

II. L'avant-garde et la musique

*La Capitale future se réveille
dans une explosion qui invite
à des bals masqués de force et de désir les cimetières !⁵⁸⁴*

Cette partie sur la musique est la plus vaste de ce travail et comprend des analyses d'écrits théoriques ainsi que des poèmes phonétiques et des pièces musicales. II.2 présente des approches théoriques avec quelques courts exemples de musique à des endroits opportuns. La position particulière de Satie en tant que compositeur, revendiquée par les trois mouvements, est examinée dans un chapitre à part (II.2.4), dans lequel son approche de composition exceptionnelle sera examinée ; elle se situe très probablement dans les idées des dadaïstes et surréalistes.

Le chapitre sur la poésie phonétique II.3.1 donne un aperçu du détachement de la sémantique classique (II.3.1.1.1 et II.3.1.2) et de la transition vers une forme d'art musicale et performative (II.3.1.3), avec une analyse de l'*Ursonate* de Schwitters comme apogée de ce nouveau genre.

Dans II.3.2.2 nous analysons des partitions : l'opéra futuriste *L'aviatore Dro* de Pratella (II.3.2.1) ; *Nash Marsh* de Lourié (II.3.2.2), *Wolkenpumpe* de Erwin Schulhoff (II.3.2.3) et *An Anna Blume* de Stefan Wolpe (II.3.2.4). Les analyses fournissent des informations sur l'application des méthodes de création d'avant-garde énumérées en II.2 et montrent leur validité plutôt universelle et, en partie, leur insignifiance pour le canon des œuvres de cette période en Europe occidentale. Ces exemples donnent des informations sur les possibilités et la validité de ces méthodes et dispositifs stylistiques, la référence à leur validité en dehors de leur sphère d'influence directement ciblée confirme la participation à la formation du style d'époque des mouvements d'avant-garde.

584 BUZZI, Paolo : « RUSSOLO », cité par MAFFINA, Gianfranco (éd.), *L'arte dei rumori : 1913–1931*, Venise : Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977, p. 28.

II.1 Définitions, problèmes, problématique

L'importance de la musique au début du XX^{ème} siècle est frappante : Le public, intéressé ou non, se voit contraint de contempler du neuf, des sons auxquels il n'est pas encore habitué, et non pas seulement parce qu'on aime la surprise, mais aussi parce que l'avènement d'une nouvelle ère s'annonce ; elle a besoin du musicien : « *Der Ton geht mit* » – le son survient en même temps.⁵⁸⁵

Pour définir un terme adéquat pour cette étude, nous nous distançons de la notion de musique avant-gardiste fonctionnelle, car le label « avant-gardiste » est arbitrairement applicable à des compositions plus avancées que leur ère de genèse, du Moyen-Âge jusqu'à nos jours. Lorsque nous écrivons « musique avant-gardiste », nous nous fondons sur les mouvements d'avant-gardes historiques (cf. Introduction) et la musique qui leur est attribuée.

Les termes se mélangeaient déjà à l'époque et témoignent de la marginalité de l'activité de composition des mouvements d'avant-garde : la notion de *Futuristengefahr* – Danger futuriste identifié en 1917 par le critique allemand Hans Pfitzner par exemple ne se réfère pas à la musique de Pratella ou Russolo, mais aux écrits de Ferruccio Busoni et les compositions de Schönberg. Le futurisme était dans ce contexte synonyme d'une musique estimée dangereuse pour l'appareil institutionnel qu'entoure la musique, ce qui est sans doute le message simplifié qu'aurait souhaité Marinetti.

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, les auteurs et compositeurs explorent « *the entire field of sound* »⁵⁸⁶, comme l'appelait John Cage : le langage a-sémantique, les bruitages, les musiques populaires, les modes, rythmes qui dépassent les traditions occidentales, un usage plus important de la percussion, et ainsi de suite : Les noms de Maurice Ravel, Claude Debussy, Stravinsky, Bela Bartók circulent sur les affiches des salles de concerts dans toute l'Europe et au plus tard avec les dernières symphonies de Gustav Mahler, la critique ainsi que l'amateur ont compris que l'histoire musicale était en train de passer d'un siècle de Sonates délibérées, d'opéras somptueux et de Fantaisies et Nocturnes à une nouvelle ère. C'est le côté de la musique moderne que le critique allemand Paul Bekker encourageait dans son écrit *Neue Musik* de 1919⁵⁸⁷, où il déplore entre autres le manque d'innovation dans le domaine musical. Le compositeur George Antheil,

585 BLOCH, Ernst, cité par REININGHAUS, Frieder et BARTHELMES, Barbara (dir.), « Experimentelles Musik- und Tanztheater », *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, t. 7, Laaber-Verlag, Laaber, 2004, p. 11–14, nous traduisons.

586 PERLOFF, Nancy : « Sound Poetry and the Musical Avant-Garde A Musicologist's Perspective », dans PERLOFF, Marjorie et DWORKIN, Craig (éd.), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 98.

587 BEKKER, Paul, *Neue Musik*, Stuttgart : Deutsche Verlagsanstalt, 1923, consulté le 3 février sur https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik.

étant un contemporain des mouvements que nous discutons dans le travail présent, élabore une analogie qui met en évidence le caractère organique des successions stylistiques et qui ressemble aux prémices établies dans I.1 :

It might not be too dangerous, now, to liken all art of all ages to a 'classic' inhalation after which comes a romantic exhalation, then again the classic inhalation, ad infinitum. Art remains healthy and alive only so long as its normal in-and-out breathing is not too long restricted, inhalation or exhalation not too long held up at any one point of breathing.⁵⁸⁸

Il n'est peut-être pas trop risqué, aujourd'hui, de comparer tous les arts de tous les âges à une inhalation 'classique', suivie d'une expiration romantique, puis à nouveau d'une inhalation classique, à l'infini. L'art reste sain et vivant tant que sa respiration normale n'est pas trop longtemps restreinte, que l'inspiration ou l'expiration n'est pas trop longtemps retenue à un point quelconque de la respiration.

Richard Wagner était une figure du siècle passé dont la gloire et l'œuvre inspiraient et hantaient en même temps les musiciens du siècle naissant. Marinetti s'attachait à la projection grandiose du personnage (*cf.* II.2.1) et rêvait d'abord d'un Wagner futuriste, en France en revanche, César Franck et Vincent D'Indy mis à part, on prenait des distances : la micro-forme et la micro-structure, la simplicité et la modestie caractérisent les compositions de Satie, mais aussi de ses contemporains comme Nadia Boulanger ou le Groupe des Six : « La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement ; elle dégage, elle condense la richesse acquise. »⁵⁸⁹ Breton se tenait à l'écart du culte wagnérien et ne souhaitait guère continuer dans ces voies, surtout pas en musique.

Le marché de la musique populaire s'épanouit dans les music-halls et les bars, une sorte de proto-jazz comme les Harlem Hellfighters commence à se répandre au plus tard par les soldats américains pendant la première guerre mondiale. Le jazz constitue une nouveauté musicale qui séduira d'abord les dadaïstes et ensuite les surréalistes donnant une occasion de rendre la musique plus physique au vu des rythmes invitants et des locaux de danse où l'on donnait souvent à écouter cette musique. L'emphase, d'une perspective dadaïste, se met sur le mouvement quasiment extatique, au moins exaltant, et ainsi capable de rompre une habitude quotidienne en l'affirmant, mais en même temps, on le voyait non comme un art, mais comme une part de la vie, ce qui s'enchaîne aux prémices avant-gardistes de lier l'art à la vie. L'énergie de cette musique fait preuve de vitalité, elle provoque

588 ANTHEIL, George, *Bad Boy of Music*, Garden City, N.Y. : Doubleday, Doran & Company, 1945, p. 101, nous traduisons.

589 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 43.

la joie et, ce qui est profondément souhaité, le rire.⁵⁹⁰ Le jazz lui aussi devient cible de la critique conservatrice, servant comme projection raciste et morale surtout après la première guerre mondiale.⁵⁹¹

En Autriche, les premiers succès dodécaphoniques firent parler d'eux. « Les harmonies modales et les rythmes imparfaits »⁵⁹² sont entrés dans les compositions comme une sorte de nouveau style d'époque.

Le statut du musicien était encore davantage incertain au niveau économique en vue de l'accessibilité de plus en plus fréquente à la musique enregistrée. Être un compositeur au début du XX^{ème} siècle dans l'Europe occidentale signifiait souvent devoir se confronter à cette multitude de nouvelles influences et de conditions du marché, ce qui, surtout après avoir suivi une formation classique, finit souvent par un certain rejet de cette formation ou bien l'adoption des nouvelles tendances.

La musique est la forme d'art qui était, à l'époque comme d'ailleurs aujourd'hui, la plus confirmée par un apprentissage institutionnalisé. Le phénomène de l'amateur qui lance ses idées de l'extérieur, souvent plus audacieux que de véritables musiciens, se répand de plus en plus. Le fait qu'un peintre ou un poète puisse concevoir une nouvelle théorie musicale est donc remarquable, et en même temps, la perméabilité du genre commence à se manifester de manière plus visible. Il s'agit souvent de mouvements d'individus qui étaient écartés de l'évolution générique, moderne qui cherchaient à révolutionner tout concept d'harmonie et de forme et qui, comme dans certains cas de la poésie phonétique⁵⁹³, allaient bien plus loin.

Nous nous occupons de la théorie musicale et des compositions qui ont été créées au sein des mouvements du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme, indépendamment de leur pays d'origine. Ceci n'inclut donc pas, par exemple, la seconde école de Vienne. Pour les compositeurs avant-gardistes, comme pour les poètes mentionnés dans la partie précédente, qui se trouvent en marge par rapport aux grandes figures du siècle moderne comme Stravinsky, Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Debussy, Bartók, etc., il était important d'inventer non seulement un nouveau langage musical, mais de travailler le son afin d'en créer une conception qui leur était jusqu'à présent inconnue et inédite⁵⁹⁴. D'ailleurs, Stravinsky, qui résidait à Paris pendant les années cruciales pour l'avant-garde après la première guerre mondiale, n'entreprend pas de tentative de composer pour les dadaïstes ni les surréalistes, mais il fait publier ses poèmes *Berceuses*

590 GOERGEN, p. 10.

591 WEISS, p. 44–49.

592 SHATTUCK, p. 46.

593 PERLOFF, p. 117.

594 *Ibid.*, p. 110.

pour chat et *Chansons plaisantes*, traduites par C.-F. Ramuz dans le n° 10 de *Littérature* en décembre 1919, participant ainsi à la vie artistique de Paris, et poursuivait dès le début des années 1920 la voie néoclassique. Les activités du Groupe des Six qui s'est formé en janvier du 1920 coïncident également avec l'époque des avant-gardes, mais s'entrelaceront ensuite plutôt avec les tendances du Néoclassicisme.

Une sorte de stagnation esthétique qui se traduisait par la prolongation du néoclassicisme se produisait à cause des motivations idéologiques : « Une des grandes questions de l'entre-deux-guerres se posera donc à propos d'un néoclassicisme que l'on peut concevoir comme une régression et, à cet égard, comme un effet pervers du choc de la guerre. » C'est en effet un dualisme difficile à compenser, traumatisé par la « rage agressive » des « folies militaires », ne pouvant aller ni en avant ni (vraiment) en arrière.⁵⁹⁵

Au niveau conceptuel, nous trouverons dans ce qui suit que les prémices du caractère destructeur selon Benjamin s'appliquent parfaitement à la rhétorique d'une grande partie des textes théoriques : la rupture avec les traditions, les institutions ; l'antagonisme subversif, un agonisme apparent ; la création de nouveaux cadres de référence pour les instruments et l'harmonique.

En ce qui concerne la pratique musicale des mouvements d'avant-garde, nous avons rencontré différents problèmes au cours de la recherche : la fréquente absence de partitions et l'attribution souvent arbitraire de compositeurs qui n'ont guère été associés aux mouvements d'avant-garde. Le premier problème, le manque de sources, s'explique lorsqu'on prend en considération la genèse d'une pièce « avant-gardiste ». Souvent, sa première et probablement unique exécution n'a pas eu lieu dans un cadre exclusivement dédié à la musique, tout à fait en phase avec la subversion avant-gardiste de la notion de l'œuvre ; fréquemment, l'exécution s'est déroulée pendant un seul événement pluridisciplinaire avec des lectures et des éléments scéniques, et a été susceptible de changements spontanés en fonction des autres formes d'art. Un tel événement est généralement irréproductible, ce qui favorise le fait que les musiques n'ont pas été notées, recopiées et encore moins éditées.⁵⁹⁶ Nous pouvons donc approcher cette musique en nous servant de témoignages et mémoires écrits. De plus, la littérature critique déjà existante omet la possibilité de l'analyse musicale. Un exemple : Sébastien Arfouilloux, dans son étude exhaustive et intrigante sur la musique du surréalisme *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*⁵⁹⁷, ne cite aucune partition sur les plus de 500 pages de l'ouvrage qui traite pourtant des rapports du mouvement avec la musique de manière éclairante. Ce n'est pas un cas isolé : la plupart des critiques

595 SABATIER, p. 514.

596 WIDMAIER, Tobias : Article « Dadaïsmus », dans *MGG², Sachteil*, t. 2, p. 1053–1057.

597 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*, Paris : Fayard, 2009.

se fondent plutôt sur le rôle de la musique lors des événements, souvent de couleur moqueuse, difficile à saisir de manière analytique.

Le deuxième problème qui se pose est l'attribution des compositeurs aux mouvements d'avant-garde. Nous parlerons de compositeurs comme Satie et Wolpe, qui sont contre toute affiliation à un mouvement ou qui ont voulu surpasser son corset esthétique. Ces compositeurs sont vêtus d'un avant-gardisme spécifique malgré eux, parfois même posthume.

Il existe des cas, lors des événements pluridisciplinaires, où l'on donne à écouter des pièces de compositeurs contemporains qui ne sont pas associés aux mouvements d'avant-gardes historiques et qui n'ont pas poursuivi les voies des grands innovateurs. Souvent, c'est la musique utilisée comme bande sonore d'une soirée ou d'un élément scénique, on trouve des pièces de Bartók comme la *Danse de l'Ours* et d'autres pièces pour enfants,⁵⁹⁸ des pièces faciles à jouer de Stravinsky. Au bar « Chien errant » à Petrograd, fréquenté par Lourié et plusieurs autres protagonistes de l'avant-garde et du modernisme russe comme Maïakovski ou Achmatova, on donnait à écouter entre 1910 et 1914 des compositions récentes, mélangées avec des pièces de Edvard Grieg, Beethoven, Brahms, Couperin ou Tchaïkovski.⁵⁹⁹ La programmation musicale lors de la première soirée dadaïste au *Cabaret Voltaire* est rappelée ainsi : « Le programme d'ouverture composé de *Lieder* et d'un récital de Rachmaninov et de Saint-Saëns ne fut guère révolutionnaire. »⁶⁰⁰ En même temps, les innovations bruitistes complexes et des avant-premières des compositeurs comme Edgar Varèse attirèrent l'attention et contrastèrent le répertoire conventionnel.

Dans le cas inverse, il existe des compositeurs qui affirment leur affiliation à un mouvement spécifique, qui écrivent de la théorie, mais qui ne produisent aucune ou très peu d'œuvres.

