



## N°3 A la lettre

- **Sonia de Puineuf**

### Kurt Schwitters et le jeu de lettres

L'œuvre de Kurt Schwitters (1887-1948), bien que née dans la première moitié du vingtième siècle, continue à séduire les historiens de l'art et les artistes contemporains<sup>1</sup>. Schwitters nous apparaît comme un créateur polymorphe, un homme fascinant, débordant d'imagination et d'humour, et en même temps doué d'une lucidité d'esprit remarquable. Sa carrière peut être étudiée sous plusieurs angles – j'aimerais m'attarder ici sur son rapport ludique avec les lettres de l'alphabet qui sous-tend son œuvre dans les années 1920.

#### Chapeau sur les pieds : jeu de renversement

En 1918, Kurt Schwitters tente d'approcher le milieu dadaïste berlinois en se présentant à Raoul Hausmann comme un peintre qui « cloue ses tableaux ». Malgré cette définition originale, l'artiste n'est pas admis au sein du Club Dada animé par Richard Huelsenbeck. Cela n'empêche pas Schwitters de repenser

---

<sup>1</sup> C'est Werner Schmalenbach qui a contribué de façon décisive à promouvoir l'œuvre de Kurt Schwitters après la Seconde guerre mondiale. Comme il le constate : « Schwitters faisait de plus en plus figure de père de l'art contemporain, aux côtés de Marcel Duchamp » (W. Schmalenbach, « Le retour à Hanovre », dans catalogue d'exposition *Kurt Schwitters*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p.367).

profondément sa pratique artistique et de s'inventer un art riche et tenace, en rien inférieur au dadaïsme, qu'il baptise Merz<sup>2</sup>. À peine un an après son échec auprès du Club Dada, Schwitters publie dans la revue renommée de Herwarth Walden *Der Sturm* son poème « *An Anna Blume* » (« À Anna Fleur »), se rendant célèbre dans le milieu artistique progressiste. Le poème, dédié à une égérie fictive du nom d'Anna, affiche d'emblée l'intérêt de Schwitters pour l'absurde, le non-sens contrôlé et le jeu linguistique qui rendent toute traduction insatisfaisante. L'artiste chante son amour pour cette « aimée de [ses] vingt et sept sens » qui se promène avec un « chapeau sur les pieds » et qu'on peut « lire par derrière aussi » : « tu es par derrière comme par devant : A – N – N – A ». Ce nom palindromique que Schwitters choisit pour sa muse marque le point de départ d'une pratique de renversement qui jalonne les premières années de la carrière de l'artiste et qui se présente sous des formes variées.

Il est en effet possible de retrouver ce jeu « d'à l'envers » dans d'autres poèmes que Schwitters compose jusqu'au début des années 1920. Schwitters en récite deux lors de sa soirée anti-dada à Prague, assisté de son ami Hausmann : il s'agit d'abord de « Z A » qui n'est rien d'autre que la suite alphabétique à l'envers et de « *Cigarren* » (« Cigares »), poème composé d'un seul mot qui fait précisément le titre. Dans le poème « Z A », une lettre fait défaut : c'est la lettre J qui, comme Schwitters le sait certainement, n'apparaît que tardivement dans l'alphabet latin<sup>3</sup>. Ainsi l'omettre volontairement signifie avouer sa recherche des origines du langage et de l'écriture, une quête que Schwitters partage dans cette période historique difficile avec d'autres artistes et poètes<sup>4</sup>. Le poème « *Cigarren* » porte le sous-titre *poème élémentaire* car il s'agit de s'y interroger sur les mécanismes primaires du langage et de sa transcription graphique. Schwitters procède en effet à une déconstruction puis à une reconstruction du mot

---

<sup>2</sup> Le terme « *Merz* » est issu du mot allemand « *Kommerz* » que Schwitters un jour coupe en deux avec ses ciseaux pour le placer dans un de ses collages.

<sup>3</sup> La lettre *J* ne figure pas dans l'alphabet des Romains, mais fait seulement son apparition vers la fin du Moyen Âge.

<sup>4</sup> À ce propos voir notre article « Au commencement était l'alphabet. L'avant-garde internationale en quête de la langue universelle, 1909-1939 », dans *Cahiers du MNAM*, Paris, n° 102, hiver 2007/2008, pp. 36-63.

