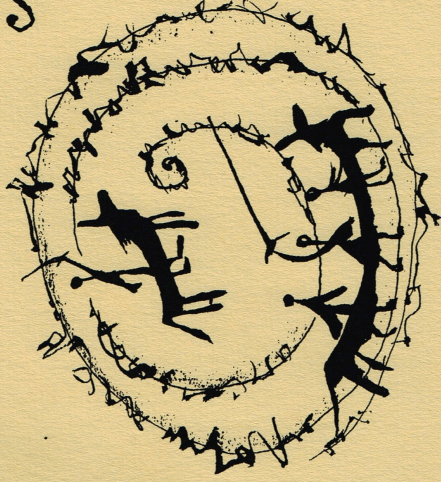


# Ligature

Revue critique du Livre d'artiste

N° 7



JUIN  
QUATRIÈME ANNÉE

Association LAAC (Livre d'artiste & art contemporain)  
Granville La Manche  
MMXX



## SOMMAIRE

### PREMIÈRE RUBRIQUE : DISCOURS

Filippo Tommaso *Marinetti*

« La vision de la page : la rencontre du livre cubo-futuriste avec la nouvelle typographie de Filippo Tommaso Marinetti (1912-1916) »  
par Caterina TOSCHI

### DEUXIÈME RUBRIQUE : PRATIQUE

Ilia *Zdanevitch dit Illiazd*

« La période géorgienne d'Ilia Zdanevitch – "grand faiseur de livres" »  
par Maia VARSIMASHVILI-KAPRAEL

### TROISIÈME RUBRIQUE : POÉSIE

Ossip *Mandelstam*

« Le chapeau melon de Mandelstam »  
Texte critique par Caroline BERENGER  
Traduction du poème « J'implore comme une pitié... » 1937, par d'Anne ARC, 2013  
Livre d'artiste « La vigne tordue », 2014

### QUATRIÈME RUBRIQUE : ARCHIVES

Fedor Lvov : « *Quelques notes dans les marges* »

Extrait du journal de l'artiste (1990-1995)  
Dossier du livre d'artiste « Les Chansons du langage des étoiles (Velimir Khlebnikov) », 2006

### CINQUIÈME RUBRIQUE : PROJET

« *Pythagore. Tout est nombre* »

Laboratoire du livre d'artiste. Section « Arts graphiques »  
Dessins, collages, schémas des artistes Henri de L'AMOUS, François ISSON  
Présentation par Jean-Pierre HASTAIRE

Ce numéro est accompagné par une série des portraits « Mémoire des autres »  
par Serge CHANCHINOV, 2015



Association Livre d'Artiste & Art Contemporain (LAAC)  
Musée-nomade Européen du Livre d'Artiste (MELA)/ Granville/ France

**Filippo**

*Tommaso*

# MARINETTI

essai critique  
par

CATERINA TOSCHI

« LA VISION DE LA PAGE.

LA RENCONTRE DU LIVRE CUBO-FUTURISTE

AVEC LA NOUVELLE TYPOGRAPHIE DE FILIPPO TOMMASO MARINETTI (1912-1916) »

Associazione Senzacornice/ Laboratorio di ricerca e formazione per l'arte contemporanea  
/Laboratoire de Recherche et Formation pour l'Art Contemporain/ Firenze/ Italia / 2015



## LA VISION DE LA PAGE

La rencontre du livre cubo-futuriste  
avec la nouvelle typographie  
de Filippo Tommaso Marinetti (1912-1916)

¶ Ugo Ball, théoricien de la poésie phonétique dadaïste, constitue une figure clé pour comprendre la filiation entre la révolution typographique de Filippo Tommaso Marinetti et les nouveautés compositionnelles du poème dadaïste ; cependant, même s'il part des principes marinettiens, il élabore une forme de poésie abstraite, la *Laufgedicht*, visant à fragmenter le mot dans ses unités phonétiques minimales, en le spoliant donc de toute sa possible référentialité : c'est la réponse à la perte de dignité de la langue dans un moment de crise existentielle profonde chez l'homme occidental. Sa poésie phonétique, reprise par Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, se fonde sur un processus de désintégration, non seulement de la structure traditionnelle du texte – *éclatée* grâce aux tables parolibres –, mais du vocabulaire lui-même, ensuite réassemblé en unités linguistiques sans signification, destinées à inaugurer, dans le sillage du *zaum'* cubo-futuriste russe, un langage primordial et édénique. Ball épingle sur son journal, le 18 juin 1916 :

*Wir andern gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschreibung, die Glat eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreichend, ohne sie nambhaft zu machen, ließ dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung. Unsere Versuche streifen Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige, altkluge Umgebung kaum etwas träumen ließ<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig, Verlag Duncker & Humblot, 1927, p. 102. On peut comparer ce passage avec la théorie junguëne des archétypes, présentée pour la première fois dans le texte *La Structure de l'inconscient* (Genève, Kundig, 1916). L'annotation dans le journal de Ball date du 18 juin 1916, on peut donc supposer que le dadaïste a ou lu le texte directement, ou connu les idées de Jung – ce qui est plus probable – grâce au Club de psychologie fondé par ce dernier à Zurich en 1916.