Nous allons rencontrer, lors de notre recherche, des tentatives presque académiques pour reformer profondément la pratique musicale, des genres courants ainsi que de nombreuses approches et pratiques cacophoniques. Tenant compte de ces différents données et obstacles, nous proposons en tête de cette partie un inventaire théorique afin de mieux mettre en contexte la partie sur les créations musicales et d'instruments.

598 KRIMM, Dorothea, *Musikalisches Figurantentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, p. 137.

599 GOJOWY, Detlef, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber : Laaber Verlag, 1993, p. 72.

600 HENTEA, Marius, *Tata Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge et. al. : The MIT Press, 2014, p. 60, nous traduisons.

II.2 Rôle de la musique au sein de chaque mouvement

La musique prend une place différente au sein de chaque mouvement d'avant-garde. Nous pouvons déterminer cette circonstance à travers les textes programmatiques, à savoir des manifestes, des *Egodokumente* ; et également en prenant en compte les présences de compositeurs et musiciens lors des rencontres des groupes d'avant-gardistes. Or, si ce dernier point n'est qu'allusivement ou pas du tout prouvé (cf. II.1), nous pouvons examiner des œuvres de compositeurs qui, parfois involontairement, sont associés à ces mouvements et contrôler si les paradigmes d'une esthétique supposée d'une musique futuriste, dadaïste ou surréaliste s'appliquent à ces œuvres. Cette méthode a déjà été justifiée par divers chercheurs⁶⁰¹ qui l'ont mise en pratique. Nous tentons, dans ce chapitre, à illustrer les résultats de cette méthode vus à travers le prisme de nos définitions des différents concepts d'une musique avant-gardiste qu'établissent – ou non – les musiciens en question.

Nous pouvons constater que l'importance d'une musique « futuriste », « dadaïste », « surréaliste », dépend aussi de l'intérêt des porte-paroles ainsi que de leurs amitiés et relations dans le milieu artistique, de « l'aspect biographique du mouvement »⁶⁰², et parfois des conditions du domaine professionnel de la musique dans la ville/le pays en question. Il est donc, par exemple, surtout dans le cas du surréalisme, important de prendre en considération la situation respective à Paris. Aussi, il s'agira de mettre en évidence l'éventuel progrès au niveau musicologique que signifieraient ces concepts, leurs aspirations destructrices et créatrices.

Nous examinons dans quelle dimension la musique est mentionnée ou non dans les textes fondateurs, si la musique est prévue ou considérée valide comme moyen d'expression et de diffusion, s'il existe une pratique musicale lors des manifestations et nous analysons le corpus de partitions existant.

II.2.1 Conceptions esthétiques du futurisme

Les écrits futuristes sur la musique sont sans doute les plus concrets dans notre corpus théorique. Il y a une variété de conceptions esthétiques qui va de réflexions érudites à des polémiques qui répètent en gros le contenu des autres

601 Cf. WIDMANN, WEISS, ARFOUILLOUX.

602 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*, Paris : Fayard, 2009, p. 9.

manifestes associés au futurisme, où il semble que les auteurs n'avaient qu'à changer le mot « peinture » ou « littérature » par « musique ».

Le fondateur du futurisme Marinetti conçoit, avant de même penser à recruter, son idée individuelle d'une musique futuriste. Comme nous l'illustrons tout au long de ce travail, les artistes anti-traditionalistes ne survivent guère sans se référer à un passé, même s'il s'agit d'un passé construit. Dans le cas de la musique, pour Marinetti, cette référence fut Wagner. Il aspirait à arriver à la grandeur anti-traditionnelle du compositeur qui provoquait autant de scandales que d'ovations et qui semblait le toucher profondément dès l'enfance – Marinetti jouait au piano en tant que gamin et avait ainsi un accès pratique à la musique⁶⁰³. Il fait ce transfert de son idéal fondateur du futurisme, à savoir la transcendance du corps humain qui limite l'esprit par la machine qui n'est pas soumise aux lois des faiblesses organiques : la musique de Wagner transcende le squelette de la tonalité traditionnelle et donne lieu à une grande force d'expression qui est guidée par la sensibilité et non par un code formel. Autrement dit : « *il futurismo nasce wagneriano* »⁶⁰⁴ – le futurisme est né wagnérien.

Le rôle que devrait jouer la musique pour son mouvement est donc considérable : Marinetti se met à la recherche d'un personnage apte à musicaliser son concept qui est, nolens volens, purement ancré dans une tradition de romantisme tardif.⁶⁰⁵ Ce grand ancêtre disparaît assez rapidement de l'imaginaire futuriste ; dans son texte contre le parsifalisme et le tango, Marinetti déclare que « *non è piuuuù chic !* »⁶⁰⁶ – ce n'est plus chic.

Marinetti désigne d'abord Francesco Ballila Pratella qui débuta avec une œuvre post-vériste-wagnerienne qu'il déclare plus tard « futuriste », *La Sina d'Vargöun*, en 1909 à Bologne. Des grandes ambitions sont projetés dans le jeune compositeur et Marinetti lui garantit un financement pendant les premières années⁶⁰⁷. Dans une lettre de 1912, il résume ces ambitions :

Io credo che il tuo genio pieno di forza romagnola possa dare d'un sol colpo la grande musica futurista più che moderna, profetica, liberata da tutte le nebulosità nostalgiche, i miti e le leggende, l'ossessione idilliaca e agreste e le svenevoli erotomanie. Una musica che sia l'espressione delle grandi agglomerazioni umane di cui l'elettricità centuplica e complica le forze. Bisognerebbe buttare nel dimenticatoio tutte le forme musicali che abbiamo ereditato, non servirsi più di nessuna delle parole, di nessuno dei termini tecnici usati finora. Persuaditi che una rivoluzione formale prepara e aiuta una rivoluzione essenziale.⁶⁰⁸

603 LISTA, 2009, p. 9–11.

604 *Ibid*, p. 12, nous traduisons.

605 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 41.

606 MARINETTI, 1968, p. 176.

607 LISTA, 2009, p. 9–11.

608 MARINETTI, cité par MAFFINA, p. 12, nous traduisons.

Je crois que votre génie, plein de la force de la Romagne, peut donner un seul coup à la grande musique futuriste, plus que moderne, prophétique, libérée de toute la nébulosité nostalgique, des mythes et légendes, de l'obsession idyllique et rurale et de la faible érotomanie. Une musique qui est l'expression des grandes agglomérations humaines dont les forces sont compliquées et centuplées par l'électricité. Nous devrions oublier toutes les formes musicales que nous avons hérité, nous ne devrions plus utiliser aucun des mots, aucun des termes techniques utilisés jusqu'à présent. Tu dois te convaincre qu'une révolution formelle prépare et facilite une révolution essentielle.

L'œuvre théorique de Pratella s'approche le plus de ce que Marinetti devrait entendre par la « *rivoluzione formale* » – révolution formelle, étant toujours d'accord avec le concept du *Gesamtkunstwerk* ; mais son activité de compositeur futuriste fut d'une courte durée et ne correspond guère aux exigences révolutionnaires. Étant l'unique musicien du mouvement futuriste qui avait une éducation de conservatoire, il était justement susceptible de ne pas toujours pouvoir oublier sa formation dans ses compositions, ce qui provoqua Marinetti à l'influencer, voire le surveiller le plus possible.⁶⁰⁹ Nous nous concentrons dans cette partie sur ses manifestes avant d'examiner dans II.3.2 son opéra futuriste *L'aviatore Dro*.

II.2.1.1 La grande mélodie futuriste

Les manifestes de provenance italienne les plus reçus ont été rédigés par Pratella et Russolo. Le « schéma » du manifeste selon les principes qu'instaura Marinetti s'applique également à ces écrits (cf. I.2). Avant d'avoir été plié à la rhétorique futuriste, Pratella décrit comment la musique devrait être créée idéalement ; à la base de l'« *adorazione sensuale e orgiastica della vita vissuta* »⁶¹⁰ – l'admiration sensuelle et orgiastique de la vie que l'on a vécue. La proximité de la vie « vécue » est un souhait prononcé non seulement par les futuristes mais également, comme nous allons illustrer dans ce qui suit, des dadaïstes, qui font même appel à un certain primitivisme. C'est justement la raison pour laquelle la relation Pratella-Marinetti sera de courte durée : le premier aspire à retrouver une simplicité de l'expression, l'expression originelle, ce qui est justement l'opposée d'un Wagner futuriste, idée de Marinetti, et utilise l'adhésion au futurisme comme un outil de libération. Avec la prémisse que Pratella devrait éprouver

609 SCHMITZ-GUNDLACH, Esther, *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, München : mpress, 2007, p. 31.

610 *Ibid*, p. 12, nous traduisons.

la volontà decisa di essere *più audace, più avanzato, più pazzo, più inatteso, più eccentrico* di tutto ciò che è stato fatto in musica

la ferme résolution d'être plus audacieux, plus à la pointe, plus fou, plus surprenant, plus excentrique que tout ce qui a été fait en musique

il devrait composer que l'on puisse comprendre

l'irruenza selvaggia, caotica e divina delle nostre anime futuriste, ubriache di novità, di altezze inaccessibili e scoppianti d'odio come bomba tra le gambe dei passatisti⁶¹¹

l'impétuosité sauvage, chaotique et divine de nos âmes futuristes, grisées de nouveauté, de hauteurs inaccessibles et explosant de haine comme une bombe entre les jambes des passésistes.

Les manifestes que Pratella rédige en 1910 et 1911 reflètent le ton polémique des manifestes parus sous la plume de Marinetti. Il faut également prendre en considération qu'il était toujours le dernier à éditer les textes qui allaient être publiés dans sa revue *Poesia*. Pratella souligne dans son autobiographie que ses textes étaient susceptibles de corrections et changements de dernière minute, qui, parfois, n'étaient plus en concordance avec ses intentions de départ, voire des idées contraires aux siennes.⁶¹²

Le premier texte, paru le 11 octobre 1910 sur un tract plié, porte une introduction qui souligne que l'appel que Pratella formule est dédié aux « jeunes »⁶¹³. Ceci reprend la pensée de Marinetti dans son manifeste fondateur qui adresse son mouvement expressément aux personnes qui ont moins de 40 ans (*cf.* Introduction). Dans l'esprit du renouveau total, il paraît logique de vouloir le mettre en œuvre par des sujets les plus frais possible et le moins corrompus par ce qu'il y a à renouveler. Après cette introduction, Pratella dessine rapidement un état-des-lieux de la musique européenne. Il nomme Richard Strauss, Debussy, Gustave Charpentier, Edward Elgar, Modeste Moussorgski, Alexandre Glazounov et Jean Sibelius comme exemples d'un mode novateur en composition, que nous pouvons considérer, une centaine d'années plus tard, comme des compositeurs modernistes, mais non avant-gardistes, étant des personnages qui ont pu trouver un nouveau langage musical sans provoquer un changement dans le degré de radicalité souhaitée par Pratella. Nous pouvons y trouver le reflet de Marinetti qui aspire à dépasser l'avant-garde européenne ainsi qu'à promouvoir Pratella comme

611 Lettre de Marinetti à Pratella du 12 avril 1912, cité par Lugaresi, Giovanni: *Lettere ruggenti*, Milan 1969, p. 33, italiques de l'original, cité par SCHMITZ-GUNDLACH, p. 34, nous traduisons.

612 *Cf.* LISTA, 2009, p. 21.

613 PRATELLA in LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015. p. 263.

compositeur-modèle. Il omet les premières expériences avec l'atonalité de Schönberg et de ses élèves, notamment le deuxième quatuor en fa dièse mineur op. 10 de Arnold Schönberg, crée en 1908, alors qu'il s'agit dans le cas de cette composition d'une tentative sérieuse de déconstruire les fonctions musicales.

Dans un second temps, il résume la situation institutionnelle de la musique comme elle se présente à lui en Italie ; notamment son caractère borné qui fait que les « jeunes génies musicaux stagnent »⁶¹⁴. Au lieu de s'épanouir, ces génies potentiels sont bloqués devant des barrières telles que les conservatoires, les concours, les éditeurs, les critiques – toutes des forces qui gardent un niveau médiocre et « combattent tout effort pour élargir le domaine musical »⁶¹⁵, en préférant un nombre limité de compositeurs, notamment Puccini et Giordano, excluant tout le reste. Selon l'exemple de Marinetti, il emploie des termes comme « la boue », « industrie des morts, culte des cimetières »⁶¹⁶.

En conclusion, Pratella vise un futur « libéré de toute attache envers la tradition, libéré de doutes, de l'opportunisme et de la vanité »⁶¹⁷ si l'on suit ses propositions : l'élimination des institutions, des critiques, des concours, de la vénalité de l'art, des pedigrees, des conceptions esthétiques préconçues, du répertoire, des décors et costumes historisants, de la musique sacrée ; redresser le rôle du chanteur qui, dans la tradition musicale italienne, est prépondérant ; refouler des romances qui servent comme livrets d'opéra et les remplacer par le « poème dramatique ou tragique pour la musique »⁶¹⁸ qui serait inventé en vers libre. Il enjoint les compositeurs qui sympathisent avec le futurisme de chercher à provoquer et à révolutionner le plus possible.

Nous pouvons constater que ce manifeste est similaire à la structure du *Manifeste des Peintres futuristes* (11 avril 1911, tract plié) et au *Manifeste futuriste* (20 février 1909, *Le Figaro*), ainsi que le suivant *Manifeste des Auteurs dramatiques* (janvier 1911) : les textes attaquent le *statu quo* et proposent de le bouleverser de manière plutôt générale. Il a été diffusé par Marinetti en 6000 exemplaires et a suscité un nombre de réactions dépréciantes – non aux idées, mais à la personne et à l'œuvre de Pratella.⁶¹⁹

614 PRATELLA dans LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015. p. 265.

615 *Ibid.*

616 *Ibid.*, p. 266.

617 *Ibid.*

618 *Ibid.*, p. 267.

619 Cf. CASTRONUOVO, Antonio : « Pratella 1910 : il salto nel fuoco », dans PIRACCINI, Orlando et SERAFINI, Daniele (éd.), *Note futuriste. L'archivio Francesco Balilla Pratella e il cenacolo artistico lughese*, Bologne : Editrice Compositori, 2010, p. 15–17.