« *Cigarren* » selon ce schéma : prononciation du mot entier - lecture syllabique - épellation des lettres - motif central de l'épellation « en cascade » - épellation des lettres - lecture syllabique - prononciation du mot entier reconstitué. S'il n'est pas question ici de lire le mot « *Cigarren* » à l'envers, le processus de renversement apparaît dans la structure même du poème qui est une véritable mise en abyme de la prononciation tonique des lettres. Le rythme particulier qui en résulte est traduit graphiquement par la lettre « E » que l'on devine telle une silhouette du poème et qui fait certainement référence au terme « élémentaire » figurant dans le sous-titre du « *Cigarren* ». Ce sous-titre permet d'inscrire la création poétique de Schwitters dans le contexte plus large de l'avant-garde internationale. L'élémentarisme, quel qu'il fût, était basé sur la manipulation très simple du matériau (poétique, plastique ou typographique) afin d'aboutir à l'abolition des styles, pour trouver « le style », universel et atemporel. Le terme « élémentaire » fit son apparition officielle en 1921 lorsque la revue *De Stijl* publie « L'appel à l'art élémentaire » signé par Raoul Hausmann, Hans Arp, Iwan Puni (Jean Pougny) et László Moholy-Nagy :

L'art est élémentaire s'il ne fait pas de philosophie mais se construit uniquement à partir de ses propres éléments. Être artiste, c'est se soumettre aux éléments de la création. Seul l'artiste peut découvrir les éléments de l'art. Ces derniers ne sont pas générés par le bon plaisir d'un seul. L'individu n'est pas isolé, l'artiste est seulement représentant des tensions qui transforment en œuvre les éléments du monde. Artistes, soyez solidaires de l'art ! Détournez-vous des styles. Nous exigeons l'abolition des styles pour instaurer **le style !** Le style n'est jamais plagiat<sup>5</sup> !

L'attitude élémentaire, annonçant le constructivisme, est aussi l'aspiration à un « art comme quelque chose de pur », à un art qui ne se réfère qu'à lui-même, et qui se renouvelle inlassablement. Le mot « élémentaire » fit d'ailleurs fortune dans le milieu des avant-gardes. Il fut utilisé aussi bien dans la poésie (Kurt Schwitters, Michel Seuphor), que dans la peinture et les arts plastiques (Theo Van Doesburg et son manifeste « Élémentarisme » publié dans *De Stijl* en 1928) ou

---

<sup>5</sup> « *Anruf zur elementaren Kunst* », daté d'octobre 1921, dans *De Stijl*, Leyde, n° 11, IV, 1921, p. 156.

encore dans la typographie (Jan Tschichold : « *Elementare Typographie* » publié dans le numéro spécial du même nom de *Typographische Mitteilungen* en octobre 1925). L'élémentarisme peut être perçu comme une théorie esthétique transversale : un trait d'union possible entre divers « ismes » des années vingt. L'élémentarisme est en effet étroitement lié à la pensée moderne de cette période qui s'attachait à valoriser l'essentiel (souvent assimilé au fonctionnel), à éliminer le superflu (le décoratif dans le sens quasi péjoratif du terme), à définir enfin les formes standard fondées sur la géométrie de base et se voulant universelles. Particulièrement fertile dans l'art et l'architecture en Allemagne, l'attitude élémentaire imprègne aussi les théories et les œuvres de Le Corbusier, de Karel Teige ou de Wladyslaw Strzeminski.

Schwitters, quoique écarté du Club Dada, entretenait de nombreuses relations d'amitié avec les plus importants artistes proches du dadaïsme : l'Autrichien-Tchécoslovaque Raoul Hausmann, le Hollandais Theo Van Doesburg ou l'Alsacien Hans Arp. C'est à ce dernier que Schwitters adresse en 1920 une lettre dans laquelle, avec beaucoup d'humeur, il remet en cause les conventions orthographiques et où il nomme son ami « pra », ce qui montre à quel point son intérêt pour le renversement dépasse le cadre poétique pour contaminer d'autres domaines de la vie et de la création. Ce même « pra » sera intégré trois ans plus tard dans le sous-titre de la revue *Arp 1* : « *Prapoganda und Arp* » (« Prapogande et Arp ») qui constitue la moitié de la revue *Merz 6*. On peut lire *Arp 1* en renversant « la tête en bas » la revue de Schwitters et donc en la feuilletant à l'envers.