La « destruction du vocabulaire et de la signification pour une virginité des sons et des signes adamiques<sup>2</sup> » connote fortement l'expérimentalisme linguistique du livre d'avant-garde pendant la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle, et représente l'élément de connexion entre la *Langgedicht* dadaïste et le *zuum'* cubo-futuriste. Cet essai voudrait donc explorer, d'un côté, le rôle joué par la nouvelle typographie de Filippo Tommaso Marinetti entre les deux milieux artistiques, zurichois et russe, pour son caractère révolutionnaire et pour la nouvelle valeur iconique conférée au mot ; de l'autre, l'hypothèse que le langage transmittal russe, en absorbant les principes typographiques futuristes à la suite du voyage en Russie de Marinetti en 1914, puisse avoir représenté un canal indirect de transmission des nouveautés marinettiennes dans le milieu dada.

Hugo Ball – à la différence d'autres poètes dadaïstes comme Raoul Hausmann – reconnaît l'importance du parolibertisme durant la période d'élaboration de sa première *Langgedicht* intitulée *Gadji Beri Bimba*. Une année avant sa création, le 9 juillet 1915, il note dans son journal avoir reçu de Filippo Tommaso Marinetti un paquet contenant *Les Mots en liberté*, coécrit avec Cangullo, Buzzi et Govoni, qu'il définit comme des *Buchstabenplakate* à dérouler *wie eine Landkarte*<sup>3</sup>. Cette comparaison avec les cartes de l'atlas – partagée aussi par Tristan Tzara qui les voit comme des « cartes-poèmes géographiques » – souligne le caractère visuel et iconique des poèmes futuristes, affichés aux murs du Cabaret Voltaire, conférant à la page, transformée en dispositif d'exposition du texte, une nouvelle dimension d'affichage, et donc de vision, à côté de celle traditionnelle de lecture.

<sup>2</sup> L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Torino, Einaudi, 1976, p. 90, traduction de l'auteur.

<sup>3</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), *op. cit.*, p. 39 : *Marinetti schickt mir Parole in libretto von ihm selbst, Cangullo, Buzzi und Govoni. Es sind die reinen Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. Die Lettern sind zerprengt und nur notdürftig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr, verkümmert die literarischen Sternenderter und Oberhirten; sie muss erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Schöpfungprozess. Cf. *ibid.*, p. 15 : *Ganz zuletzt, als schon der Krieg da war, am 29. Juli, traf noch ein Postpaket französischer Lyrik bei mir in. Es enthält Gedichte von: Barzun, André Spire, Derème, Marinetti, Florian-Parmentier, Anthologie Lanson, Mandrin, Veyssié, 3 Bände Vie des Lettres, 8 Nummern Soirée de Paris. Cf. aussi la lettre envoyée par Ball à Tristan Tzara le 27 septembre 1916, publiée dans H. Ball, *Briefe 1911-1927*, Zürich Köln, Benziger Verlag, 1957, pp. 63-65 : *Brüder Wolf, das müßt du nicht mehr tun. Das ist schlecht von Dir. Keine Marinettis mehr, keine Apollinaires mehr (ach, die Fingerfertigkeit!) Keine "Ueberraschungen" mehr (was ist das für eine Perfidiät!) Sondern Plausibilitäten, Wirklichkeiten.***

<sup>4</sup> T. Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in *Almanach Dada!* 1920, éd. R. Huelsenbeck, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, dans la réédition bilingue en français et allemand : *Almanach Dada* 1, éd. R. Huelsenbeck, Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 10.



Il est probable que le paquet envoyé à Ball par le leader futuriste ait été le petit livre *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, publié en février 1915 – quelques mois, donc, avant l'annotation dans le journal –, et composé de quatre planches parolibres intitulées respectivement : *Montagne + Vallée + Strade* x Joffe de Marinetti, *Le Coriste* de Cangiullo, *Bombardamento aereo* de Buzzi et *Il palombaro* de Govoni<sup>5</sup>. Elles constituent le chambardement de l'acceptation traditionnelle du poème, qui cède la place à une composition hybride de signes graphiques – dessins, éléments mathématiques, mots, numéros – assemblés sur la page en brisant la structure axiale gutenbergienne du texte grâce à l'application des nouvelles lois typographiques théorisées par Marinetti dans ses manifestes : l'alternance de caractères, la combinaison de plusieurs langages (alphabétique, iconique et mathématique), les sauts scalaires, une structure compositionnelle en prévalence construite sur diagonales, sur différents niveaux et avec directions opposées<sup>6</sup>.