Dans son deuxième texte, *Manifeste des musiciens futuristes*⁶²⁰, Pratella s'exprime de manière plus concrète. Après avoir résumé son manifeste précédent, il déconstruit deux paramètres de la composition : le contrepoint et l'harmonie, qui sont difficiles à gérer tous les deux car ils proviennent de « deux sensibilités différentes »⁶²¹. On devrait les remplacer « par la polyphonie harmonique, fusion logique du contrepoint et de l'harmonie »⁶²². Ceci est donc une déconstruction productive, à un niveau notionnel, mais fait surgir des doutes sur le degré d'innovation : Qu'est-ce qu'une polyphonie harmonique, ou plutôt : qu'est-ce qu'il y a de neuf dans une polyphonie harmonique ? Les compositeurs se détachent de cette dichotomie didactique depuis des siècles, un exemple notoire est le quatrième mouvement de la symphonie n° 41 (Jupiter). Plus loin, Pratella explique ce simple principe de base de sa théorie de composition : « [...] concevoir la mélodie harmoniquement, en cherchant l'harmonie à travers des combinaisons et des suites de sons différentes et plus compliquées, et vous trouverez facilement de nouvelles sources de mélodie. »⁶²³ Malgré le ton légèrement gauche de cette demande, nous pouvons retrouver ce que Pratella vise par ce principe dans plusieurs écoles de composition les plus avancées de l'époque, notamment chez toutes celles qui pratiquent l'atonalité considérant « inconsistantes les valeurs de consonance et de dissonance. »⁶²⁴ Composer à la base de l'échelle chromatique devrait par conséquent mener à « la grande mélodie futuriste »⁶²⁵, étant donné que ce serait une gamme de micro-tons, non seulement de demi-tons, mais ainsi de suite avec les intervalles. Pratella appelle ce concept l'enharmônisme, l'ensemble d'un énième nombre d'harmonies (n-harmonie) : les notes enharmoniques, dans son temps, étaient les notes inclassables, dont on ne pouvait déterminer l'appartenance harmonique (fa dièse/sol bémol ; la dièse/si bémol, etc.). Il le réclame pour lui-même ainsi que pour le futurisme : « considérer l'enharmônisme comme une conquête magnifique du futurisme. »⁶²⁶ À notre connaissance, il est le premier à conceptualiser une atonalité à la base de micro-tons et non seulement à la base de l'échelle chromatique, bien qu'il existe des approches similaires chez les compositeurs italiens Domenico Alaleona et Ferruccio Busoni.⁶²⁷

620 Le manifeste parut d'abord en italien le 11 mars 1911, la version française suit deux mois plus tard. Nous citons directement la version française.

621 LISTA 2015, p. 312.

622 *Ibid.*

623 *Ibid.*, p. 313.

624 *Ibid.*

625 *Ibid.*

626 LISTA 2015, p. 316 ; cf. Arthur Maquaire : « Enharmônisme et futurisme », pp. 397.

627 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 70 et 90.

L'autre paramètre musical qu'il s'agit de modifier est le rythme. Les structures métriques qui suivent des différentes formes figées comme certaines danses devraient être abandonnées à la faveur d'une polyrythmie, voire un rythme complètement libre, correspondant au concept du vers libre de Marinetti.⁶²⁸

L'innovation prévue de l'opéra rappelle l'esprit wagnérien : le compositeur devrait être « l'auteur du poème dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique »⁶²⁹, c'est-à-dire le créateur unique de l'opéra. Ainsi, selon Pratella, l'œuvre deviendrait l'expression authentique des passions du musicien, sans l'ombre d'un livret étranger à ses sentiments.

Il condamne non seulement des livrets de provenance autre que celle du compositeur de l'opéra, mais également des formes musicales figées, préméditées⁶³⁰ comme la forme sonate, le contrepoint, la symphonie, les considérant comme des corsets qui empêcheraient l'épanouissement de l'originalité du compositeur.

Prudemment, Pratella cède aux demandes de Marinetti d'inclure le progrès technique de manière concrète. Il s'agit notamment de sonorités mécaniques qui seraient à incorporer dans l'appareil sonore de l'orchestre classique. Il parle des « nouvelles métamorphoses de la nature » et des « multiples découvertes scientifiques » qui, reprenant le manifeste fondateur de Marinetti presque mot à mot⁶³¹, feraient part de « l'âme musicale des foules, des grands chantiers industriels, des trains, des transatlantiques, des cuirassés, des automobiles et des avions. »⁶³² Il ne propose aucune manière de les mettre en musique, souligne par contre l'importance de l'expérience et de l'intuition pour trouver de nouvelles techniques.⁶³³ Ce ne sera pourtant pas Pratella qui inventera les *intonarumori*.

Suite à une lettre de Marinetti du 12 avril 1912, Pratella se met à la rédaction d'un autre texte programmatique. Il lui a été imposé de montrer son côté le plus révolutionnaire, de surpasser les compositeurs contemporains en terme de radicalité et d'originalité innovatrice :

È assolutamente necessario che tu superi e lo [Ravel] schiacci a Parigi con uno scoppio di originalità strapontante. Non accontentarti dunque dell'entusiasmo che suscita il tuo grande ingegno. Non si tratta per te di essere semplicemente un grandissimo musicista di genio, né il più grande musicista italiano, ma il più novatore dei novatori, *il più audace*

628 Cf. LISTA 2015, p. 314–316.

629 *Ibid.*, p. 316.

630 Cf. *Ibid.*, p. 315–316.

631 « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, [...] des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes [...] ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives [...] et le vol glissant des avions [...] ».

632 LISTA 2015, p. 316.

633 Cf. LISTA 2015, p. 315 et MAQUAIRE, p. 398.

*dei rivoluzionari in musica, saltando a piè pari al di là di Debussy e del suo seguace Ravel e al di là di Strauss e del suo seguace Florent Smith.*⁶³⁴

Il est absolument nécessaire que tu le [Ravel] dépasses et l'écrases à Paris avec un éclat d'originalité déchirante. Ne te repose donc pas sur l'enthousiasme que suscite ton génie immense. Toi, tu ne dois pas simplement être un grand musicien de génie, ni le plus grand musicien italien, mais le plus innovateur des innovateurs, *le plus audacieux des révolutionnaires en musique, sautant à pas égaux et au delà de Debussy et son adepte Ravel et au delà de Strauss et son adepte Florent Smith.*

Son troisième manifeste du 18 juillet 1912 *Distruzione della quadratura* (destruction de la carrure) apporte comme idée novatrice la liberté complète du mètre musical, en analogie du vers libre. C'est le manifeste le plus élaboré par rapport aux deux premiers. D'un point de vue rhétorique, il est le moins polémique, probablement dû aux élaborations précises. Pratella y concrétise ses idées en mettant en relief surtout le rapport entre le vers et la métrique musicale. C'est précisément l'aspect le plus recherché dans ses compositions.⁶³⁵ La carrure, c'est-à-dire la schématisation des temps binaires (2/4 ; 4/4 ; 2/2 ; 6/8 etc.), ternaires (3/4 ; 3/2 ; 6/8 etc.) et mixtes (7/4 ; 9/8 ; 5/4 et ainsi de suite) désignant une mesure classique, n'est plus utilisable pour l'expression musicale futuriste. Elle requiert un mètre adaptable au mouvement expressif de la musique et des accents, non de s'adapter à un mètre binaire ou ternaire. Il ne s'agit pas non plus d'une « confusion arythmique », l'« exécution simultanée »⁶³⁶ de deux rythmes différents, ce qui a un effet d'imprécision non-souhaité. Le mouvement de la musique doit correspondre au chant, qui est l'accentuation naturelle de la parole, d'où le mètre de la poésie, d'où « la valeur musicale (rythmique) de la poésie »⁶³⁷. Cet embrassement de la poésie du « mètre quantitatif » et de la musique est à retrouver après avoir été désolidarisé par l'« épidémie » de la carrure, établie dans le contexte de la musique bourgeoise et des salons, par des schémas formels comme « des petites danses mono-rythmiques de salon, des ariettes construites sur le schéma de ces petites danses »⁶³⁸ : il devrait se réaliser, par conséquent, un rythme complètement libre.

634 Lettre de Marinetti à Pratella du 12 avril 1912, cité par Lugaresi, Giovanni : *Lettere ruggenti*, Milan 1969, p. 32, italiques de l'original, cité par SCHMITZ-GUNDLACH, p. 32, nous traduisons.

635 Cf. LISTA 2009, p. 13.

636 Cf. LISTA 2015, p. 430.

637 *Ibid.*, p. 432.

638 *Ibid.*

Pour la notation, cela signifie de considérer les mesures comme « inégales entre elles », et ainsi de suite pour la périodicité des structures formelles.⁶³⁹ Pour le chant, cela implique que le vers libre est porteur du rythme libre. Dans la vision futuriste et fantomatique, c'est l'héritage wagnérien : le compositeur maîtrise la musique et la poétique pour prêter à ses œuvres un maximum d'effet.⁶⁴⁰ Il est par ailleurs remarquable que la carrure, chez Wagner aussi, véhicule l'ancien monde de la composition que ce dernier avait déjà dépassé :

die [...] Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können [...] ⁶⁴¹

le quadrillage [carrure] de la construction de la phrase musicale pourrait désormais disparaître complètement face à la détermination idéale d'une entière liberté.

Pratella, sans sembler s'en rendre compte, assume un point de départ similaire à celui de Wagner plusieurs décennies après, et s'y prend aussi avec bien plus de prudence : Nous observons que l'auteur conçoit les paramètres musicaux et formels (harmonie, rythme, genres, timbres) de manière très large : Permettre au compositeur de faire succéder et alterner « toutes les mesures et [...] tous les rythmes possibles », « les formes musicales ne sont [...] que les apparences et les fragments d'un seul Tout »⁶⁴², il parle d'un « océan polyphonique »⁶⁴³. Pratella n'ambitionne guère de détruire, mais d'amplifier le spectre de ce que nous entendons par la musique. Voir l'opéra comme forme symphonique, et prendre les « motifs passionnels » comme « générateurs »⁶⁴⁴ des formes musicales, à chaque fois différentes, tout cela témoigne d'un esprit qui cherche à se défaire des barrières de son apprentissage, condamnant les conventions, l'académisme, l'intellectualisme. Nous allons retrouver cette opposition dans la notion du primitivisme, surtout poursuivie par les adeptes du dadaïsme. L'unique mention de « destruction » se trouve dans son troisième manifeste du 18 mai 1912 (destruction de la carrure), une destruction qui vise un concept qui est déjà conquis par le futurisme dans le domaine littéraire : le vers libre, conditionnant le rythme libre. Son regard destructif est sans doute sans aucun nihilisme ; il cherche à se libérer de la tradition, tout en maintenant l'image de la musique comme un

639 Cf. LISTA 2015, p. 433.

640 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 41.

641 WAGNER, Richard, *Sämtliche Werke und Schriften*, t. 9, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911, p. 149, nous traduisons, cf. aussi KÄMPER, Dietrich, *Musikalischer Futurismus*, Laaber : Laaber Verlag, 1999, p. 81-93.

642 LISTA 2015, p. 314.

643 *Ibid.*, p. 315.

644 *Ibid.*, p. 316.

art qui n'est pas exercé par quelqu'un sans talent et qui est avant tout un art ancré dans la notation.

La diversité des rythmes selon *La distruzione della quadratura* apparaît surtout dans ses morceaux de caractère folklorique ou bien consiste en quelques exceptions – ce qui est tout à fait remarquable vu que Pratella rédigeait le manifeste avant la création du *Sacre du printemps*.

Malgré ses propositions élaborées, Pratella n'arrive pas à convaincre Marinetti faute de radicalité. Évidemment, ses demandes étaient déjà en train de se réaliser indépendamment de ses écrits, surtout en ce qui concerne la polyrythmie comme chez Stravinsky ou Bartók et l'atonalité comme chez Schönberg, Berg, et Webern. Après avoir assumé l'enharmoine, il semble inutile de détruire encore la carrure, en voulant en finir avec l'opéra romantique, pourquoi donc chanter les aventures d'un aviateur Dro ? Une véritable révolution dans le sens futuriste, c'est-à-dire un éloge musical de la machine n'a pas lieu, leur point de départ commun, vouloir abolir le cadre institutionnel de la musique et la lourdeur des traditions, n'est plus suffisant au regard de Marinetti. Vu depuis l'angle de la presse, il se dresse une image différente ; dans *Il travaso delle idee* » du 30 mars 1913, Pratella est décrit comme le musicien qui

unisce al ronzio dei calabroni / colpi di tosse e rombi di cannoni / e stormire di fronde nelle macchie / e strepitar di scimmie e di..... cornacchie / e con siffatte specie di rumori / lo accolgono pur essi gli uditori.⁶⁴⁵

unit le bourdonnement des frelons / coups de toux et grondements des canons / bruissement des branches dans les broussailles / et cris de singes et de..... corbeaux / et avec ces genres de bruits / l'accueillent les auditeurs eux aussi.

Pratella semble avoir la réputation que Marinetti aimerait qu'il eût sans avoir jamais composé un morceau avec ce genre de bruits. Mais déjà l'inclusion des *intonarumori* dans l'orchestre de son opéra *L'aviatore Dro* qu'il travaillait depuis 1912 et qui ne fut créé qu'en 1920 signifiait pour lui une concession énorme et Marinetti commence à favoriser, puis solliciter l'esprit plus frais du peintre – non musicien – Russolo.⁶⁴⁶ Ce dernier, quant à lui, déclare avoir découvert la musique futuriste pendant le concert de *Inno alla vita, Musica futurista per orchestra* de Pratella à Rome, le 21 février 1913. C'est notamment lors de ce concert que Pratella revendique, pour la première fois sur le vif, son statut de musicien

645 Cité dans BEDESCHI, Luisa : « Dal carteggio di Francesco Balilla Pratella », dans PIRACCINI, p. 49, nous traduisons.

646 LISTA 2009, p. 17.

futuriste ; et où il vit se déclarer un vrai « pandémonium »⁶⁴⁷ de réactions. Ce concert restera l'une des dernières de ces occasions ; sa radicalité se transforme de plus en plus en un style de composition marqué par la simplicité et des éléments folkloriques.⁶⁴⁸ Quelques jours après, l'*Arte dei rumori* (l'Art des bruits) de Russolo parut, adressé à son « cher Ballila Pratella, grand musicien futuriste »⁶⁴⁹. Au mois de novembre de la même année, Pratella confie dans une lettre à Luciano Folgore de ne pas chercher « *grande cariche* » – des grandes charges et de juste vouloir maintenir sa « *libertà [...] spirituale e materiale* »⁶⁵⁰ – liberté d'esprit et matérielle ; des affirmations qui contrarient l'image de l'instaurateur de la musique futuriste à temps plein et qui confirment déjà son attitude ambiguë vis-à-vis de ce mouvement d'avant-garde.

II.2.1.2 « De belles gifles sonores »⁶⁵¹ – Bruitisme brutal de Russolo

Contrairement à Pratella, Russolo ne s'attarde pas à attaquer l'appareil institutionnel qui entoure la musique dans ses textes ; il ne s'adresse ni à un public qu'il méprise en le considérant borné et passiste, ce qui est probablement dû à son arrière-plan d'autodidacte – il n'a jamais fréquenté un conservatoire ou suivi des cours de composition. Il fait davantage mention d'un changement de la sensibilité du public, qui ferait forcément suivre un changement du goût musical, et ainsi de la pratique musicale.

Son premier texte *L'Art des bruits. Manifeste futuriste* fut diffusé en mars 1913 et parut en français le premier avril 1913. Russolo dresse une chronologie rapide de la musique et comme nous la percevons de l'Antiquité jusqu'à nos jours dans la première partie du texte. Il a fallu le long passage d'un environnement silencieux, étant secoué seul par « les tempêtes, les ouragans, les avalanches, les cascades »⁶⁵², connaissant la musique d'un usage prudent dans le contexte du rite religieux. Plus complexe, enrichie de techniques polyphoniques, la mélodie gagne la verticalité et des ensembles toujours plus grands, pour ensuite arriver aux orchestres symphoniques d'une centaine de musiciens à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette amplification du son orchestral ainsi que l'industrialisation ont pu préparer l'oreille humaine au son qui ressemble plus au bruit, au « son-

647 PAYTON, Rodney : « The Music of Futurism : Concerts and Polemics », *The Musical Quarterly*, t. 62 n° 1, p. 33.

648 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 76.