Un autre exemple intéressant où le renversement du sens de la lecture modifie la perception de l'objet (de l'œuvre) est le tableau *Das Unbild (Le Tableau-Et)* que Schwitters bricole en 1919. Il s'agit d'un des premiers exemples des tableaux Merz composés à l'aide de multitude de matériaux hétérogènes. L'artiste les dispose de manière dynamique sans chercher à introduire une quelconque hiérarchisation entre eux : un bout de bois côtoie un triangle de peinture bleu *et* des clous *et* une étiquette *et* un ticket de train *et* un bout de ferraille *et* un bout de papier avec le nombre 97, etc., etc. Le mot « *und* » (« et »)

écrit en haut de la composition préside ce chaos plastique et semble résumer le processus même de l'œuvre : il s'agit d'une juxtaposition de choses *et* d'autres selon le « principe d'égalité » propre au Merz<sup>6</sup>. Schwitters mentionne le *Tableau-Et* dans un texte consacré au Merz où il explique qu'il appelle un tableau *Undbild* lorsque le mot « *und* » s'y trouve. Si cette démarche paraît tout à fait simple et clair, un texte assez mystérieux de 1925 intitulé précisément « *Und* » (« Et ») vient troubler l'esprit du connaisseur : Schwitters y raconte l'histoire de personnes anonymes (« ils ») qui se heurtent au mot « ET » :

Le mot ET les avait en quelque sorte heurtés de front et cela leur fit mal et les étourdit un peu, mais ils s'offensèrent tout particulièrement non de ce qu'il y avait eu heurt, mais d'avoir été heurtés<sup>7</sup>.

Celui qui regarde *Das Undbild* peut, lui aussi, se sentir heurté de front : ce mot qui ne désigne rien de la nature, mais qui est un pur produit de l'esprit humain (signe élémentaire de la grammaire), que fait-il ici en guise de titre, typographié très proprement dans une police épurée de taille exagérée, échappant, par sa disposition parfaite sur une ligne horizontale fictive, au chaos ambiant ? N'est-il rien d'autre qu'un « *und* », mot d'une sonorité étrange quasi primitive qu'il faut peut-être lire à haute voix car il saute aux yeux, ou est-il autre chose, et si oui, quoi donc ?

Il faut se prêter au jeu et de quelque sorte tourner autour du pot avec l'artiste : ou mieux tourner et retourner l'œuvre pour qu'une interprétation nouvelle apparaisse : la tête en bas, « *und* » devient à l'évidence « *pun* », un mot certes absent du vocable allemand mais bien connu dans celui des Anglais : « *pun* » comme « jeu de mot, calembour ». Comment ne pas soupçonner Schwitters, ce magicien du langage, de nous jouer encore un tour ? D'autant plus que, une fois renversé, le tableau ne perd rien de sa lisibilité : le nombre 97 ressemble à un 46 et le ticket de train collé dans le coin est enfin à l'endroit, alors

---

<sup>6</sup> K. Schwitters, « La peinture Merz », traduit en français dans catalogue d'exposition *Kurt Schwitters, Op. cit.*, 1994, p.48.

<sup>7</sup> K. Schwitters, « Et », 1925, traduit en français dans K. Schwitters, *Merz, écrits choisis et présentés* par Marc Dachy, Paris, Gérard Lebovici, 1990, p.135.

qu'avant il était à l'envers. Le renversement devient ici possible grâce à l'écriture particulière choisie par l'artiste, qui annonce, bien avant l'heure, son travail dans le domaine typographique. Ce type de caractères neutres sans empattements sera en effet valorisé quelques années plus tard par le mouvement de la Nouvelle Typographie auquel Schwitters se frottera de près.