Sur un plan théorique, Ball est très proche aux résultats marinettiens, en les développant vers une dimension d'abstraction : *Das Wort und das Bild sind eins* – commente-t-il le 13 juin 1916 –, le mot et l'image sont une seule chose en partageant la même valeur iconique en vue de la formalisation d'ensemble de la composition ; le *Maler* et le *Dichter* – poursuit-il – s'équivalent, puisque ils créent indépendamment des langages à leur disposition, pour réaliser une composition qui reflète l'idée d'un hybridisme de signes alphabétiques et iconiques en poésie<sup>7</sup>. Ball conclut son raisonnement cinq jours après, le 18 juin, quand il déclare :

*Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann. Wir erreichten dies Resultat auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmäßigen Satzes und demnach auch unter Verzicht auf ein dokumentarisches Werk (als welches nur mittels zeitraubender Gruppierung von Sätzen in einer logisch geordneten Syntax möglich ist). [...] Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den "parole in libertà". Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zerteilten Satzrahmen (dem Weltbilde) heraus, nähren die ausgezehrte Großstadt Vokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekämmerte Freiheit wieder*<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 février 1915.

<sup>6</sup> F. T. Marinetti, « Manifesto tecnico della letteratura futurista » (11 mai 1912), introd. *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1912 ; *id.*, « Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà » (11 mai 1913), *Lacerba*, I, n° 12, 15 juin 1913 et I, n° 22, 15 novembre 1913 ; *id.*, « Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica » (18 mars 1914), *ibid.*, II, n. 6, 15 mars 1914 et II, n° 7, 1<sup>er</sup> avril 1914.

<sup>7</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), *op. cit.*, p. 99.

<sup>8</sup> H. Ball, *ibid.*, pp. 101-102.



Le parcours de progressive « objectivation » du langage est donc parvenu à un point de non-retour, où le mot est considéré, et donc utilisé plastiquement ; une syntaxe ordonnée logiquement était, en revanche, à la base d'une *dokumentarische Werk*, mais avec *Les Mots en liberté* de Marinetti et la fragmentation de la construction logique du discours, le mot abandonne le cadre de la phrase et fonde, pour sa double valeur alphabétique et iconique, une nouvelle typologie de composition hybride. Le développement successif, conclut Ball, est un travail sur le lexème simple qui, une fois perdue sa référentialité, et donc son titre de *Wort* (de vocable), crée les *Verse ohne Worte*, la *Laugedicht* dadaïste. Cette progressive perte de sens du langage alphabétique mène à un phénomène de régression sémantique dans la production poétique de Ball, qui arrive à théoriser une sorte de langue édénique, composée de signes adamiques placés dans une dimension presque sacrale et de mystère<sup>9</sup>. La route du langage, engagée par le parolibérisme vers une acception objective du mot, contredit ainsi ses prémisses et commence paradoxalement à entreprendre un parcours inverse visant à l'abstraction pure du signe linguistique, et donc à l'impossibilité de le comprendre par le lecteur.

Trois années avant *Gafji Beri Bimba*, le *zajum'* cubo-futuriste en était venu aux mêmes conclusions, comme le démontrent les trois poésies introductives au livre *Pomada* de Kroutchenykh<sup>10</sup> et Lunev – illustré par Laktionov – et les deux textes intitulés *Slovo Kak Takome* et *Deklaracija slova kak takonogo*, respectivement, le premier de Khlebnikov et Kroutchenykh, et le second<sup>10</sup> de Kroutchenykh ; en outre, en 1912, la Piper Verlag de Munich publie *Almanach Der Blaue Reiter*, où Kandinsky vante justement un retour à la pureté du phonème linguistique grâce à la renonciation progressive du sens<sup>11</sup>. A l'époque, Munich constituait un centre actif européen de diffusion des idées avant-gardistes : la même année, il y avait eu la seconde exposition de *Der Blaue Reiter*, et celle, futuriste, dans la Galerie Goltz ; et l'année suivante, Ball avait fondé avec Hans Leybold la revue *Die*

<sup>9</sup> Cf. S. Werkmeister, « Unlesbarkeit : Carl Einstein, Hugo Ball, Alfred Döblin. Literarischer Primitivismus. Literatur und die Grenzen der Schrift », *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, pp. 291-321.

<sup>10</sup> V. Markov, « The Province of Russian Futurism », *The Slavic and East European Journal*, VIII, n° 4, 1964, pp. 401-406, discours lu à l'occasion du premier meeting international de l'AAASS à New York le 3 avril 1964. Ce texte est cité en 1965 par R. Hausmann dans *Introduction à l'histoire du poème phonétique*, « Les Lettres », IX, n° 34, Paris 1965 ; *id.* : *Eingührung in die Geschichte des Laugedichts 1910-1939*, texte dactylographié dans *Hans J. Klein Schmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles ; *id.* : *Am Anfang war Dada*, Steinbach, Anabas-Verlag Günter Kämpf, 1972, pp. 35-39.