649 RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits. Manifeste futuriste », dans LISTA, 2015, p. 476.

650 Lettre du 19 novembre 1913, cité dans PIRACCINI, p. 58, nous traduisons.

651 RUSSOLO : « L'Art des bruits. Manifeste futuriste », dans LISTA, 2015, p. 478.

652 LISTA 2015, p. 476.

bruit »⁶⁵³ – disposant d'un spectre de timbres moins restreint que celui produit par les quatre à cinq différents groupes des instruments classiques (cordes, vents, cuivres, percussions, pianos), voire d'une « variété infinie des sons-bruits »⁶⁵⁴. Cette variété se compose non seulement des divers bruits naturels que produisent le temps, le paysage et les animaux, mais surtout des nouveautés techniques de la ville et de la vie modernes ainsi que « la guerre moderne »⁶⁵⁵. Ce dernier point est souligné par un extrait d'une lettre d'Andrinople de Marinetti, rédigée de manière similaire au poème phonétique *Zang Tumb Tumb*, et reprend ainsi ce sujet dominant-dirigeant la production artistique d'un grand nombre des premiers futuristes d'avant-guerre. Il revendique donc que le développement de la musique occidentale n'a pu connaître que son évolution futuriste⁶⁵⁶ et fait preuve de sa proximité à Marinetti qui, dans son manifeste sur la littérature futuriste de 1912, mentionne déjà comment « *le nostre vecchie orecchie* » – nos vieilles oreilles – auraient détruit le souvenir de Beethoven et Wagner.⁶⁵⁷ Quand Marinetti engage le futurisme d'avoir « pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques »⁶⁵⁸, il ne poursuit pas seulement des fins d'une esthétique technophile, mais tente de subvertir les modes de perception et concède une importance considérable à l'évolution sentimentale vis-à-vis du futur technisé. La musique n'a qu'à suivre ce propos.

Russolo décrit la mise en pratique de l'entonnement des bruits : il s'agit de « fixer le degré ou ton de la vibration prédominante » sans que le bruit perde son timbre caractéristique. En entonnant un bruit mécaniquement, il serait possible de le « régler harmoniquement et rythmiquement »⁶⁵⁹ et de les utiliser pour une mélodie comme des tons d'une échelle dans le sens classique.

Malgré l'approche mécanique absolument inédite, Russolo repart, en termes historiques de la théorie musicale, quasiment à zéro disposant d'un ambitus qui n'excède guère l'octave par instrument et qu'il arrive à entonner de manière enharmonique. Il n'est d'ailleurs pas clair s'il tâchait de continuer les techniques de compositions déjà conquises de son époque ou s'il s'en passait exprès – étant lui aussi antagoniste avant-gardiste et « pas musicien ».⁶⁶⁰

Pour la première tentative, il crée six catégories des « bruits fondamentaux les plus caractéristiques ; les autres ne sont guère que les combinaisons de ces

653 *Ibid.*, p. 477.

654 *Ibid.*, p. 478.

655 *Ibid.*, p. 479.

656 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 82.

657 MARINETTI, F. T. : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 113, nous traduisons.

658 MARINETTI : « L'Imagination sans fils et les mots en liberté », dans LISTA, 2015, p. 523.

659 *Ibid.*, p. 480.

660 *Ibid.*, p. 476.

derniers. »⁶⁶¹ Ce sont : des grondements, des sifflements, des murmures, des craquements, des percussions, des hurlements ; et cela donne des machines bruitistes comme il suit : *crepitori* (crépiteurs), *gorgogliatori* (gargouilleurs), *rombatori* (grondeurs), *ronzatori* (bourdonneurs), *scoppiatori* (exploseurs), *sibilatori* (siffleurs), *ululatori* (hurleurs). Au sein de chaque groupe se distinguent plusieurs types de bruits, comme le gémissement ou l'explosion.

Son point de départ, similaire aux aspirations de Pratella, consiste d'abord non dans la destruction comme fin en elle-même, mais dans l'élargissement des timbres instrumentaux. Ceci mènerait au fur et à mesure à la découverte de nouveaux rythmes et à leur union, en analogie aux vibrations propres à chaque bruit. Les défis techniques qu'emporte la construction d'instruments aptes à réaliser ces idées « ne sont pas graves »⁶⁶², et effectivement, moins de quatre mois après, le premier *intonarumoro* sera présenté au public, notamment le 2 juin 1913 au Teatro Storchi à Modena, étant désormais un « fait concret »⁶⁶³ (cf. III.2.1).

Le but principal formulé dans ce manifeste est la création des « oreilles futuristes »⁶⁶⁴ – précisément l'entraînement des oreilles à percevoir les bruits comme des événements musicaux, voire à les apprécier esthétiquement. Il emploie un ton conciliant, s'identifiant comme un amateur de la musique « qui lance hors de lui sur un art profondément aimé sa volonté de tout renouveler », tout en tenant en même temps au credo de Marinetti : « l'audace donne tous les droits et toutes les possibilités »⁶⁶⁵.

Le bruit dans la musique doit gagner un statut qui va au delà d'une simple *imitatio* des bruits de la vie quotidienne, devenir un élément premier à modeler selon des principes esthétiques.⁶⁶⁶ Le but de l'art futuriste n'est pas de représenter la vie quotidienne mécanisée, mais de créer un art aussi mécanisé que la vie quotidienne. Cette abstraction des bruits est un premier pas vers l'orchestre de bruiteurs, vers une conception d'une musique qui survit sans instruments et timbres classiques. Pendant un concert potentiel, l'auditeur perçoit le « son-bruit » comme un bruit, se souvient probablement de la situation où il l'entend normalement, mais remarque également à quel point il diffère de son contexte naturel car l'instrument peut changer de timbre ou de hauteur, et comprend, de sorte qu'il ne s'agit plus du bruit de la rue, mais d'un son artificiel. Ainsi, les bruits perdent la valeur d'« objet trouvé »⁶⁶⁷ et ne rappellent plus (à l'auditeur) ce

661 *Ibid.*, p. 481.

662 *Ibid.*, p. 481.

663 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, p. 549.

664 *Ibid.*, p. 482.

665 *Ibid.*

666 Cf. RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits. Manifeste futuriste » et « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, pp. 481, 550.

qui les produit à l'origine ; ils se transforment en « *materia prima* »⁶⁶⁸ – matière première, en matériau de travail. Le compositeur ou constructeur contrôle donc les « sons-bruits » à volonté, les soumet à des rythmes, et est capable d'en former des œuvres d'art – « une association fantastique de ces timbres variés »⁶⁶⁹ – avec de la matière tout à fait autonome vis-à-vis de l'objet qui la produisait au départ. Cette transcendance des bruits se manifeste déjà dans l'appellation « *intonarumori* » : les bruits – *rumori* – n'apparaissent pas dans leur état cru, mais entonnés – *intonati* – le nom laisse deviner une intention non-matérialiste⁶⁷⁰ de la part de l'inventeur.

En novembre 1913, Russolo publie un texte dans la revue *Lacerba*, intitulé *Conquista totale dell'enarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi* (La Conquête totale de l'enharmonisme grâce aux bruiteurs futuristes). De même que Pratella qui opte pour l'élargissement de la pratique musicale correspondant aux infinies possibilités de l'univers sonore, Russolo reprend et étend le terme « enharmonisme » et le déclare comme un principe universel : « les sons et les bruits *sont tous enharmoniques* »⁶⁷¹. L'enharmoine, ou bien la micro-tonalité, devient le fondement des bruitages de Russolo suivant aussi le concept de l'*ennefonia* d'Alaleona, à savoir l'illimitée division de l'octave en micro-intervalles. Ainsi il poursuit avec des idées à propos de la polyrythmie (cf. Pratella : *La distruzione della quadratura*), désirent rompre avec la carrure du rythme généralement employé par les compositeurs non-futuristes.⁶⁷² Cela devient plus clair surtout quand nous prenons en considération que l'oreille humaine est bien capable, voire habituée à concevoir des micro-tons : les bruits dans leurs états naturels sont audibles en gradation, comparable au glissando, comme le vent qui se lève ou un moteur qui s'allume. En chantant sans un accompagnement instrumental, la voix forme des mélodies à la base d'une échelle naturelle. Affirmer que l'enharmonisme est la nature des « sons-bruits » mêmes pourrait faciliter aux compositeurs le traitement non-traditionnel des sons dans le processus créatif. De plus, cette perception matérialiste du monde sonore de Russolo permet justement de proposer un tel traitement de n'importe quel événement acoustique – c'est-à-dire tout ce qui déclenche une sensation auditive⁶⁷³ – comme de la matière première.

667 Notion empruntée au vocabulaire de la *musique concrète*, désignant des trouvailles de sons par hasard.

668 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, p. 550.

669 *Ibid.*, p. 482.

670 CHESSA, Luciano, *Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts, and the occult*, Berkley et al. : University of California Press, 2012, p. 140.

671 RUSSOLO, Luigi : « La Conquête totale de l'enharmonisme grâce aux bruiteurs futuristes », dans LISTA, 2015, p. 620.

672 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 40.

673 Cf. LISTA, 2009, p. 43.

L'idée initiale de Marinetti, notamment de projeter une musique futuriste selon un vague idéal wagnérien s'est perdue, voire cassée par l'esthétisation des onomatopées et des machines. « *Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante* »⁶⁷⁴ – rien n'est plus beau qu'une centrale électrique bourdonnante, étant devenu son nouveau paradigme esthétique. L'esthétisation de la guerre avance justement par cette esthétique évoluée :

Un uomo [...] al fronte troverà ancora da stupirsi, troverà ancora dei rumori davanti ai quali proverà una emozione nuova, impensata !⁶⁷⁵

L'homme trouvera au front encore des surprises, il trouvera des bruits face auxquels il éprouvera une nouvelle émotion à laquelle il n'aurait pas songé.

Dans les limites techniques – étant donné que les enregistrements et la bande magnétique seraient à la disposition des futures générations et que les *intonarumori* ne gardaient pas de surprises au niveau des possibilités du compositeur, il était donc plus important de mettre l'accent sur la recherche et la découverte du champ bruitiste. La guerre après la ville moderne cachait des véritables trésors acoustiques, non seulement selon Marinetti (cf. II.3.1), mais justement selon Russolo :

... è solamente quando si entra nel raggio della sua azione che l'artiglieria rivela tutta la sinfonia epica [...] dei suoi rumori⁶⁷⁶

c'est seulement lorsque l'on entre dans son rayon d'action que l'artillerie relève toute la symphonie épique de ses bruits.

La grandeur de cet environnement acoustique est contemplé de manière admirative et neutre sans considérer les violences et dégâts causés par cette symphonie épique. Les descriptions sont données avec un détail et un intérêt presque scientifique :

Il sibilo che il proiettile fa nell'aria ha, rispetto ai diversi calibri, queste caratteristiche. Più il calibro è piccolo, più il sibilo è acuto e regolare ; col crescere del calibro questo sibilo diventa più basso di tono e più irregolare [...]. Qualunque sia il calibro, il sibilo che il proiettile fa nell'aria ha questa caratteristica costante : che dal principio [...] va gradatamente discendendo di tono fino allo scoppio. Questa differenza

674 MARINETTI : « Lo Splendore geometrica e la sensibilità numerica », dans BONINO, p. 136, nous traduisons.

675 RUSSOLO, cité par MAFFINA, p. 70, nous traduisons.

676 *Ibid.*, nous traduisons.

di tono può raggiungere e anche superare in una traiettoria molto lunga le due ottave.⁶⁷⁷

Le sifflement que le projectile fait dans l'air a, par rapport aux différents calibres, ces caractéristiques. Plus le calibre est petit, plus le sifflement est aigu et régulier ; en fonction de la taille du calibre, ce sifflement devient plus grave et plus irrégulier. Quel que soit le calibre, le sifflement que le projectile fait dans l'air a cette caractéristique constante : dès le début, il descend graduellement en ton jusqu'à ce qu'il éclate. Cette différence de tonalité peut atteindre et même surmonter dans une très longue trajectoire les deux octaves.

L'artillerie est donc non seulement un incroyable objet trouvé, mais possède des rangées de tonalités riches et disposées à composer, évidemment en toute liberté de l'enharmoine naturelle, les couleurs sonores sont également distinctes : « *la mitragliatrice ha una voce legnosa caratteristica, con i suoi rapidissimi toc, toc, toc, toc* »⁶⁷⁸ – la mitrailleuse a une voix boisée caractéristique avec ses toc toc toc extrêmement rapides. Les bases de l'orchestre de la guerre sont données, mais limitées à la spontanéité de l'événement, non traitables comme la matière première par un compositeur.

L'attitude constructive de Russolo ainsi que l'« approche [...] purement expérimentale et entièrement ancrée dans le matérialisme de la sensation acoustique »⁶⁷⁹ ont un résultat consistant de potentiel d'attaque face aux traditions musicales : En théorie, il a démonté la « musique » comme on l'entendait à l'époque, c'est-à-dire un ensemble de notes, tons et demi-tons qui n'auraient rien à voir avec la vie. Tout dans l'esprit d'avant-garde, Russolo défiait les éléments ontologiques d'un art en fonction du retour au concret, même si cela signifie un retour à l'archaïque (cf. Introduction 3.3).⁶⁸⁰ Les habitudes auditives du public ont évolué, tout comme les sons des machines. La musique, régie par le système occidental de tonalité ne provoquerait plus aucune émotion. C'est la raison pour laquelle il compte sur le succès des compositions où les bruits des machines, de la nature et de l'homme sont représentés. Dans sa publication *L'Art des bruits* de 1916⁶⁸¹, il tente une analogie captivante entre la langue et les bruits : ce que les voyelles étaient dans la langue seraient les sons dans la musique, les consonnes devraient correspondre aux bruits. Dans cette optique, il est plus qu'illogique, voire con-trariant la nature, d'exclure les bruits de la musique. Ce sont ces seuls bruits, considérables maintenant en tant que « sons-bruits » qui peuvent de

677 *Ibid.*, nous traduisons.

678 *Ibid.*, p. 71, nous traduisons.

679 LISTA, 2009, p. 42.

680 Cf. LISTA, 2009, p. 43.

681 Milan : Ed. Futuriste di « Poesia », 1916.

nouveau créer une sorte de réaction émotionnelle.⁶⁸² Que des sons de métaux entrechoqués fassent réagir comme à une gifle, plutôt que des constructions dodécaphoniques stimulant la capacité intellectuelle, est justement l'effet souhaité : le « chaos bruitiste de la vie » est seul capable « d'émouvoir profondément notre âme et de décupler le rythme de notre vie »⁶⁸³. Une ambition que nous ne pouvons pas confirmer avec le peu de sources qui nous restent de la musique pour *intonarumori*.