Il faut alors se demander que signifie ce jeu de renversement dans l'œuvre de Schwitters. Fut-il le premier à en faire usage ? En regardant de près la production de ses contemporains, nous remarquerons que le renversement est une des pratiques courantes de la mise en pages de revues dadaïstes : une vraie feuille dada se lit dans tous les sens jusqu'à ce que l'œil s'y perde et le sens devienne éventuellement non-sens. Un bel exemple de cette approche est la revue *La Pomme de pins* dont le numéro unique mis en pages par Francis Picabia fut publié en février 1922. Schwitters sublime en quelque sorte cette trouvaille, en l'appliquant de manière plus conséquente au langage (« lettres, syllabes, les mots, les phrases »<sup>8</sup>) qui est pour lui un matériau « merzien » de première heure : « Je mets en valeur le sens en fonction du non-sens, » déclare Schwitters en 1920<sup>9</sup>. Le jeu de renversement, surenchéri par l'artiste entre 1919 et 1922, montre donc son attachement premier à certaines idées dadaïstes sur le monde. Il s'agit là d'un monde dans lequel règne la folie, motif largement exploité par Schwitters dans ses premières années merziennes.

#### Chapeau d'voleur sur le X, point d'honneur sur le « i » : jeu de sélection

Toutefois, comme on le sait bien, Schwitters se désolidarisa au fur et à mesure du mouvement dadaïste notamment à cause de « différences conceptuelles »<sup>10</sup> qui existaient entre le groupe berlinois et l'art Merz. Schwitters ne partageait pas les positions radicales d'un Johannes Baader ou d'un Richard

---

<sup>8</sup> K. Schwitters, « Merz », dans *Der Ararat*, 19 décembre 1920, traduit en français dans *Ibid.*, p. 57.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> H. Bergius, « Kurt Schwitters « Créer du nouveau à partir de débris » », dans catalogue d'exposition *Kurt Schwitters, Op. cit.*, 1994, p. 41.

Huelsensbeck qui concevaient leur création bien plus comme un anti-art que comme un art. Si le dadaïsme représentait un effort collectif de la remise en question de la société bourgeoise, Merz était « un chapeau absolument individuel, qui n'allait qu'à une seule tête »<sup>11</sup> et « par principe, Merz aspir[ait] exclusivement à l'art »<sup>12</sup>. Ainsi, dans les années vingt, l'artiste de Hanovre multiplia-t-il les écrits, les œuvres et les manifestations anti-dada en guise de réponses à toutes les critiques formulées par quelques membres du Club Dada à son égard. Fait intéressant à relever : si Schwitters a été *persona non grata* pour certains dadaïstes, il a réussi à entretenir de vraies relations d'amitiés avec d'autres, à qui il dédiait quelques unes de ses œuvres et qu'il entraînait à prendre de la distance avec le mouvement auquel ils adhéraient au départ.

C'est ainsi que l'amitié entre Theo Van Doesburg et Kurt Schwitters fut scellée par une tournée en Hollande en 1923, un collage intitulé *I.K.Bonset* (pseudonyme de Doesburg) que Schwitters fabriqua en 1925 et enfin par la publication, la même année, de *Die Scheuche (L'épouvantail)* - un livre pour enfants écrit en commun avec Käte Steinitz. Cet ouvrage est désormais une des icônes de la production livresque des avant-gardes, au même titre que par exemple *L'Histoire des deux carrés* d'El Lissitzky (1922). *L'épouvantail* est intéressant par le parti pris illustratif : les personnages du méchant épouvantail, du paysan (Bauer) et de Mosjö le coq (c'est-à-dire Monsieur le coq) sont construits à l'aide des lettres (selon le procédé d'alphabet à surprise inventé par les frères Cangiullo) et ainsi intégrés directement dans le corps du texte. Voici ce que dit la première page : « L'épouvantail X. Il était une fois un épouvantail à moineaux qui avait un Chapeau-Schapo et un frac et une canne et un ah ! si joli foulard en dentelle ». L'image de l'épouvantail apparaît dès la couverture du livre, avant même que cette description ne soit faite. Il est en effet construit à l'aide de la lettre X couronnée d'un chapeau stylisé. Le choix de la lettre n'est certainement pas innocent : on la voit apparaître en 1923 sur les affiches de la tournée hollandaise ainsi que sur le premier numéro de la revue Merz. Dans les deux cas, ce X bien