<sup>11</sup> V. Kandinsky et F. Marc, *Almanach Der Blaue Reiter*, München, Piper-Verlag, 1912.



Revolution. Ici, le 15 novembre 1913, le dadaïste publie la critique, intitulée *Die Reise nach Dresden*, de l'exposition futuriste de Dresde dont il voit un potentiel fécond, ce que confirme aussi Marc et Kandinsky dans plusieurs correspondances<sup>12</sup> :

*Diese Bilder sind das Innerste, Erschütterndste, Grandioseste, Unfassbarste, das seit Menschengedenken gemacht worden ist. Daß sie zu Dutzenden zugleich auftreten, ist das erstaunlichste, furchterlichste Phänomen, das sich denken läßt. Diese (Bilder) in ihrer losbrechenden ungeheuren Dynamik, ihrer Kraftstrahlenherrlichkeit, ihrer geheimen elektrischen Vibration und Radioaktivität verkünden die Revolution der Unterminierung, der ekstatischen Krankheit, die sich nach Ausbruch seht; die Nervenfächer und Rhythmusfelder des Todes, des Lichts, der Dynamos und der Uratome*<sup>13</sup>.

Ball connaissait certainement le passage et le texte de l'*Almanach Der Blaue Reiter* écrit par son ami Kandinsky, mais quand même la réflexion de l'artiste russe n'est pas assez mûre pour y saisir une formule embryonnaire de *Gadjî Beri Bimba*. Il est néanmoins concevable que grâce à cette amitié le dadaïste ait pris conscience du langage transmental des cubo-futuristes Kamenski, Khlebnikov et Kroutchenykh – il serait nécessaire de mener une étude approfondie à ce sujet à travers aussi l'analyse des textes russes publiés en Allemagne –, mais il s'agit d'un processus lent d'élaboration, encore à ses débuts en décembre 1912, quand Kandinsky publie avec Khlebnikov le volume *La Gifle au goût public*<sup>14</sup>, où le *zäum'* n'a pas encore trouvé sa formalisation. Il faudra attendre 1913 et le manifeste *Deklaracija slova, kak takomogo*, dans lequel Khlebnikov et Kroutchenykh refusent la valeur de la clarté, en faveur d'une complexité qui rende impossible l'accès à la compréhension du texte par le lecteur.

<sup>12</sup> Futurism 100. *Illuminazioni. Avanguardia a confronto : Italia/Germania/Russia*, éd. E. Cohen, cat. d'exposition, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Milano, Electa, 2009, pp. 164-187.

<sup>13</sup> H. Ball, « Die Reise nach Dresden », *Die Revolution*, Munich, I, n° 3, 1913. Cf.: *Dresden war damals überhaupt sehr lebendig. Ich sah dort zur selben Zeit eine Kollektivausstellung Picassos und die ersten Futuristenbilder. Da waren: Carrà, „Die Beerdigung des Anarchisten Galli“; Russolo, „Die Revolution“; Severini, „Der Pan-Pan-Tanz in Monticci“ und Boccioni, „Die Macht der Strasse“*. *Mein begeisterter Bericht darüber muss in Nummer 4 oder 5 erschienen sein. Idem : Die Flucht aus der Zeit* (1927), p. 9. Cf. aussi K. Brodnitz, *Die futuristische Geistesrichtung in Deutschland* (1914), Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

<sup>14</sup> Kandinsky publie quatre poèmes en prose dans *La Gifle au goût public*, traduits par la suite en allemand à Munich sous le titre *Klänge*.



Cependant, cette poésie de néologismes atteint une maturité typographique à la suite seulement du voyage de Marinetti en Russie, entre janvier et février 1914. Une étude documentaire détaillée de ce voyage, avec une description philologiquement riche des publications traduites de l'italien et, ou du français en russe du leader futuriste, ainsi que de la presse liée à sa venue, est contenue dans le volume de Vladimir Lapsin – intitulé *Marinetti i Rossiia. Ix istorii literaturno-chudožestvennych svjazej desjatych godov XX veka* (« *Marinetti et la Russie. De l'histoire des rapports littéraires des années 1910* »), et publié en 2008<sup>15</sup>, auquel cet essai renvoie pour l'exhaustivité des informations à propos des rapports à cette occasion entre Marinetti et le milieu cubo-futuriste<sup>16</sup>.