II.2.1.3 Nouveaux instruments : futuristes inventeurs

Après les théories exposées en II.2.1.2., nous nous intéressons à la mise en pratique de l'*Art des bruits*. D'un point de vue technique, il est facile de voir que le piano en tant qu'instrument qui domine la pratique de composition ne répond pas de manière satisfaisante aux expériences de l'« enharmonisme » que nous avons détaillées dans les deux sous-chapitres précédents. Russolo, pour la construction de ses *intonarumori*, a dû procéder « par des expérimentations continuelles et répétées »⁶⁸⁴, car la science acoustique ne lui prêta pas suffisamment de repères. Ces appareils sont construits, avec le fort soutien de son collègue futuriste Ugo Piatti, « de la plus grande simplicité possible », et effectivement, consistent en une boîte rectangulaire avec un amplificateur, le son étant produit par un diaphragme à l'intérieur, une corde menée sur une sorte de chevalet mobile, pouvant ainsi produire une dizaine de tons entiers par la manipulation d'un levier gradué, capable de produire toutes les fractions de micro-tons possibles. Pour intensifier la vibration de la corde et par ce fait le bruit, Russolo aurait utilisé des lames de scie rotondes, des roues métalliques dentées et des petites roues en bois.⁶⁸⁵

Selon son excitation, le diaphragme peut produire des timbres et genres de bruits divers, à savoir l'éclatement, le crépitement, le bourdonnement, le froissement, le grondement, le bruit d'eau tombante, le sifflement, la stridence, le glouglou, le froufroutement.⁶⁸⁶ Pour chaque bruit existe un appareil qui produit les quatre hauteurs de « voix » : soprano, contralto, ténor et basse. Encore une fois, nous voyons – malgré le vouloir novateur mécanique – une régression en termes

682 PLAYTON, p. 38.

683 RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits : nouvelle volupté artistique », dans LISTA, 2015, p. 945.

684 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, p. 549.

685 Cf. MAFFINA, 1977, p. 16.

686 Cf. RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, pp. 549.

de technique de composition qui rappelle la découverte de la polyphonie à quatre voix de la Renaissance.

Russolo insiste sur le caractère simpliste et expérimental de ces instruments.⁶⁸⁷ Ils ont tous été perdus ou détruits, au plus tard pendant la deuxième guerre mondiale, mais plusieurs tentatives de reconstruction ont eu lieu et leur succès est considérable.⁶⁸⁸ Ceci malgré les sources clairessemées et les instructions qui ne dépassent guère la description que nous venons de donner : voilà à quel point la « simplicité » souhaitée de ces appareils s'est réalisée.

Il est évident qu'un tel changement du caractère sonore de la musique demande une écriture qui lui correspond. Russolo, dans l'article *Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi* (Graphie enharmonique pour les Bruiteurs futuristes) dans *Lacerba* du 1^{er} mars 1914, démontre son procédé idéal. Nous citons l'unique⁶⁸⁹ partition conservée de l'époque, les deux premières pages de sa pièce *Risveglio di una città* (Éveil d'une ville), composée en 1914, parue en accompagnant le même article. Il constate que la notation utilisée jusqu'à présent est la plus utile et maintient les cinq portées ainsi que les clefs de sol et de fa (1, cf. Illustration 4). L'ordre des tons par octaves lui convient et n'est donc pas abolie, pas plus que l'appellation en syllabes de solmisation (do, ré, mi, etc.), il est même possible d'intégrer les machines dans un orchestre qui joue de la musique tempérée (cf. Illustration 4).⁶⁹⁰

687 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, pp. 549.

688 Par exemple les documentés dans MAFFINA, 1977, pour la Biennale de Venezia ; une simple recherche sur youtube (mot clé : intonarumori) a donné des vidéos de concerts d'intonarumori en 2009.

689 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 104.

690 Cf. RUSSOLO, Luigi : « L'Arte dei rumori » (1920), dans LISTA, 2009, p. 99.

Dal « Risveglio di una città » per Intonarumori. - L. Russolo

The image shows a musical score for 'Risveglio di una città' by Luigi Russolo. It consists of seven staves, each representing a different type of noise-making instrument: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, and Gorgogliatori/Sibilatori. The notation is graphic, using lines and points to represent sound dynamics and pitch. Dynamic markings such as 'F', 'FF', and 'P' are visible on the Rombatori and Gorgogliatori/Sibilatori staves. The score is divided into two main sections by a vertical line.

Illustration 4: L'unique extrait de la partition *Risveglio di una città*, dans *LACERBA*, 1er mars 1914.

Il insiste surtout sur l'aspect dynamique d'une note, prenant en considération les vibrations antérieures et postérieures. Le « dynamisme intermittent », c'est-à-dire former une mélodie à partir des intervalles, ou plutôt des micro-fractions des écarts entre les tons, était représenté par des points (croches, noires, blanches, rondes, etc.), et est dissous dans l'enharmoine. Le ton est intégré dans une « continuité dynamique » et devrait être représenté par une ligne, la « ligne-note », élément graphique plus adéquat et logique vis-à-vis du « déroulement dynamique »⁶⁹¹ de l'enharmoine (2). Les montées et descentes de la ligne indiquent le mouvement du ton, sa longueur sa durée, ce sont des indications de jeu. En ce qui concerne la mesure, elle sera marquée par des « fins traits verticaux »⁶⁹² (3). Ainsi, il maintient même la notation classique du rythme.

Les fractions des tons seront marquées par des points et des petits chiffres en dessus et en dessous de la ligne, indiquant si un ton est à entonner par exemple $\frac{3}{8}$ plus haut ou un quart plus bas (4).

691 RUSSOLO, Luigi : « Graphie enharmonique pour les Bruiteurs futuristes », dans LISTA, 2015, p. 728–729.

692 *Ibid.*

Ces appareils ont été présentés isolément lors des soirées privées, mais également en tant qu'orchestre de bruiteurs de 12 à 26 pièces devant un grand public à Modena, Gênes et Londres, plus tard à Paris (cf. III.2). Russolo les a destinés à être intégrés dans des orchestres déjà existants, et surtout à former des propres orchestres de bruiteurs. Il aurait ainsi créé une nouvelle approche au timbre symphonique qui pourrait, selon lui, en terme de richesse sonore, compléter, voire se substituer à l'orchestre classique.⁶⁹³

Le fait qu'il créa une notation pour ces instruments témoigne de l'intention de pérenniser ses instruments, et la pratique de composition et par la suite la possibilité de canoniser ses pièces. Le fait qu'il enrichit la notation classique de quelques nouveaux symboles montre qu'il lui importait de pouvoir établir une seule version valable de ses pratiques novatrices.

Fortunato Depero, non plus un musicien futuriste, mais peintre, sculpteur et designer, conçoit lui aussi en 1915 un « *Pianoforte moto-rumorista* »⁶⁹⁴ qui, à notre connaissance, restera inachevé : les esquisses qui se trouvent au musée de l'art moderne et contemporain de Trento Roverto, plus précisément à l'archive du XX^{ème} siècle, montrent le « *scheletro-meccanico* » (squelette mécanique) consistant en un clavier énorme qui dirigerait une variété d'axes et de rouleaux produisant des bruits métalliques, des « *apparecchi rumoristi* » (appareils bruitistes).⁶⁹⁵

Pour unir plusieurs *intonarumori*, Russolo construit ensuite le *Rumorarmonio* (rumor-harmonicus) dont le brevet d'invention a été déposé à Paris le 3 août 1921, que nous appelons aujourd'hui le *Russolophone*. Vivant désormais à Paris, il s'associe au *Studio 28* à Montmartre en 1928 où il accompagne des films muets sur le vif ou participait à des expositions comme celle du *Cercle et Carré* avec son instrument jusqu'à sa destruction en 1930.⁶⁹⁶

Il s'agit d'un « appareil acoustique produisant, sous l'action d'un bruit quelconque, des sons dont la tonalité et le timbre sont définis »⁶⁹⁷. Il reproduit 12 timbres différents de sons-bruits, les « *intonarumori perfezionati* »⁶⁹⁸, perfectionnés car il n'y a plus besoin de plusieurs exécuteurs comme c'était le cas lors des concerts pour *intonarumori* en 1914. Possédant un clavier, des boutons et des leviers, on pouvait le jouer avec les mains et les coudes, les deux pédales étaient facilement accessibles par les pieds.⁶⁹⁹

693 Cf. RUSSOLO, Luigi : « L'Arte dei rumori » (1920), dans LISTA, 2009, p. 100.

694 GUTBROD, Philipp : « Fortunato Depero », dans BEIL, p. 325.

695 Reproduit dans BEIL, Ralf (éd), *op. cit.*, p. 324.

696 Cf. LISTA, 2009, p. 50-51.

697 MAFFINA, p. 188.

698 LISTA, 2009, p. 103, « *intonarumori perfectionnés* ».

699 Cf. *Ibid.*, p. 47.

Le modèle qu'il présente dans la revue *Comoedia* le 4 avril 1928 arrive à 12 timbres dont chacun a un ambitus d'une octave au minimum, et, dans l'ensemble de bruits aigus et bas, à un ambitus de sept octaves, similaire à un piano. Outre les notoires crépitateurs de métaux et de bois, des bourdonneurs de couleur moteur électrique et de moustique, l'exploseur et le grondeur, il ajoute un *gracidatore*⁷⁰⁰ (coasseur) ainsi que les voix de cigale et de grillon. Disposant de modes d'intonation diatoniques-chromatiques ainsi qu'enharmoniques et donc capable de produire toutes sortes de micro-tons, nous voyons réalisé un idéal d'inventeur plus que futuriste : Russolo ne semble plus enclin à remplacer, mais à compléter le monde sonore. En soulignant que l'instrument était capable de sonorités douces, agréables à l'oreille⁷⁰¹, il semble viser un possible succès de marketing plutôt qu'une révolution de salle de concert. Nous observons une sorte d'embourgeoisement de l'esprit avant-gardiste : les nouvelles sonorités certainement aptes à épater tout bourgeois existant sont soumises à des concepts hautement conservateurs. Dans III.3, nous rencontrons une tendance similaire avec les *Symphonies des sifflets* de Avraamov.

En 1926, Russolo présente une autre invention musicale dans le texte *L'arco enarmonico* (L'archet enharmonique). En voulant appliquer les sonorités de ses crépitateurs et grondeurs aux instruments à cordes, il arrive à cet archet.⁷⁰² Normalement, pour utiliser un archet, on prend la main droite, la corde est raccourcie en fonction des séquences de tons avec les doigts de la main gauche. L'archet nouveau ne prévoit plus la main gauche puisque, pour obtenir un ton spécifique, il est posé aux (mêmes) endroits où l'on aurait posé les doigts. Il est construit à la base d'une vis dont les rainures doivent s'enfiler sur la corde ce qui devrait faire vibrer rapidement la corde en dessus et en dessous de l'archet. De ce fait, la partie inférieure produit un timbre différent de la partie supérieure. Or, étant également une conséquence de l'application de l'enharmônisme, il est possible d'accorder ces instruments à cordes à volonté, et surtout parce que la nécessité de l'accord en quintes, comme pratiqué jusqu'à présent, est devenu obsolète, la quinte convenant pour les quatre doigts de la main gauche qui n'est plus prévue pour le jeu avec le nouvel archet.

Les instruments à cordes frottées sont plus adaptés pour des expériences enharmoniques que le piano car ils sont plus faciles à accorder autrement qu'en quintes ; des fractions de tons ne sont, dans une certaine mesure, qu'un problème de pratique, non de possibilités techniques. Russolo semblait saisir ces opportunités par le développement de l'archet, mais ne poursuit pas cette voie – entre autres faute de connaissances et de savoir-faire.

700 Cf. RUSSOLO, Luigi : « Il Rumorarmonio » (1928), dans LISTA, 2009, p. 118.

701 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 109–115.

702 Cf. LISTA, 2009, p. 104.

Matiouchine (cf. II.2.1.4) développait un violon désigné exprès pour entonner des quarts de tons aujourd'hui perdu, accompagné d'exercices et d'études d'entraînement. Il proposa de marquer les quarts de tons dans une partition en ajoutant une petite virgule à la note.⁷⁰³ Cet instrument semble moins évident dans sa nécessité vu la facilité relative d'entonner des quarts de ton sur un violon par rapport à l'impossibilité relative de le faire sur un piano.

Les inventions de Russolo ont toutes dû être reconstruites à cause de destruction ou perte pendant la deuxième guerre mondiale. Russolo même composait très peu de pièces pour ses instruments et ne les jouait presque jamais, à l'exception du Russolophone qui lui servit temporairement de gagne-pain. Ses recherches et textes initiaux de 1913 à 1916 sont de signification révolutionnaire, mais ses propositions n'ont guère été développées par lui-même, ce qui le qualifie de constructeur ou d'inventeur, mais, à priori, pas de compositeur futuriste dans un sens stricte du terme que les futuristes, contrairement aux dadaïstes, ne cherchaient pas à reformer. Il ne mentionne guère ses activités de compositeur dans ses écrits ; en 1914 par exemple, il commençait « *la composizione di alcuni pezzi musicali da eseguire coi nuovi strumenti* »⁷⁰⁴ – la composition de quelques morceaux musicaux à exécuter avec les nouveaux instruments – ce genre d'allusion vague n'est pas surprenant en face du répertoire presque inexistant de la musique pour *intonarumori*. Les compositions, ou, comme il préférait les appeler, *spiralì di rumori*, connues de l'époque sont *Il risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza dell'Hotel*, *Convengo d'automobili e d'aeroplani*⁷⁰⁵. Son frère Antonio ajouta au moins deux pièces ; *Serenata* et *Corale* dont l'enregistrement de 1921 a été conservé.⁷⁰⁶

II.2.1.4 Innovations russes et topoi occidentaux

Les futuristes russes constituèrent un groupe plus ou moins unifié dans les cercles d'artistes à Petrograd. Ils s'opposaient plutôt que de s'associer aux compositeurs de « l'âge d'argent »⁷⁰⁷. Il y a deux compositeurs dans leurs rangs qui se déclarent futuristes ; Mikhaïl Matiouchine et Lourié. Il n'y a pas de pratique du manifeste comme en Italie ce qui complique la recherche de la vraie musique futuriste russe.

703 BAUERMEISTER et HERTLING, p. 296–298.

704 RUSSOLO, Luigi, *L'Arte dei rumori*, Milan : Edizioni futuriste di Poesia, 1916, p. 21, nous traduisons.

705 *Ibid.*

706 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 107.

707 Terme employé pour l'activité littéraire des premières deux décennies du XX^{ème} siècle en Russie.

Les années 1910 après la révolution peuvent être caractérisées en tant qu'époque de liberté artistique et d'échange culturel avec l'Occident.⁷⁰⁸ Leurs influences esthétiques sont les mêmes, ayant tous étudié au conservatoire soit à Moscou ou à Petrograd. Ils sont influencés par le symbolisme, négligent les formes comme la symphonie et l'opéra ; les ballets sur commande de Diaghilev sont une exception notable. Vers 1912, les publications concernant l'avant-garde occidentale, notamment Debussy et Schönberg, commencent à faire parler d'eux⁷⁰⁹, vers les années 1920, il se développe le paradigme esthétique obligatoire, catalogué par l'état, qui vise un réalisme porteur d'idées socialistes et de proximité du peuple, un paradigme qui exclut l'influence des mouvements d'avant-garde⁷¹⁰ (cf. Introduction 2.3).