---

<sup>11</sup> Kurt Schwitters cité par H. Bergius, *Ibid.*

<sup>12</sup> K. Schwitters, « Merz », *Op.cit.*, traduit en français dans *Ibid.*, p.83.

particulier (ressemblant plutôt à une croix de St André) fait référence explicite au dada : il veut en être le logo. En l'espace de deux ans, le dada est devenu l'épouvantail qui a volé son chapeau à un esprit anonyme et son foulard en dentelle à l'esprit d'une demoiselle noble. Et si quelqu'un doute de cette comparaison peu flatteuse, il n'a qu'à compter le nombre de « DA » (« LÀ ») qui se détachent en grand sur les pages du livre et à se rappeler que ce même DA entoure le X du logo dada sur les affiches imaginées par Schwitters et Van Doesburg pour leur tournée commune.

Si la lettre X (qui s'apparente par sa forme au graphisme primaire d'interdiction ou de suppression apposé traditionnellement sur un objet ou un sujet indésirable) sert donc désormais à identifier l'épouvantable dada, Schwitters en choisit une autre - bien différente - pour désigner son propre art, celui qui est à l'opposé de l'anti-art dadaïste : il s'agit de la lettre i. Ainsi, la même année 1923, le deuxième numéro de sa revue *Merz* s'intitule *Nummer i (Numéro i)* et il est dédié à l'explication des conceptions esthétiques de Schwitters qui, depuis 1918, se sont bien écartées de celles des dadaïstes radicaux. À première vue, il est certes étrange d'appeler un numéro de la revue *Numéro i*, puisque « i » est avant tout une lettre. Mais chaque mathématicien sait bien que « i » est également un nombre, celui dont le carré est égal à  $-1$ , et qui, dit aussi « imaginaire », nécessite de faire preuve d'une forte capacité d'abstraction. Kurt Schwitters le savait-il ? C'est bien possible si l'on pense à *Merz 8/9* paru en 1924 et sous-titré *Nasci*. Schwitters qui s'est associé pour sa publication avec le constructiviste El Lissitzky explique : «  $\sqrt{+ \infty -} = \text{Nasci}$ . En 1924, la racine  $\sqrt{\quad}$  de tout ce qui se passe incessamment -  $\infty$  -, de tout ce qui oscille entre le sensé - + - et l'insensé - - - sera nommé : NASCI<sup>13</sup> ». La pensée mathématique ne fut donc pas une terre étrangère à Schwitters ou tout au moins, s'il ne la maîtrisait pas parfaitement, il se l'appropriait à sa façon pour des buts artistiques.

---

<sup>13</sup> K. Schwitters et El Lissitzky, « Assez de la machine », dans *Merz 8/9. Nasci*, Hanovre, avril-juin 1924.

Mais qu'est-ce donc que l'art-i ? « i est une forme spéciale de Merz », apprend-t-on sur les pages du *Numéro i*. L'artiste décide de nommer avec cette « plus simple lettre » les œuvres d'art dont

la création semble aussi simple que la plus naïve lettre i. Ces œuvres d'art sont conséquentes dans la mesure où elles naissent dans l'artiste dans l'instant même de l'intuition artistique. L'intuition et la création de ces œuvres d'art se confondent<sup>14</sup>.

Schwitters s'attarde longuement sur la prononciation très précise de « i » qui est bien le « i » de l'alphabet allemand et qu'il ne faut pas confondre avec le « I » anglais. L'écriture même de « i » est suggérée par l'artiste dans un poème nommé « *i-Gedicht* » (« Poème-i ») qui prend comme point de départ la petite formule récitée aux enfants pour leur apprendre à écrire le « i » : « on monte, on descend, on monte, et un petit point par-dessus<sup>15</sup> ». Cette phrase, rimée en allemand, est une comptine connue de tous ; de ce fait, elle passe d'une génération à l'autre. Schwitters s'en empare et écrit son « i » en suivant les instructions, sauf que, à la différence des enfants qui écrivent spontanément, il construit la lettre à l'aide d'une règle et d'un compas. Le résultat est une arabesque géométrique rappelant le « i » écrit à la main. C'est son « Poème-i », un poème conséquent (selon l'acception du terme par Schwitters) et élémentaire dont la lecture est « soufflée » dessous : « lis : on monte, on descend, on monte, et un petit point par-dessus ». Ce mode d'emploi donné par le poète (et déjà universellement connu) démystifie la création poétique, car grâce à lui tout le monde peut pénétrer dans le mécanisme d'écriture en tant que *geste* (tracé des lettres) et en tant que *littérature* (composition de poèmes). En effet, d'une part Schwitters suggère que pour tracer des lettres on peut se passer d'un quelconque talent de calligraphe puisqu'un travail simple de géométrie élémentaire suffit pour assurer la lisibilité de la forme. D'autre part, il relativise la hiérarchie des genres littéraires en accordant à une comptine anonyme le statut de poème.