Vassili Kamenski est probablement le futuriste qui a plus travaillé sur les aspects typographiques du mot, et l'exemple le plus évident est sa collection des *Zhelezobetonnyie poemy* (« *Poèmes en béton armé* »), réalisés en mars 1914, un mois après le départ de Marinetti de la Russie. En effet, la mise en page de ces poèmes rappelle les planches parolibres par la présence de plusieurs langages (alphabétique, iconique et mathématicien), les sauts scalaires et la structure compositionnelle sur niveaux différents juxtaposés et avec directions contrastées. Certaines de ces poésies, comme par exemple *Constantinople* – décrite soigneusement par Markov<sup>16</sup> –, sont des structures purement visuelles, composées de graphèmes dans une large gamme de corps typographiques différents, qui valorisent l'autonomie du langage alphabétique – à la suite des principes du *zsum'*<sup>16</sup>, mais en exaltant l'énergie sémantique propre de chaque lettre.

Les nouveautés des premiers livres cubo-futuristes, comme par exemple ceux de Kroutchennykh, se limitaient, au contraire, à substituer au papier des matériaux de réutilisation pour la couverture (comme le carton, le papier d'emballage, le sac de toile, etc.) et à commettre délibérément des fautes de frappe, corrections, erreurs et grattages, dont la seule finalité était de s'opposer aux éditions symbolistes de luxe, sans réfléchir sur les principes compositionnels et d'organisation de la page. Ils défendaient une acception artisanale du livre strictement liée à la dimension du manuscrit et fondée sur plusieurs procédés d'impression, de l'« autolithographie » à la polygraphie – grâce au *geketograf*, une

<sup>15</sup> V. Lapsin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Milano, Skira, 2008, publié, d'abord en italien, par le Mart Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto et par le Centro Internazionale Studi Futurismo.

<sup>16</sup> V. Markov, *Storia del futurismo russo*, tr. it, Torino, Einaudi, 1973, pp. 191-193.



sorte de ronçotyper – et à la xylographie<sup>17</sup>, qui étaient combinés avec des caractères dactylographiés ou simplement estampillés, pour défendre une sorte de primitivisme typographique suivant de la tradition des *Labbéi*.

La filiation des idées de Filippo Tommaso Marinetti est aussi cachée dans l'introduction du livre *Jadoké Sudej II*, publié en 1913, qui contient des allusions claires au « Manifesto tecnico della letteratura futurista » et aux lois ici vantées sur la syntaxe, l'adjectif et la ponctuation, en faisant aussi référence, entre ses points programmatiques, à une réflexion embryonnaire sur un possible hybridisme symbolique iconique du lexème : « Nous avons commencé à lier le sens des mots avec leurs caractéristiques graphiques et phonétiques<sup>18</sup> ».

Dans sa correspondance, Raoul Hausmann aborde à plusieurs reprises la question du rapport entre le *žaum'* russe et la *Laufgedicht* de Hugo Ball : le 9 août 1963, à Henri Chopin, il écrit avoir reçu une lettre de Eberhard Stenberg à propos de son article intitulé « Néoréalisme, Dadaïsme », récemment publié dans la revue *Das Kunstwerk*<sup>19</sup>. L'artiste lui expliquait comment Hugo Ball, par l'intermédiaire de Kandinsky, avait pris conscience de la poésie de Khlebnikov, dans laquelle il avait puisé les mêmes principes alchimiques découlant de l'origine liturgique du *žaum'* liée au « langage de sorciers » des tribus musulmanes :

*Maintenant vient [sic] l'histoire du poème phonétique de Hugo Ball: il n'en est pas l'inventeur! Kandinsky a entendu à Odessa dans l'atelier de Isdebski, les récitations du poète zangesi Khlebnikov (zangesi était quelque chose comme dada russe). À son retour, Kandinsky montra à Ball ces étranges poèmes que nous connaissons, (ceux que Ball lut ou fit lire au Cabaret Voltaire en 1916). Khlebnikov tenait cette poésie (ce langage de sorciers) des tribus musulmanes restées en Oural, et d'une secte russe, qui croyait n'avoir pas le droit d'invoquer Dieu autrement qu'à l'aide de sons primordiaux, comme -au, -ei, -o, etc. L'érigant une sorte de liturgie<sup>20</sup>.*

<sup>17</sup> S. B. Compton, *World Backwards: Russian Futurist Books 1912 – 1916*, London, The British Museum Publications, p. 70.

<sup>18</sup> V. Markov, *Storia del futurismo russo* (1973), *op. cit.*, p. 51, traduction de l'auteur.

<sup>19</sup> R. Hausmann, « Néoréalisme, Dadaïsme », *Das Kunstwerk*, 1, XVII, juillet 1963.

<sup>20</sup> Lettre envoyée par R. Hausmann à H. Chopin, datée 9 août 1963, dans *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.