Pendant les années précédant la révolution, l'intérêt principal réside dans la musique de chambre, la romance comme poème en musique, ou les poèmes symphoniques. Stylistiquement, on trouve presque les mêmes procédés qu'en musique impressionniste française. Ceci se manifeste dans le domaine de l'instrumentation originale, l'harmonique élargie, s'écartant de l'harmonique suivant les fonctions et hiérarchies, en employant les gammes par tons et gammes pentatoniques, les accords altérés et indistincts, le traitement de la mélodie en petites unités répétées et qui, ainsi, creusent encore davantage le système harmonique. C'était l'œuvre de Rachmaninov ou Scriabine. Les musiciens s'inspiraient de la peinture impressionniste, symboliste, et de la poétique romantique et symboliste francophone comme Baudelaire, Mallarmé ou Maeterlinck.⁷¹¹

Nikolaï Koulbine publie, non sous forme de manifeste, ses *Thèses d'une musique libre*⁷¹² en 1910 qui seront publiés en allemand dans *Der blaue Reiter* en 1912, des thèses qui ressemblent aux exigences plus tardives de Pratella et Russolo : Commencant par l'enharmônisme naturel du chant des oiseaux, du vent et de l'eau, il opte pour une musique qui suit des lois naturelles sans se laisser limiter par des demi-tons. Une certaine conscience historique marque cette demande, se référant aux usages médiévaux d'employer selon les instruments et les intonations des quarts de ton ainsi qu'à la musique de la culture hindoue. Cette libération devrait élargir le choix des accords et des mélodies. L'accent sur le caractère lyrique de la musique souligne davantage l'intention anti-académique du texte ; l'émotion et l'absence des règles relèveraient en profondeur les possibilités et le vrai potentiel de la musique.⁷¹³ Le fait que les tons nouent des

708 GOJOWY, Detlef, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber : Laaber-Verlag, 1980, p. 2.

709 REDEPENNING, p. 25–31.

710 GOJOWY, 1980, p. 6, 15, 16.

711 REDEPENNING, p. 47.

712 Dans GOJOWY, 1993, p. 84–86.

713 *Ibid.*, 1993, p. 85.

liens plus étroits entre eux par les micro-intervalles devrait causer des dissonances inédites avec des conséquences extraordinaires pour l'oreille humaine : « La vibration des unions étroites, leur mouvement, leur jeu diversifié rendent plus simple la représentation de la lumière, des couleurs et de tout ce qui vit. Il est également plus simple de suggérer une ambiance lyrique. »⁷¹⁴ Koulbine comprend les micro-intervalles comme possibilité de mettre en musique des reliefs étendus en analogie avec la peinture impressionniste et symboliste du début du XX^{ème} siècle. Ses propositions restent pourtant tellement similaires aux exigences des manifestes italiens qu'elles sont en elle-même remarquables par leur évidence ni violente ou forcée. Le retour vers une nature – supposée ou réelle – renvoie aux tendances primitivistes de cette époque (cf. Introduction 3.3).

La novation principale est donc l'émancipation de la dissonance⁷¹⁵ et de l'intervalle, et ne pas seulement continuer les excès des accords avec notes ajoutées, des neuvièmes et des onzièmes comme chez Scriabine – proche de ce que demandent et pratiquent Russolo et Pratella (cf. ci-dessus et ci-dessous) par la notion de l'enharmônisme.

La révolution de 1917 provoque la clôture systématique des théâtres privés, les théâtres impériaux furent transmis en bien public et ainsi renommés. Ces théâtres, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, jouaient surtout du répertoire russe classique, un peu de moderne et surtout les pièces occidentales comme les opéras de Puccini, les textes de Maeterlinck, du Wagner etc. En ce qui concerne la pratique des concerts et des sciences, on peut observer la tendance à l'unification de la recherche et de la pratique : l'ouverture des bibliothèques consacrées uniquement à la quête des questions musicologiques, sans oublier la musique occidentale. Il existe aussi des morceaux de Sergueï Vassilenko qui, en 1914, compose des suites pour orchestre détaillant la musique pour luth du XVI et XVII^{ème} siècles ou bien les zodiaques sur des thèmes français du XVIII^{ème} siècle. On note également l'intérêt pour les musiques de l'époque de Lasso, Palestrina et Deprez, suivant les publications scientifiques de ces années.

L'activité des musiciens futuristes n'entre pas en dialogue significatif avec leurs contemporains et reste assez ponctuelle. Nous trouvons dans le manifeste *Nous et l'occident* (cf. I.2), co-signé par Lourié, trois paradigmes généraux pour l'art avant-gardiste, à savoir « 1. un spectre arbitraire 2. une profondeur arbitraire 3. l'autonomie des tempi comme moyens de représentation et des rythmes incontestables », ainsi que deux points fondamentaux pour la musique avant-gardiste, notamment « 1. Surmonter la linéarité (de l'architecture) par la perspective intérieure (synthèse primitive) ; 2. Substantialité des éléments »⁷¹⁶. Ce sont

714 *Ibid.*, p. 86, nous traduisons.

715 *Ibid.*, p. 100.

716 Cité par REDEPENNING, p. 117, nous traduisons.

des remarques tellement universelles, optant pour une création libre dans le choix du matériel et des formes ; visant – probablement – une expressivité moins sophistiquée que celle contemporaine et des structures moins complexes dans le développement des morceaux, qu'on peut les appliquer non seulement à la musique futuriste, mais à toutes les tentatives de se démarquer de l'impressionnisme en musique.

Les influences ou ressemblances italiennes sont visibles de près, mais non pas considérables. La marque des *intonarumori* de Russolo fait écho chez Roslavez, Alexeï Gastev et Maïakovski qui cherchaient à inventer une « musique prolétaire »⁷¹⁷, incluant justement les bruits d'usines dans leur poétique.

Lourié présente sa position vis-à-vis de la musique futuriste italienne dans un exposé en 1914 dont l'affiche seule témoigne du contenu (le manuscrit n'a pas été conservé) : « Le vrai 'Art des bruits' : la musique des interférences, de la haute chromatique, de la chromo-acoustique »⁷¹⁸. Ces mots-clés révèlent une affinité pour la synesthésie (« chromo-acoustique »), un concept qui fascinait déjà Scriabine,⁷¹⁹ mais aussi les hommes de théâtre russes (cf. III.1). La « haute chromatique » reprend la micro-tonalité, donc l'enharmoine des futuristes italiens et des modernistes européens. Arseny Avraamov, en tant que commissaire de l'art au *Narkompros*, proposait même plus tard de brûler tous les pianos afin de libérer la Russie une fois pour toutes du système tempéré⁷²⁰ – un acte purement destructif dans la tradition marionnettienne si l'on veut – qui ne fut pas exécuté.

Une œuvre emblématique des futuristes russes est l'opéra *Victoire sur le soleil* (*Pobeda nad solncem*) dont la musique a été composée – mais jamais publiée – par Matiouchine en 1913 pour voix et accompagnement au piano. Kroutchenykh écrit le libretto en s'inspirant des nouvelles tendances poétiques, entre autre le *Zaoum* (cf. I.3.1.1 et II.3.1.2), Khlebnikov ajoutait le prologue qui expose et dénonce la perspective trop contemplative du public (cf. Exemple I.3.1.2). Malevich s'occupe de la mise en scène, des décors et des costumes. L'intrigue – consistant en six tableaux qui ne sont liés que de manière associative – mène les futuristes au deuxième tableau à vaincre le soleil, métaphore pour le passé. Il y a aussi une chute d'avion au dernier tableau qui rappelle l'accident de Vassili Kamienski en

717 LISTA, Giovanni, *Luigi Russolo e la musica futurista*, Milan : Mudima, 2009, p. 44.

718 Affiche cité par MENDE, p. 48, nous traduisons.

719 Les couleurs correspondaient aux sons : do=rouge, sol=orange, ré=jaune, la=vert, mi=bleu avec une note de blanc, si=similaire au mi, fa dièse=bleu éclatant, ré bémol=violet, la bémol=pourpre, violet, mi bémol et si bémol=comme le fer qui brille, fa=rouge obscur. Cela vient évidemment d'une tendance théosophique, puis, il faut combiner les sons en fonction des contrastes que forment les couleurs respectives. Cf. REDEPENNING, p. 82.

720 Consulté le 28 mars 2018 sur <http://www.ubu.com/sound/avraamov.html>.

1911.⁷²¹ Le livret et les décors ont été conservés et surtout le travail de Malevich est reconnu comme un exemple splendide de proto-suprématisme.⁷²²

Il n'y a pas de rôles désignés, juste des chanteurs qui figuraient comme des (arché-) types du futur, du présent et du passé ; des hommes forts futuristes, un ennemi, un gros, Néron et Caligula compris dans un personnage, etc. L'opéra n'est pas entièrement mis en musique, il s'agit d'une succession de numéros scéniques, récitations et pantomimes, et musicales⁷²³, comme nous pouvons voir dans la didascalie du livret :

le Gros chante : Timidité de se tirer une balle [...]
 le lecteur l'interrompant : [...] deux ballons : l'un bouché tout aigre et
 tout chaud et l'autre jaillissant de sous terre
 comme un volcan qui chavire tout...
 (musique)
 Ils sont incompatibles... (musique de la force)⁷²⁴

L'autographe n'a pas été conservé à part quelques extraits⁷²⁵. Les aspects les plus modernes ou osés dont nous avons connaissance est l'emploi des quarts de ton ainsi que, supposément, des bruits d'une hélice⁷²⁶. L'opéra peut être compris comme une traduction scénique du *Zaoum*, au niveau du texte ainsi que – très probablement – au niveau musical et de la mise en scène. Le livret contient plusieurs chansons rédigées dans ce langage qui traverse la ratio, qui n'est pas intelligible dans un sens conventionnel (cf. II.3.1.2). Ces chansons coïncident avec les bruits d'avion :

(Bruit d'hélice de l'arrière-scène. Un jeune homme entre en courant, chante, apeuré, une chanson bourgeoise):

« Ju ju juk ju ju juk gr gr gr
 nm
 ran
 dr dr rd rd
 u u u
 kn kn lk m
 ba ba ba ba »⁷²⁷

721 KROUTCHENYKH, p. 70.

722 KOWTUN, Jewgeni : « Sieg über die Sonne. Materialien », dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 35.

723 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 87.

724 KROUTCHENYKH, p. 43.

725 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 74–77.

726 Cf. Livret « On entend le bruit d'une hélice », dans ERBSLÖH, Gisela : « Pobeda nad solncem, ein futuristisches Drama von A. Kručenyč Übersetzung und Kommentar », dans *Slavistische Beiträge*, t. 99, Munich, 1976, p. 55. L'opéra a été recréé et remis en musique à plusieurs reprises ; p. ex. en 1993 à Vienne, ou en 1999 au Barbican Centre à Londres.

727 ERBSLÖH, p. 55, nous traduisons la didascalie.

L'hélice n'est pas indiquée dans la partition et ne remplit donc pas un rôle purement musical, mais mimétique ; il ne s'agit pas d'un emploi du bruit comme élément primaire musical selon la théorie de Russolo dans l'*Art des bruits*, plutôt d'un élément scénique du music-hall (cf. III.1) voué à surprendre.

La mélodie de la chanson qui s'étend sur dix mesures est construite de manière très simple avec l'ambitus d'une neuvième, du ré' au mi''. Son saut plus grand est d'une septième mineure, du mi'' bémol au fa'. Le mètre dominant est dactylique ; « ju ju júk » ; « gr gr gr » ; « u u ú » , « kn kn lk » ; marqué par deux crochets suivis d'une noire.

La mélodie en elle-même est diatonique et rappelle une chanson populaire vu les sauts de quarte surtout au début et provoque donc des attentes spécifiques auprès de l'auditeur qui seront par la suite déçues par l'accompagnement. La première mesure commence en Sol et passe toute de suite au Sol dièse ; dans les mesures deux et trois, les accords accompagnants ne permettent pas de continuité harmonique et dérangent par des augmentations et diminutions des intervalles toute succession logique ou fonctionnelle. Il est donc possible, en isolant les voix de la basse, de détecter un *passus duriusculus*, « lourd passage », donc un passage en demi-tons du Sol dièse vers le Do dièse et le Do de la deuxième à la troisième mesure. L'ornement et les croches de la voix soprano de l'accompagnement brisent pourtant cette phrasée traditionnelle. Cela vaut également pour les mesures six à huit où l'on peut lire dans la voix de la basse une cadence vers le fa dièse mineur par l'accord de quarte et sixte en sol mineur dans la septième mesure, et où les bécarres dans la voix du soprano perturbent cette impression. La fin de la chanson bourgeoise consiste dans le matériel d'un simple Sol majeur, mais ni le Fa dièse – Ré – La – Mi ou le Do – Ré – La – Mi permettent de consolider harmoniquement cette fin (cf. Illustration 5).⁷²⁸

728 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 76.

ruhig

зо зо зок ю ю юк гр гр гр нм нм др др др у у у к

schnell

н к г лк м ба ба ба гиб - нет ро-ди-на от стре-коз.

Illustration 5: chanson bourgeoise, cité dans REDEPENING, p. 122.

Matiouchine choisit une forme simple pour sa démarche destructive. En assemblant des éléments traditionnels comme le phrasé de la mélodie, une cadence et le *passus duriusculus* sans leur permettre de résonner dans leur contexte diatonique habituel, il expose leur inutilité et les ridiculise. L'auditeur mélomane peut reconnaître cette démarche et reste irrité face à ce résultat où l'on ne peut pas suivre la structure mélodique ainsi que le texte par pure logique.

L'opéra finit après l'accident de cet avion ; le pilote survit et chante lui-même une chanson en *Zaoum*. Dans un témoignage de Kroutchenykh, cette chanson était fondée sur des dissonances qui causaient un tumulte d'appréhension dans le public⁷²⁹ :

l l l kr kr
 tlp
 tlmt
 kr vd t r kr vubr
 du du ra l
 kbi zr
 vida⁷³⁰

729 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 50–51.

730 *Ibid.*, p. 57.

Le futur technique, symbolisé par la machine destructrice, est représenté dans un langage jusque là incompréhensible. Kroutchenykh assura son enthousiasme pour la musique en disant que c'était tout autre chose que Tchaïkovski, un autre témoignage de l'époque la qualifiait comme du Verdi, mais chanté faux.⁷³¹ Ces jugements ne peuvent pas être confirmés par des analyses exhaustives faute de matériel, ils relèvent pourtant l'attente principale : que la musique résonne différemment, qu'elle soit inouïe, qu'elle propose une nouvelle dimension auditive. Nous pouvons soupçonner qu'il était souhaité qu'elle ne fût pas agréable à écouter. Pour la représentation, il y avait deux chanteurs confirmés et une chorale de sept chanteurs dont « trois seulement pouvaient chanter »⁷³², comme les qualifiait Matiouchine. Dans les extraits de la partition qui ont été conservés nous ne pouvons que gagner un aperçu (*cf.* ci-dessus et ci-dessous ; Illustration 6).⁷³³



Illustration 6: notes aveniristes, citée dans REDEPENNING, p. 123.

Ces « notes aveniristes », qui mettent en musique le texte « passage au bleu et au noir »⁷³⁴, montrent l'affinité de Matiouchine pour la microtonalité. Il excède l'ambitus d'une tierce majeure du la'' dièse au ré'' dans l'ensemble des triples crochets du premier temps au début de l'exemple, utilisant des têtes de notes carrées et rallongées, similaire à la notation mensurale du XIII^{ème} siècle pour indiquer les quarts de tons. Si la tête carrée repose droit sur la ligne, elle signifie qu'il faut entonner un quart de ton plus haut qu'indiquerait la note normalement ; si la tête pointe vers le bas, il faut entonner un quart de ton plus bas (*cf.* exemple ci-dessus). Ce petit passage ressemble à une sorte de glissando contrôlé et souligne l'expressivité du vers ; le compositeur ne met pas seulement de la « musique de la force », mais travaille avec le texte.