---

<sup>14</sup> K. Schwitters, *i*, dans *Merz 2 : nummer i*, Hanovre, avril 1923.

<sup>15</sup> En allemand : « rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf ».

Par ailleurs, ce poème esquisse, de manière humoristique et bien avant l'heure, la thèse de la tautologie de l'art développée dans les années soixante par l'art conceptuel : avant toute chose, l'art se réfère à lui-même (réflexivité de l'art) et se crée ses propres règles d'analyse. Le poème de Schwitters perçu dans sa totalité (c'est-à-dire avec le titre, le pictogramme et le conseil de lecture) pourrait être comparé à la série de tableaux *100% abstrait* peints par les artistes d'Art & Language à la fin des années soixante. Ces toiles se caractérisent par la réduction du « sujet » représenté à une expression numérique (en pourcentage) des constituants de la peinture dont est enduite uniformément la surface. Ainsi, un tableau de 1968 affiche : « TITANIUM CALCIUM 83% SILICATES 17% » pour signifier au spectateur que l'effet parfois enchanteur de la couleur (et donc de la peinture) n'est que le résultat d'un dosage chimique plus ou moins subtile. Dans le cas du groupe Art & Language aussi bien que dans celui de Kurt Schwitters, l'objectif est de désacraliser la création, de donner le mode d'emploi au spectateur et de l'admettre de ce fait dans le cercle des artistes.

D'autre part, l'art-i fait glisser Schwitters vers le constructivisme : de nombreux collages des années 1922-1928 sont ainsi marqués par une esthétique épurée qui se manifeste par le goût pour le langage géométrique et par une rigueur de composition inconnue des premières œuvres Merz. La lettre « i » stylisée en barre verticale, parfois surmontée d'un carré en guise du point, apparaît dans plusieurs de ces collages.

Avant même que le concept d'art-i ne voie officiellement le jour, quelques œuvres de Schwitters suggèrent que le choix de la lettre « i » pour désigner une création particulière, fortement valorisée par l'artiste<sup>16</sup>, est le fruit d'une longue maturation. La lettre « i » s'est imposée au bout du compte à Schwitters grâce à un certain nombre de circonstances. Il faut en premier lieu mentionner le collage *Hansi* que l'artiste dédie en 1918 à son cher ami Arp. Il s'y sert de l'emballage du

---

<sup>16</sup> Kurt Schwitters écrit par exemple : « i est la voyelle médiane de l'alphabet et le nom donné à la conséquence logique de Merz, appliqué à une haute conception artistique » (K. Schwitters, « manifeste i », 1922, traduit en français dans catalogue d'exposition *Kurt Schwitters, Op. cit.*, 1994, p. 113).

chocolat de la marque Hansi pour rappeler le prénom de l'Alsacien : Hansi c'est Jeannot, mais, rétrospectivement c'est aussi Hans-i, c'est-à-dire Jean bien-aimé, qui « parle le même langage », qui crée cette même sorte d'œuvres d'art spontanées que Schwitters. Curieusement le « i » apparaît aussi en 1922 glissé en guise de faute d'orthographe dans le titre d'un autre collage de Schwitters, celui qui se veut un hommage à László Moholy-Nagy : *Mz 600. Moholi*. Ce titre fut certainement inspiré à Schwitters par *Le Cercle jaune*, une œuvre de l'artiste hongrois où les formes élémentaires (cercles et lignes) sont supposées représenter les lettres de l'alphabet : M, O, H, O, L et I. Si Moholy-Nagy orthographie de cette manière erronée son nom, c'est pour mettre en valeur la prononciation incorrecte mais généralisée de son nom en Europe Occidentale (car en hongrois on n'entend pas le « i », « ly » se prononçant [j]). Il apparaît alors que pour Schwitters, la lettre « i » ne pouvait qu'avoir une consonance positive car elle était liée à ces amitiés (n'oublions pas que le « i » se trouve même dans le pseudonyme de Theo Van Doesburg). Et c'est aussi pour cette raison que l'artiste a à ce point valorisé la « plus simple lettre de l'alphabet », celle qui désigne « la voyelle centrale dans l'alphabet allemand<sup>17</sup> ». L'art-i suppose un effort de sélection de la part de l'artiste car il consiste « à repérer et délimiter un complexe artistique dans le monde non-artistique pour créer « consciemment » une œuvre artistique<sup>18</sup> ». Avec « i », Schwitters met son point d'honneur dans la fidélité à l'art et à ses amitiés.