Cette histoire, cependant, conclut Hausmann, doit être vérifiée par son ami Iliazd, qu'il ne peut pas interpellé, car il est en vacances ; le 7 novembre suivant, il écrit de nouveau à Chopin en revenant sur la question, mais à propos d'un livre de Benjamin Goriély intitulé *Ka, Khlebnikov, notre maître à tous*, publié à Lyon en 1924, qui lui a été recommandé : il s'agit d'une biographie et d'une traduction des œuvres de Khlebnikov, où il est montré comment le futuriste russe fit des recherches sur les liturgies caucasiennes et sur le « langage secret des princes tcherquesses » pour arriver à théoriser le langage transmental<sup>21</sup>. Le 23 février 1964, à la suite de la lecture du texte de Goriély<sup>22</sup>, Hausmann semble revenir sur son opinion en affirmant à la fin de la lettre : « Évidemment, il n'y avait et il n'y a pas de relations, même idéologiques, entre Khlebnikov, Ball, moi ou Schwitters<sup>23</sup> ».

Les corrélations possibles entre Ball et le *zaum'* sont aussi abordées par Hausmann dans son texte *Introduction à l'histoire du poème phonétique*, envoyé à Pierre Garnier afin qu'il le publie dans *Les Lettres* ; la traduction allemande, intitulée *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* – dont le texte dactylographié avec les notes autographes de l'auteur est gardé dans le fonds Hans J. Kleinschmidt des Collections spéciales du GRI (Getty Research Institute) – fut publiée successivement dans *Am Anfang war dada*<sup>24</sup>. Ici le dadaïste approfondit – comme spécifié à Pierre Garnier le 13 janvier 1965 –, les répercussions sur Ball à travers Kandinsky de la poésie cubo-futuriste<sup>25</sup>, en se contredisant de nouveau par rapport aux positions prises précédemment. Il examine les *Verse ohne Worte* comme un phénomène autonome dans son développement, par rapport à l'évolution successive de la *Lautgedicht* européenne, dont il faut remonter les origines aux compositions de Paul Scheerbarth et Christian Morgenstern. Le *zaum'* russe, loin des « futuristes italiens » (*italienischen Futuristen*) et des « créations phonétiques dadaïstes » (*dadaistischen phonetischen Schöpfungen*), il représente

<sup>21</sup> Cf. : lettre envoyée par R. Hausmann à H. Chopin, datée 7 novembre 1963, *ibid.*

<sup>22</sup> B. Goriély, *Ka, Khlebnikov, notre maître à tous*, Lyon, Édition Vitte, 1924. Cf. *id.*, *Les Poètes dans la Révolution russe*, Paris, Gallimard, 1934 et *id.*, *Le avantgarde littéraire in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1967.

<sup>23</sup> Lettre envoyée par R. Hausmann à H. Chopin, datée 23 février 1964, dans *Raoul Hausmann correspondance, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, *op. cit.*

<sup>24</sup> R. Hausmann, *Introduction à l'histoire du poème phonétique* (1965), *op. cit.* ; *id.*, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* (texte dactylographié), *op. cit.* ; *id.*, *Am Anfang war dada*, Steinbach (1972), *op. cit.*, pp. 35-39.

<sup>25</sup> Lettre envoyée par R. Hausmann à P. Garnier, datée 13 janvier 1965, dans *Raoul Hausmann correspondance, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, *op. cit.* Cf. aussi R. Hausmann, « Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball », *German Life and Letters*, XXI, Oxford, octobre 1967, pp. 58-59.



un « mélange de tendances folkloriques et magiques en partie influencé par des langues préhistoriques et asiatiques, voire chinoises » (*Mischung folklorer und magische Tendenzen mit teilweiser Beeinflussung prähistorischer und asiatischer Sprachen, siehe Chinesisch*). Et il continue en citant Goriély avec une description du langage transmanal, dont il ne reconnaît aucun élément de connexion avec le parcours entrepris par la poésie occidentale. Même si, décliné sous plusieurs formes, de la transcription de sons extérieurs comme le *Langage des oiseaux* de Khlebnikov et de Kamenski au *zäum* de Kroutchenykh :

*In "xanguesi" bemerkt Goriély, dass "zäum" bei Khlebnikov einen ganz bestimmten und genauen Sinn besitzt, während man im allgemeinen mit dem Wort "zäum" alles bezeichnet, was man will. Man muss verschiedene Formen von "zäum" unterscheiden: in gewissen Fällen ist es eine Aufzeichnung von Tönen (z. B. in der "Sprache der Vögel"; bei Khlebnikov oder Kamenski). Ein anderes Ding ist das "zäum" des Dichters Kroutchenykh, das man auch bei Khlebnikov findet, und das auf emotionaler Basis beruht. Nach gewissen Gerüchten, die nicht ganz zu vernachlässigen sind, hatte Khlebnikov Kenntnis einer "Geheimsprache tscherkessischer Prinzen", gehabt, sowie die einiger uralischer Stämme, die ihre Götter mit Liturgien verbrennen – inséré à la plume "siehe Ball" –, die nur aus Vokalen bestanden.<sup>26</sup>*