La musique détachée des attentes tonales accompagne aussi l'emploi plus libre de la langue du livret ; elle facilite la poésie plus abstraite du *Zaoum* ; un langage musical inattendu se mélange davantage avec une langue inconnue et ne donne de repères sémantiques sur aucun niveau des habitudes auditives du public. Une

731 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 87–88.

732 MATIOUCHINE, cité par MARCADÉ, dans KROUTCHENYKH, p. 68.

733 Cités dans REDEPENNING, p. 122–123 ; reproduits dans KROUTCHENYKH, *La Victoire sur le soleil*, p. 54.

734 *Ibid.*

approche destructrice a entraîné dans ce cas un changement significatif dans la perception et l'acceptation de ce genre d'abstraction du contenu musical.

Le fait que *Victoire sur le soleil* a été planifié comme un opéra révèle les intentions subversives de la part de ses créateurs, n'ayant aucunement voulu atteindre la forme aboutie du XIX^{ème} siècle comme de Verdi ou Tchaïkovski, ni proposer un nouveau concept : L'œuvre dans l'ensemble de ses éléments est homogène, mais ressemble plutôt aux programmes des soirées avant-gardistes (cf. III.2) dans l'incohérence de l'action consistant en pêle-mêle poétique, en chansons et bruitages ainsi qu'en costumes spéciaux pour stimuler l'effet visuel du *Zaoum*. Dans l'optique de la destruction, l'équipe créatrice de l'opéra a réussi à défaire les conventions génériques et à renverser les attentes du public. Les avaries de l'hélice tombante ne reflètent guère la splendeur industrielle que cherchaient autant les futuristes italiens et plus tard le constructivisme, mais sa caducité et son potentiel mortel, destructeur. En même temps, le soleil vaincu rappelle aussi le nouveau Prométhée Marfaka de Marinetti qui doit renverser le soleil.

En ce qui concerne l'union des personnages qui marquaient le monde artistique de l'époque, nous voyons un certain parallèle avec *Parade* (cf. III.3.1). Faute de sources, nous ne pouvons confirmer que très peu d'aspects sur la popularité et le retentissement de l'opéra. L'idée du spectacle comme nous l'illustrons dans le troisième chapitre est déjà présente dans la superposition des différentes formes d'art et l'assemblage, harmonieux ou non, des éléments de cirque et de la fête foraine, comme le demandait Marinetti dans son manifeste sur le music-hall de 1913 (cf. III.1). Nous plaçons l'opéra dans cette partie afin de montrer un exemple de la musique russe où nous reconnaissons les intentions de certains spectacles dadaïstes comme les exécutions de Golyscheff (cf. II.2.2), c'est-à-dire qu'elle sert à augmenter l'élan scandaleux d'un spectacle, une intention dont témoignent les petits extraits analysés ci-dessus.

Les micro-tons, qui sont déjà mentionnées dans *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* de Busoni de 1907⁷³⁵, impliqués dans le concept de l'enharmonie de Pratella et Russolo, ont également fasciné Lourié dans la petite séquence des notes aveniristes que nous montrons ci-dessus. Il a pu réaliser une autre composition qui les inclut, la première connue, qui s'intitule *Prélude pour piano à quarts de tons* de 1915, un instrument qui devrait produire des quarts de tons et

735 BUSONI, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste: Verlag C. Schmidl & Co., 1907, consulté le 6 janvier 2018 sur <https://busoni-nachlass.org/edition/essays/E010004/D0200001>.

qui n'a pas encore été construit⁷³⁶. Nous soupçonnons donc que cette pièce n'a jamais été jouée. (cf. Illustration 7).

Prélude
(pas pour un lucernier sponantingano) Arthur Lourié. op. 214

Piano
vec la
chromatisme
impériale

Illustration 7: Arthur Vincent Lourié : Prélude pour piano à quarts de ton, dans ALLENDE-BLIN, p. 29.

⁷³⁶ ALLENDE-BLIN, Juan : « Prélude für Vierteltonklavier », *Musik Texte Zeitschrift für neue Musik*, n° 4, Avril 1984, p. 28–29, ici p. 28.

Le compositeur Ivan Wyschnegradsky, qui poursuit également la voie de la micro-tonalité au cours des années 1920 résout cette question en mettant à disposition plusieurs pianos qui sont accordés différemment. Le premier piano à quart de tons fut d'ailleurs construit en 1924⁷³⁷.

Après 1917, le futurisme était une affaire politique, Lourié en tant que commissaire de la musique du *Narkompros* opérait son département au service de la Révolution. Il créait un sous-département pour la propagande des chansons populaires et poussait la fondation et l'équipement de nombreux orchestres et chorales (MUZO) dont il coordonnait l'activité qui était tout autre que futuriste : lors de concerts publics, on donnait à écouter des chants populaires et des compositions russes classiques comme de Glinka, Tchaïkovski etc.⁷³⁸ La vie révolutionnaire demande, selon Lounatscharski, une continuité des chansons créées auprès des cercles populaires ; car les chansons reflètent les conditions des ouvriers, des enfants, des soldats, elles sont le pain quotidien spirituel du peuple.⁷³⁹

Dans une déclaration officielle, Lourié détaille en mars 1919 les paradigmes musicaux du nouvel état russe. La musique est un élément cosmique perpétué par une force rebelle et archaïque, et par ce plus qu'apte à véhiculer les turbulences du monde ; surtout celles de la révolution. Les obligations scolaires et théoriques pratiquées jusqu'à présent deviennent désormais obsolètes. Le peuple est le seul porteur de la culture musicale, non les institutions. La chanson populaire vivante est à la base des sons cosmiques et la base de l'éducation publique.⁷⁴⁰ D'un côté, nous voyons réalisées politiquement les demandes de Pratella et Russolo en termes d'anti-institutionnalisme, de l'autre, il y a lieu d'un retour non aux traditions dans le sens d'un canon de classiques, mais aux archi-traditions – ce qui était partiellement la voie que poursuivit Pratella après son engagement futuriste – ce qui constituait sans doute une vision incompatible avec celle de Marinetti.

Blok faisait appel à l'intelligentsia russe pour accepter les bruits de la destruction et de la misère réels et de les percevoir comme des sons dissonants d'un orchestre du monde qui jouait la musique glorieuse du futur⁷⁴¹ – une allégorisation de la musique qui sert à relativiser les horreurs de la révolution. Lounatscharski remarque dans son essai dithyrambique *Musique et Révolution*⁷⁴²

737 CITRON, Pascal : « Wyschnegradsky, Ivan », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Consulté le 12 septembre 2019 sur

<https://doi-org.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.29509>.

738 MENDE, p. 93-94.

739 LUNATSCHARSKI, Anatoli, *Musik und Revolution*, Leipzig : Verlag Philipp Reclam, 1985, p. 148-9.

740 LOURIÉ, Arthur : « Déclaration », cité par MENDE, p. 101.

741 MENDE, p. 100.

742 LUNATSCHARSKI, p. 142.

de 1926, dressant une image similaire, que la beauté de la révolution pouvait seulement être appréciée si l'on avait écouté toute la symphonie que constitue la révolution.

Au cours des années 1920, l'influence futuriste semble avoir disparu de la politique culturelle et le paradigme esthétique du réalisme socialiste devient de plus en plus contraignant. Selon les goûts des leaders politiques, les programmations des salles de concerts reprisent aussi des classiques occidentaux : dans le cas de Lénine, cela impliquait un retour au XIX^{ème} siècle.⁷⁴³

Afin de conclure cette sous-partie, nous souhaitons souligner les plus importantes tensions entre les deux futurismes en musique. Au cœur du futurisme italien, non seulement en musique, se trouve la prolongation de l'imagination humaine, la machine, une nouvelle expression de l'intelligence de l'époque qui reflète l'image qu'ont les Hommes d'eux-mêmes : ils sont plus rapides, plus efficaces, plus bruyants : comme les *intonarumori*. Le futurisme russe explore qu'est-ce que pourrait être le *Zaoum* en musique. Les deux groupes découvrent le potentiel de la micro-tonalité, et trouvent des façons bien différentes de l'appliquer. Si Pratella en parle dans ses manifestes, il n'y touche pour autant pas dans ses compositions (cf. II.3.3.1) ; Russolo l'accomplit dans les simples *glissandi* de ses *intonarumori*. Matiouchine pousse les limites de la notation en identifiant des symboles pour les quarts, tiers et huitièmes de tons et utilise les micro-tons ainsi que des micro-intervalles dans ses partitions. C'est ses notes de l'avenir – les voix et les instruments sont libres dans le futur d'onduler selon leur tessiture naturelle – que soutiennent aussi les italiens. Pourtant, l'ambition de Russolo est de recréer la musique bourgeoise avec les machines, et de continuer à utiliser une notation globalement conventionnée, par lui réduite, se servant des clefs, des barres de mesure, et de noter tout dans une partition traditionnelle – tle tout dans l'optique de rendre la métropole et la vie moderne audible. Il ne semble pas évident d'appliquer une lecture primitiviste face à l'usage très simplifié que fait l'artiste des moyens – surtout vis-à-vis des partitions de micro-tons élaborées du compositeur russe. Le chant de la vie moderne, a-t-il vraiment besoin des clefs ?

743 MENDE, p. 83.

II.2.2 Je-m'en-foutisme⁷⁴⁴ et primitivisme : *Pars contradicens* dada

Le dadaïsme en musique est difficile à saisir, non seulement faute de sources écrites comme illustré dans l'introduction de ce chapitre, mais également parce que nous en connaissons des traductions plus qu'hétérogènes. Comme dans les autres disciplines (poétique, performance), nous avons en tant que noyau théorique l'idée de l'anti-art (*cf.* Introduction et I.3.2), étant l'anti-signifiant et l'anti-signifié : en somme, l'essai de lutter contre l'omniprésent signifiant traumatisant de la grande guerre – qui a provoqué la perte de tout sens (dans une optique du bon-sens) – la réaction adéquate était l'omission complète de tout sens⁷⁴⁵. Cette condition de base permet à un musicien dada, ou encore – plutôt – à un dadaïste qui s'occupe de musique, car toute intentionnalité dans le devenir artiste est une affaire délicate pour le Dada (*cf.* Introduction), de rendre toute musique dadaïste s'il arrive à la dé-régler dans tous les sens ; il faut garder présent à l'esprit que lorsqu'on évalue la programmation musicale des premières soirées dadaïstes au *Cabaret Voltaire*, pourtant lieu de représentation des produits artistiques hautement osés, celui-ci n'offrait guère au départ une ambiance d'épanouissement pour une éventuelle musique proprement dada :

The cabaret's initial programming included [...] music by Beethoven, Brahms, and Liszt, military marches like « Sambre et Meuse », and music-hall favorites « Sous les ponts de Paris » and « À la Villette ».⁷⁴⁶

La programmation initiale du cabaret incluait de la musique de Beethoven, Brahms, et Liszt, des marches militaires comme « Sambre et Meuse », et des tubes du music-hall « Sous les ponts de Paris » et « À la Villette ».

Ces soirées étaient surtout marquées par une activité poétique (*cf.* III.1) qui donnait lieu au développement d'un nouveau genre de poésie, notamment la poésie phonétique, que nous allons examiner plus loin dans 3.2.1. Des compositeurs dadaïstes comme Hans Heusser dont Zurich parlait à l'époque⁷⁴⁷ ont été oubliés et aucune trace de ses compositions n'a été conservée, il en est ainsi avec

⁷⁴⁴ Nous utilisons ce terme dans le sens d'insouciance, *cf.* la définition dans *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition millésime 2007, Paris : Dictionnaires Le Robert, et souhaitons l'écartier de la notion du je-m'en-foutisme du Cercle des poètes zutiques.

⁷⁴⁵ JOHN, Eckhard, *Musikbolschivismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart et Weimar : Metzler, 1993, p. 135.

⁷⁴⁶ HENTEA, p. 65, nous traduisons.

⁷⁴⁷ GOERGEN, p. 8.

nombre de ses collègues. La critique, surtout en Allemagne, s'est tue (« *totgeschwiegen* ») à propos d'un éventuel dadaïsme musical.⁷⁴⁸

On donnait à écouter tout ce qui était à la mode, moderniste ou pseudo-moderne, du Scriabine, parfois du Schönberg, plus tard, à Paris, du Satie, Auric, etc. Ces concerts, ou plutôt ces événements accompagnés de musique, n'étaient pas dadaïstes ou particulièrement novateurs, car on se retrouvait dans une situation de concert classique : le public et les musiciens étaient séparés. Presqu'aucun de ces compositeurs n'était dans la salle pendant ces concerts ou soirées, ce qui souligne les difficultés de délimiter la grande composition dadaïste, d'identifier des exemples emblématiques. Il s'agit, lors des spectacles dada, d'éviter justement des situations classiques où la frontière entre les domaines artistiques est évidente et nécessaire (*cf.* III.1).

La musique dadaïste était présente pendant les manifestations en tant que composante d'un événement pluridisciplinaire, sinon comme accompagnement, très souvent sous la forme d'une anti-musique (*cf.* ci-dessous, Jef Golyscheff). Ici surgit la difficulté de trouver une esthétique musicale qui soit cohérente pour le mouvement, lorsque l'on se pose la question « qu'est-ce que la musique dada ? », on se demande par conséquent « qu'est-ce que dada ? »⁷⁴⁹ Nous avons rassemblé dans ce qui suit quelques approches dadaïstes de la musique ainsi que quelques dadaïstes qui se sont approchés de la musique. Ce ne sont pas des exemples qui synthétisent les moyens de composition possibles, mais qui les confrontent : il y a du collage, du primitif, de la destruction, les compositeurs ou les artistes expriment ce qu'ils ressentent, ils répètent, jouent, ou se tuent.⁷⁵⁰

Duchamp, dadaïste de l'avant-première heure, nous offre un angle de vue sur une potentielle musique dadaïste avec son *Erratum Musical* de 1913, l'année où Russolo publia son manifeste *L'Arte dei rumori*. Cage affirme dans sa collection de *26 Statements on Duchamp* dans *A Year from Monday*⁷⁵¹ : « *One way to write music : study Duchamp* ». L'exemple qui suit illustre parfaitement le paradoxe d'une musique lisible qui, techniquement, n'est plus de la musique. La page imprimée invite à l'analyse des notes et déçoit : Duchamp tirait les notes au hasard à la courte paille avec ses sœurs Yvonne et Magdelaine. La musique n'a donc aucun repère arbitraire et devient un *ready-made* audible.⁷⁵²

748 JOHN, p. 52.

749 GOERGEN, p. 4.

750 BEIL, Ralf (éd), *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, catalogue d'exposition à l'occasion de l'exposition homonyme à la Mathildenhöhe Darmstadt du 13 mai au 9 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz, 2012, p. 73.

751 CAGE, John : « 26 Statements Re Duchamp », dans *A Year from Monday*, London / New York : Marion Boyars, 1985, p. 70–72, ici p. 72.

752 FESS, Eike : « Marcel Duchamp », dans BEIL, p. 57.

La pratique d'une musique du hasard devient plus commune au long du XX^{ème} siècle, mais était presque inconnue en 1913. Le titre *Erratum* suggère une erreur d'imprimerie, en tête d'une musique qui n'est qu'indirectement un résultat de la volonté d'un créateur humain, il provoque une tension ironique, voire nihiliste.