### Jeu de réduction

Parmi les amis proches de Schwitters, Raoul Hausmann tient enfin une place primordiale. C'est en récitant les *Poèmes-affiches* de Hausmann que Schwitters donne le coup d'envoi à son grand cycle poétique « *Ursonate* ». L'épisode est bien connu : lors de leur tournée commune en Tchécoslovaquie (en

---

<sup>17</sup> K. Schwitters, *i*, *Op.cit.*

<sup>18</sup> Isabelle Ewig, « Kurt Schwitters, Meister von i », dans *Cahiers du MNAM*, Paris, n° 88, été 2004, p. 75.

septembre 1921), Schwitters s’amuse à prononcer la suite rythmique imaginée par Hausmann, en imitant son « accent bohémien » : « *fümms bö wö tää zää uu...*<sup>19</sup> ». Le résultat en est d’abord un court poème que son auteur nomme « Portrait de Raoul Hausmann » et qu’il retravaille ensuite pendant plusieurs années jusqu’à arriver à une véritable « sonate de sons primitifs ». Par le biais de la récitation, les lettres inscrites par Hausmann sur les grandes feuilles de papier se transforment en sons aux connotations ancestrales. Au fur et à mesure que le travail de Schwitters sur le poème avance, la référence au *Poème-affiche* de Hausmann se dilue et le texte final est présenté par son auteur comme « le texte abstrait le plus pur » parmi ses nombreux écrits littéraires<sup>20</sup>. De fait, le titre initial, trop figuratif, n’a plus sa raison d’être.

« *Ursonate* », tout comme d’autres poèmes et œuvres d’art de Schwitters, témoigne de l’intérêt de l’artiste pour la lettre prononcée. Schwitters considère en effet la lettre de l’alphabet non pas comme un graphisme abstrait, mais bel et bien comme un référent constant au langage. C’est parce qu’il vise à créer un nouveau langage plastique que les lettres le préoccupent tellement. Il n’est donc pas étonnant que l’esprit conséquent et systématique de Schwitters déclare les lettres comme le matériau irréductible et essentiel de la poésie (thèse de la « poésie conséquente ») et qu’il cherche à modifier leurs anatomies millénaires pour les conformer à la prononciation contemporaine effective (projet de « l’écriture systématique »).

La thèse de la poésie conséquente (« La poésie conséquente est construite de lettres ») formulée en 1924 n’est qu’un aboutissement d’une longue réflexion menée par Schwitters et d’autres artistes-poètes depuis la fin de la première guerre mondiale. Ainsi les « suites rythmiques » d’un Raoul Hausmann qui consistent en une juxtaposition imprononçable de lettres de la même famille phonétique peuvent-elles, en ce qui concerne leur objectif, être comparées aux

---

<sup>19</sup> K. Schwitters, « Ma sonate de sons primitifs », 1927, traduit en français dans K. Schwitters, *Merz, Op. cit.*, p. 191.

<sup>20</sup> K. Schwitters, « Moi et mes objectifs », 1930, traduit en français dans catalogue d’exposition *Kurt Schwitters, Op. cit.*, p. 250.

« *Letterklankbeelden* » de Theo Van Doesburg (poèmes faits des lettres annotées de tirets horizontaux ou verticaux) ou aux poèmes élémentaires de Kurt Schwitters. Il s'agissait dans tous ces cas de s'interroger sur l'expressivité des lettres en tant que telles, c'est-à-dire sans qu'elles soient incluses dans des mots connus ou inconnus.

