. *Courrier Dada*. Paris: Éditions Allia.
- Lach, Friedhelm, and Marleau, Denis. 1988. *Merz Opéra : théâtre-collage*. Montréal: VLB Éditeur.
- Marleau, Denis. 1986. "Dada : un théâtre international de variétés subversives." *Études littéraires*, 19(2):13-22. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1986-v19-n2-etudlitt2231/500753ar/>
- Mérot, Alain. 2003. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris: ENSBA.
- Penot-Lacassagne, Olivier, and Théval, Gaëlle. 2018. *Poésie&Performance*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Défaut.
- Puineuf, Sonia de. 2009. "Kurt Schwitters et le jeu de lettres." *Textimage*. https://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/puineuf.pdf

- Schott-Billmann, France. 2011. “Le c(h)œur battant-chantant de Dionysos.” *Insistance*. 5:129-45. <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-129.htm>
- Schwitters, Kurt. 1994. i (manifestes théoriques & poétiques), traduit de l’allemand par Marc Dachy and Corinne Graber. Paris: Éditions Ivrea.
- Tzara, Tristan. 1963. “Manifeste dada”, *Sept manifeste Dada*, Paris: Jean-Jacques Pauvert 13-35.