Ce qu'ils ont en commun les poètes qui ont théorisé le langage transmanal est justement, explique-t-il, l'« élimination de chaque contenu sémantique et sémiotique » (*Ausmerzung jeden semantischen und semiotischen Inhalts*), la perte de la référentialité symbolique de la langue. Il y a cependant un auteur, selon Hausmann, qui mérite une attention particulière pour son ouverture à d'autres formes d'expérimentation : Ilia Zdanevitch, son ami Iliadz, auquel il faut reconnaître un travail non seulement sur l'abstraction, en vue d'une progressive spoliation du sens du mot, mais aussi une tentative de recherche sur la mise en page – et donc sur l'organisation spatiale du langage alphabétique –, qui « rappelle la typographie futuriste » (*an die futuristische Typographie erinnert*), conclut le dadaïste, confirmant ainsi le rôle attribué au parolibérisme de Marinetti par la nouvelle typographie russe<sup>27</sup>. Ce que, en revanche, Hausmann ramène au *zäum* est la poésie phonétique de Hugo Ball, influencée par les poèmes de Khlebnikov qui furent lus en 1916 au Cabaret Voltaire : en effet, à propos de la soirée dadaïste organisée le 14 juillet 1916, Tzara raconte dans

<sup>26</sup> *Id.* : *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* (s.d.), *op. cit.*

<sup>27</sup> *Ibid.*



*Chronique Zurichoise 1915-1919* qu'il y fut lus des poèmes de voyelles *a a ô, i e o, a i i*<sup>28</sup>, soutenant ainsi l'hypothèse que Ball puisse avoir sympathisé, durant l'été 1916, avec un certain « écho d'une expression secrète tcherkesse et ouralienne » (*Echo einiger geheimer tscherkessischer und uralischer Ausdrücke*)<sup>29</sup>. On peut aussi supposer que Tzara fasse allusion au passage du livre *Vzornal'* – avec les poésies de Kroutchenykh, les dessins et les lithographies de Goncharova, de Kulbin, de Malevich et de Rozanova – créé à Saint-Pétersbourg en 1913, où nous pouvons lire le poème composé uniquement de voyelles : *OEU uno ae ee iiiiu*<sup>30</sup>. Bien que le dadaïste ne fasse jamais d'allusion directe au cubo-futurisme dans son journal *Die flucht aus der Zeit*, on dispose de notes concernant les soirées qui avaient impliqué les artistes russes le 7 et le 27 février 1916, et le 4 mars 1916, donc au cours du mois précédent la création de *Gadji Beri Bimba*.

Il existe une lettre de Hugo Ball adressée à Hans Arp, datée 22 novembre 1926, qui démontre l'affinité entre le dadaïste et les formes poétiques des cubo-futuristes russes, dans leur vision du langage dans une dimension mystérieuse et alchimique. Confirmant ainsi leur subversion des prémisses de Marinetti, dont les recherches avaient néanmoins encouragé, dans un premier temps, l'expérimentalisme de l'un et de l'autre :

*Original scheint mir noch heute der Versuch, die Buchstaben-Alchimie mit der emotionalen Zeichnung zusammenzubringen. Die Wort-Analyse der Futuristen ist naturalistisch. Ihre eigenen Versuche dagegen, lieber Arp, und die meinen sind magisch*<sup>31</sup>.

La question concerne donc, d'un côté, la reconnaissance d'un parcours commun d'abstraction du langage alphabétique dans la poésie de Ball et dans le *zaum'* russe, et par conséquent une prise de distance par rapport aux positions « objectivantes » de Marinetti ; tandis que l'hypothèse d'une connaissance directe, du côté de Ball, des livres cubo-futuristes laisserait supposer que le dadaïste aurait pu avoir puisé aussi les caractères révolutionnaires de la mise en page, typiques du parolibertisme, et aboutis dans les publications *zaum'* après le cycle de conférences de Marinetti en Russie, entre janvier et février 1914. Dès lors, nous pouvons supposer que les éditions cubo-futuristes aient pu

<sup>28</sup> T. Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, dans *Almanach Dada* (1920), *op. cit.*, p. 14.

<sup>29</sup> R. Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* (s.d.), *op. cit.*

<sup>30</sup> A. Kroutchenykh, *Vzornal'*, dessins et lithographies de N. Goncharova, N. Kulbin, K. Malevich et O. Rozanova, Saint-Pétersbourg, 1913.