Depuis la révolution motlibriste de Marinetti, de très nombreux avant-gardistes s'intéressaient également à la transcription de leurs poèmes pour les charger d'une dimension plastique particulière. Schwitters, qui évita les excès de la typographie dadaïste, composa certains de ses poèmes de lettres avec un souci indéniable d'insister sur l'épure graphique. Dans ses *Gesetzte Gedichte* (*Poèmes composés*) ou ses *Bildgedichte* (*Poèmes-images*), il expérimente le rapprochement des formes alphabétiques avec les figures géométriques de base. Parmi les plus belles compositions de ce type, on peut mentionner les lithographies *Merz Mappe* (1923, reproduites dans *Merz 3*) ou le collage *Don* (1922-1925) qui sont aussi des études abouties sur le rythme dont l'importance pour l'art et la poésie a été soulignée à plusieurs reprises par Schwitters<sup>21</sup>.

Dans la seconde moitié des années vingt, le souci permanent de réduction de moyens expressifs (lié à l'attitude élémentariste et à l'art-i) amena l'artiste à repenser totalement l'alphabet. Étudiant de près la phonétique des lettres, il proposa en 1927 « l'écriture systématique » : un système de signes graphiques qui, construits à l'aide de quelques éléments répétitifs, étaient censés refléter le plus fidèlement possible leur prononciation (en allemand). Les voyelles furent ainsi élaborées à partir de la forme ovale (pour insister sur l'ouverture des cordes vocales), tandis que les consonnes se limitaient à des bâtonnets verticaux munis de petits segments horizontaux dont l'emplacement était dûment étudié. De la sorte, si par exemple, dans l'alphabet latin, les sons gutturaux [g] et [k] ne

---

<sup>21</sup> Schwitters parle du rythme par exemple dans « Le rythme dans l'œuvre d'art », 1926 : « l'important en ce qui concerne le tableau, c'est le rythme que fournissent les lignes, les surfaces, le sombre et le clair, et les couleurs, bref, le rythme des éléments de l'œuvre d'art, du matériau », (traduit en français dans *Ibid.*, p. 214.), ou dans « Moi et mes objectifs » : « le moyen et le matériau ne sont pas l'essentiel, ce qui compte c'est l'art qui naît de la valorisation du rythme », (traduit en français *Ibid.*, p. 250).

présentent aucune similitude graphique, dans l'écriture systématique de Schwitters, ces deux lettres sont visuellement construites selon la même logique. L'écriture systématique présente le cas extrême d'une écriture optophonétique dont d'autres exemples, plus lisibles, voient le jour dans les années vingt et trente en Allemagne et en Europe Centrale. Nous pensons notamment à l'écriture optophonétique de Jan Tschichold qui proposait, entre autres, d'attribuer les formes graphiques précises aux sons transcrits jusqu'alors par groupes de lettres (comme par exemple « sch »). Le projet de l'alphabet de Wladyslaw Strzeminski (dans le cadre du groupe a.r.) est manifestement mu par cette même volonté de repenser l'alphabet pour l'adapter aux motifs récurrents de la langue.

Le jeu de lettres était pour Kurt Schwitters une préoccupation permanente tout au long des années vingt. Lors de son exil en Norvège (1933-1940), puis en Angleterre (1940-1948), il a pu continuer à construire son art sur ces bases solides qui avaient pour méthode une manipulation ludique du matériau. L'intérêt pour les lettres lui ont permis d'accentuer son approche pluridisciplinaire de la création et de lier intimement son œuvre à sa propre vie, sans porter entrave à la dimension universelle de l'art dont il était un fervent défenseur. Le jeu avec les lettres de l'alphabet accompagnait sa réflexion sur l'abstraction, que ce soit dans le domaine des arts plastiques ou dans celui, indissociable pour lui, de la poésie. Il lui offrait l'avantage de créer des œuvres qui interrogent plutôt qu'elles ne répondent, qui suggèrent plutôt qu'elles n'explicitent, et qui laissent au spectateur-lecteur-auditeur la possibilité de participer au jeu et de deviner, par étapes successives, leur sens secret.