<sup>31</sup> H. Ball, *Briefe 1911-1927* (1957), pp. 278-279.



représenter un truchement ultérieur indirect, au travers duquel la *Lautgedicht* de Ball – et donc l'expérimentalisme alphabétique initial dada – hérita des principes de la nouvelle typographie marinettienne.

Peu de temps avant sa mort, au printemps 1969, Hausmann clarifie enfin sa position, en publiant dans *Studies in the 20th Century* un article intitulé « The Optophonetic Dawn ». Il y explique les deux branches qui donnèrent lieu à la *Lautgedicht*: le *zaum* russe de Khlebnikov et l'*Arte dei rumori* di Luigi Russolo, dont les compositions, bien que géographiquement éloignées, « pourraient avoir été écrites par l'autre » (*might have been written by the other*):

*Khlebnikov, through his penchant for vagrancy, mocked the limited, academic, slavish society from which he arose – and created a language which, although largely based on onomatopoeia, was already far beyond comprehension. Russols, in the midst of futuristic tendencies, of "liberated words" and of kinetic painting, invented a complex of noise-making machines and created new sounds with subtle and astonishing gadgets, and even created "anti-sounds" which had never before been thought of. Both stood at the threshold of the "new phonics" with lucid consciousness of what they were doing, braving the spiritual climate of their time*<sup>32</sup>.

La référence à l'onomatopée, dans les poèmes de Khlebnikov est aussi une allusion aux principes parolibres, néanmoins nommés en passant dans le panorama de Russolo, dont il rappelle le manifeste de 1913 avec une longue citation.

Ce lent parcours, entrepris par le mot pendant les années 1910 – de l'Italie à la Russie, de la Russie à la Suisse à travers l'Allemagne – pour conquérir, grâce à la nouvelle typographie, une valeur iconique à côté ou en contradiction à sa valeur symbolique de signe référentiel, est enfin résumé par Hausmann avec l'expression presque programmatique : *Phonics had to assume the meaning of signals in space*. Pour que les sons commencent effectivement à prendre la valeur de signes dans l'espace de la page, il était nécessaire que la construction axiale traditionnelle du texte s'ouvrit aux principes compositionnels novateurs de la typographie futuriste, qui travaillait dans l'espace du livre : *In space, for it was no longer*

<sup>32</sup> R. Hausmann, « The Optophonetic Dawn », *Studies of the 20th Century*, tr. de F. W. Lindsay, n° 3, Russel Sage College, Troy, New York, 1969, pp. 51-54. Le texte dactylographié en allemand, intitulé *Eidophonische Morgenmete*, coïncidant avec la version anglaise, est gardé au GRI (Getty Research Institute) dans les *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 1, *op. cit.*



possible to construct a phonetic poem through classic typographical arrangement, organized according to the rules of symmetry<sup>33</sup>.

La visual poetry fixa ainsi ses prémisses et les caractères de la nouvelle forme typographique du livre grâce à l'expérimentalisme de ces années, durant lesquelles le *zuum'* cubo-futuriste, la *Lautgedicht* dadaïste et *Les Mots en liberté* futuristes – même si Hausmann ne leur reconnaît une priorité chronologique – représentèrent les débuts de ce qui, durant les années 1920, est connue comme *Die Neue Typographie* :

*One should never claim that artistic innovations are either individualistic or capricious: electricity could not have been introduced in the time of Moses any more than we in our time could not have failed to discover phonics (la phonie). Khlebnikov proves that this discovery was an imperative when he writes, even before the "Liberated Words" of the Italian futurists:*

*The word lives a double life. At times it grows like a plant and produces a cluster of sonorous crystals, then the beginning of the sound takes on its own life, while that part of reason which we call "The word" remains in shadow; at other times the word places itself at the service of reason; the sound ceases to be "omnipotent" and absolute – it becomes "NAME" and weakly carries out reason's orders. Thus, now reason obeys sound, now pure sound obeys pure reason. It is a struggle between two worlds, a struggle of two poker which is constantly carried on in the heart of the word, living a double meaning to language: two circles of shooting stars<sup>34</sup>.*

#### Caterina Toschi

Docteur de Recherche en histoire de l'art contemporain de l'École doctorale internationale en codiplomation « Les mythes fondateurs européens dans la littérature, les arts et la musique » des Universités de Paris-Sorbonne (Paris IV), Florence et Bonn. Elle est co-fondatrice et éditrice de la Revue Numérique *L'Art Contemporain et de Critique Séméiologique*

([www.semecornice.org](http://www.semecornice.org) ISSN 2281-3330).

Elle a cofondé et coordonné Séméiologie | Laboratoire de Recherche et Formation pour l'Art Contemporain. Elle a participé à plusieurs conférences internationales (Coty Research Institute ; C.A.A. ; Ecole de Printemps, etc.) et publications à propos de ses sujets de recherche.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*