Le texte reprend une entrée d'encyclopédie du mot « empreinte » : « Faire une empreinte – marquer des traits – une figure sur une surface imprimer (sic!) – un seau sur cire » et il est mis en musique deux fois, pour les deux sœurs de Duchamp. Les deux mélodies ne montrent pas de hasardeuses harmonies et sont, à cause des sauts d'intervalles qui excèdent parfois plus de deux octaves, difficiles, voire impossibles à chanter si l'on ne fait pas de transpositions (cf. Illustration 8).⁷⁵³

Illustration 8: *Erratum musical* de Marcel Duchamp, 1913, document du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, © MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet.

Dans l'exemple de Wolpe surtout (cf. II.2.2.1 et II.2.2.2), les effets néfastes de la guerre conditionnent l'impossibilité de continuer le cubisme ou le futurisme suite

⁷⁵³ Dans BEIL, p. 56.

à la perte de toute croyance en un « progrès » artistique ; au fait que la vie artistique soit privée d'idéaux, et l'artiste lui-même démoralisé.⁷⁵⁴

À Paris, Cocteau – quoique pas affilié au mouvement – jouait un rôle promoteur pour les mouvements artistiques qui lui semblaient valoir l'effort, sa position dans le réseau de salons, galeristes, directeurs de théâtres ainsi que d'amitiés le rendait central pour le Dada parisien et les débuts du surréalisme, même s'il n'adhérait pas à ces mouvements. Il est l'auteur du compte-rendu populaire *Le Coq et l'Arlequin* de 1918, une documentation de première personne de la vie musicale à Paris surtout entre les années 1910 et 1920 où il décrit ses rapports personnels avec les musiciens du Groupe des Six et sa vision de l'esthétique musicale contemporaine qui permet quelques transferts avec les propositions dadaïstes que nous venons de présenter :

Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse : DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHE.

De la musique avant toute chose... Et pour cela préfère le pair... Plus lourd et moins soluble dans l'air... Avec tout en lui qui pèse et qui pose.

[...] il nous faut une musique sur la terre, *une musique de tous les jours*.⁷⁵⁵

Il y a donc l'aspect du quotidien ubiquitaire des dadaïstes berlinois, le palpable du rythme de Schulhoff, être contre les impressionnistes avec les couleurs floues et les tonalités aériennes. Suivant l'exemple de la recette de Tzara pour écrire le poème dadaïste (cf. I.3.2), Cocteau l'adapte à la musique : prendre un tas de musiciens, un rythme syncopé, un air de foxtrot, puis quelques bruitages et les acteurs principaux sont censés danser ce qu'ils considèrent être une danse « nègre » ou se perdre dans des mouvements exaltés.⁷⁵⁶ Ce genre de désordre correspond aux grandes lignes de l'esthétique du dadaïsme et forge en même temps son caractère arbitraire et primitif.

Généralement, les dadaïstes attribuaient l'étiquette « Dada » à toute musique qui correspondait à leur concept de l'anti-art. Souvent, la critique musicale classait des musiciens comme « dadaïstes » s'ils s'étaient montrés opposés aux conventions ou s'ils avaient rompu avec une tradition. On s'intéressa, par exemple, à Satie lorsque le mouvement débutait Paris. Selon Aragon, Varèse serait l'unique dadaïste en musique sans que ce dernier l'eût affirmé. À l'époque, on considérait Stravinsky comme tel, ou bien Eduard Erdmann avec sa fugue *Poptilus – meinem Kater gewidmet* (Poptilus – dédié à mon chat). Il y avait Hans Jürgen von der Wense, qui déclara la musique et les sons comme

754 Cf. SABATIER, François, *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800–1950*, Poitiers, Fayard, 1995, p. 513.

755 COCTEAU, 1978, p. 60–61.

756 GOERGEN, p. 11.

Ursubstanz (substance primaire), ce qui fait penser à la *Ursonate* de Schwitters (cf. ci-dessous). Il y a également les *Chants nègres*, poèmes phonétiques de Huelsenbeck, qui témoignent de l'affinité dadaïste pour la musique influencée par d'autres cultures, de préférence des cultures primitives.⁷⁵⁷ Ribemont-Dessaigues composait des pièces représentées lors des soirées dadaïstes mais qui n'ont jamais été éditées et qui causaient « un vacarme inouï, fait de musique terriblement peu consonante ».⁷⁵⁸

L'idée de l'oralité, ou plutôt de la non-écriture d'une anti-œuvre s'appuie parfaitement sur les fondements dadaïstes, l'œuvre en elle-même n'existe plus, l'événement reste éphémère.

Dans le *Dadaistisches Manifest*, manifeste dadaïste du 12 avril 1918 signé entre autre par Tzara, Grosz, Huelsenbeck, Hausmann, Ball, nous pouvons lire :

Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten Realität übernommen wird. [...]
Der Dadaismus führt zu unerhörten neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aller Künste. Er hat [...] die BRUITISTISCHE Musik der Futuristen [...] in allen Ländern Europas propagiert.⁷⁵⁹

La vie nous apparaît comme une confusion simultanée de bruits, couleurs et rythmes spirituels, qui sera reprise par l'art dadaïste dans toute sa réalité avec tous les cris sensationnels et les fièvres de sa psyché quotidienne.

Le dadaïsme mène à des possibilités et formes d'expression inédites pour tous les arts. Il a [...] propagé la musique BRUITISTE des futuristes [...] dans tous les pays de l'Europe.

Le manifeste incite à agir sur le plan existentiel : c'est la vie qui est représentée dans l'art dadaïste, et le rythme vital, les cris, la simultanéité des bruits et couleurs s'y retrouvent dans toute leur réalité. Nous avons détaillé le bruitisme futuriste dans le sous-chapitre précédent. Les dadaïstes aiment tout ce qui représente « *das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit* »⁷⁶⁰ – le rapport le plus primitif avec la réalité environnante ; et sont, par conséquent, également d'accord avec l'idée d'intégrer des bruits familiers de la vie quotidienne dans leurs créations, à la différence que les futuristes poursuivent l'esthétisation de ces bruits en les rendant abstraits. Il y a pourtant une certaine

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁵⁸ RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 70–71.

⁷⁵⁹ HAUSMANN, Raoul, *Am Anfang war Dada*, Gießen : Anabas-Verlag, 1972, p. 25, nous traduisons.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 24, nous traduisons.

sympathie pour l'attention qu'ont prêté les futuristes aux bruits de la vie moderne comme personne ne l'avait fait avant eux, les dadaïstes profitent de ce fondement.

Le bruit même est toujours présent pendant les manifestations dadaïstes. Huelsenbeck, par exemple, se montre déguisé comme musicien de rue qui porte un maximum d'instruments au corps sans devoir utiliser les mains ; un tambour qui se bat avec les pieds, un instrument à vent attaché au cou, etc. Le bruit est l'expression la plus immédiate de l'action, il est le plus proche de la vie elle-même. Le dadaïsme doit avoir lieu en pleine rue bruyante. Le bruitisme est concret et intrusif. Il force l'auditeur à réagir, car il est forcément concerné, c'est un extrémisme vital qu'on aime ou déteste. Cela est comme une prise de conscience : la musique vit avec nous, elle se réalise dans toute notre vie quotidienne, on n'arrive juste pas toujours à se rendre compte que c'est véritablement de la musique.⁷⁶¹

La conception esthétique des dadaïstes ne tend pas vers l'abstraction, mais vers la perception intensifiée de leur environnement et de la vie en général. Il est difficilement imaginable qu'un corset théorique détaillé puisse représenter cette façon de penser et de comprendre l'Art ; et il n'est pas surprenant que nous ne le trouvions pas. Autant laisser la parole au compositeur bohémien Erwin Schulhoff, qui souligne également que « *das Kunstwerk [ist] die Explosion eines gesteigerten Empfindens.* »⁷⁶², l'œuvre d'art est l'explosion du sentiment augmenté.

L'Homme tend à l'augmentation de son appareil de perception, l'accélération de la vie par les inventions techniques, les innovations des moyens de transport et la rationalisation des processus de travail constitue le fond de l'ambition humaine. La machine elle-même devient l'œuvre d'art célébrée de l'humanité.

II.2.2.1 La « phase-dada »

Comme mentionné au préalable, il n'existe pas de compositeur dadaïste à l'image de Pratella qui fut un compositeur futuriste, c'est-à-dire une personne possédant une formation musicale classique et recrutée à l'intérieur du mouvement afin d'inventer un dadaïsme en musique. Schulhoff et Wolpe sont des compositeurs qui ont été exposés aux activités dadaïstes et qui tentaient de mettre en musique – comme ils l'ont appris au conservatoire – les nouvelles approches stylistiques. Malgré le fait que ce contact a profondément influencé leur langage musical, ils prenaient toujours un certain recul vis-à-vis d'une attitude trop nihiliste et Wolpe assumait même le point de vue que le dadaïsme était une sorte d'adolescence

⁷⁶¹ Cf. GOERGEN, p. 7.

⁷⁶² SCHULHOFF, Erwin, *Schriften*, présenté par WIDMAIER, Tobias, Hamburg : von Bockel, 1995, p. 9, nous traduisons.

stylistique qu'il fallait surtout surpasser. Néanmoins, ces deux compositeurs se sentaient – pour un certain temps – affiliés au mouvement et leurs œuvres composées sous ce signe peuvent bien compter dans le corpus de la musique dadaïste (cf. II.3.2.3 et II.3.2.4).

II.2.2.1.1 Rythme et Jazz : Le dadaïsme de Schulhoff

Schulhoff découvrit le dadaïsme par son ami berlinois George Grosz lorsqu'il logeait à Dresden, après la première guerre mondiale, et par la lecture attentive de la revue *Neue Jugend* en 1916/17. Il s'intéressait également à l'expressionnisme et à la Seconde École de Vienne, mais ne retenait que son affinité pour dada.

Son texte programmatique *Revolution und Musik*, Révolution et musique, parut en 1920 et ressemble aux manifestes futuristes et dadaïstes au niveau rhétorique et en termes de mépris, mais rajoute une touche de compréhension pour les tendances d'anti-art des manifestes fondateurs du dadaïsme. En 1922, il fit la connaissance de Tzara à Weimar dont surgit leur projet d'une musique de ballet *Ogelala* (1922–24).

Étant lui-même déçu par la bestialité de la première guerre mondiale, Schulhoff s'identifiait facilement au non-idéalisme, nihilisme et au cynisme des artistes dada.⁷⁶³ C'est par ailleurs son cycle *5 Pittoresken* (cf. ci-dessous) pour piano en 1919 qui marque le changement dans la création de Schulhoff à la faveur du dadaïsme.

Pour Schulhoff, la pratique du dadaïsme de la négation de l'art est une pratique du « faire-autrement ». Dans les centres de la vie culturelle, les œuvres d'art s'accumulent sans sélection préalable ou postérieure et servent un public qui en demande toujours plus sans sembler subir les effets d'un retentissement de cet art. C'est ainsi que le goût du public crée l'œuvre, et l'artiste qui s'oppose voit la vie telle quelle, « *nackt und schamlos* »⁷⁶⁴ – dénudée et sans pudeur, et parvient à la traduire en œuvre d'art. Ceux qui en sont capables sont forcément opposés à tout « *bürgerliche[n] Barock* » – baroque bourgeois, ainsi qu'aux « *üblichen Verkehrsregeln* »⁷⁶⁵ – codes habituels, c'est-à-dire la technique, les écoles traditionnelles, et l'intellectualisation de la création artistique. L'expression pathétique et l'ethos, la pensée esthétique, sont tous des traits d'un art du passé qui n'apparaissent pas dans le manuel dadaïste. Sans établir un tel manuel, il souscrit à « *die Primitivität des Ausdrucks [und] die Naivität alles Bestehenden* »⁷⁶⁶ –

763 BEK, p. 43.

764 SCHULHOFF, p. 11, nous traduisons.

765 *Ibid.*, nous traduisons.

766 *Ibid.*, p. 12, nous traduisons.

primitivisme de l'expression et la naïveté de tout ce qui existe – comme base et cible de son activité créatrice. Il demande par la suite du réalisme dans la musique qui implique la crudité de la vie. Pour lui, l'élément le plus à même le véhiculer est le rythme. Il définit le but principal de la musique comme il la perçoit et s'oppose distinctement aux idéaux de la belle époque :

Musik soll in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase erzeugen, sie ist niemals Philosophie, sie entspringt dem ekstatischen Zustande und findet in der rhythmischen Bewegung ihren Ausdruck.⁷⁶⁷

La musique doit surtout provoquer un bien-être physique, voire même de l'extase par le rythme, elle n'est jamais philosophie, elle provient de l'état extatique et s'exprime par le mouvement rythmique.

L'emploi du mot *Ekstase* en tant que résultat souhaité d'une écoute musicale souligne justement l'esprit anti-théorique de ce texte ainsi que celui du compositeur même.

Il attaque par la suite la tradition ennemie et son public bourgeois :

'Bourgeoiskunst' ist nichts anderes als Verneinung der Gesamtheit, Furcht vor der eigenen Ignoranz, deshalb die Verwendung der 'großen Geste' als Betäubungsmittel [...], grenzenloses Banausentum, damit angeborener Snobismus, [...].⁷⁶⁸

'L'art bourgeois' n'est que la négation de tout, la peur de sa propre ignorance, pour cette raison on utilise le 'grand geste' comme anesthésique, l'étroitesse d'esprit illimitée, et par ce un snobisme congénital.

La musique, depuis qu'elle existe, aurait maintenu sa force par son état non-figuratif ; les tentatives d'introduire du « programme » des compositeurs du XIX^{ème} siècle n'auraient que fait rétrograder la musique. Le plaidoyer pour l'abstraction ne contredit pas le réalisme cru recherché, car il sera réalisé comme échine rythmique de l'œuvre.⁷⁶⁹ Ce rythme est dérivé de la danse, des danses de salon et de la danse moderne (de l'époque : *Foxtrott*, *One-Step*, etc.). Le jazz comme élément de langage musical lui est utile car il favorise la vitalité, les rythmes irréguliers et dominants ; il semble plus apte à représenter la réalité.⁷⁷⁰ Dans ces *Inventionen für Klavier* – Inventions pour piano, il omet les barres de mesure afin de libérer davantage les rythmes et la structure narrative. Les calculs

767 *Ibid.*, p. 13, nous traduisons.

768 *Ibid.*, nous traduisons.

769 Cf. SCHULHOFF, p. 14.

770 WEISS, Miriam, *To make a lady out of jazz. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, Neumünster : Bockel Verlag, 2011, p. 131.

précis d'un Pratella (cf. II.2.1.1) qui jonglait avec des rythmes binaires et ternaires tombent une fois de plus en désuétude face à cette prise de liberté. Les mesures imposent à la musique une diction qui ressemble à la poésie, alors que Schulhoff préfère rythmer sa musique d'une manière prosaïque – un but qu'il atteint par ce biais. Un autre avantage réside dans la relative liberté de l'interprète : s'il n'y a pas de mesure réglée, l'interprète assume la responsabilité d'une performance cohérente ou justement incohérente – une liberté que Schönberg et la Seconde École de Vienne n'ont d'ailleurs jamais prévu⁷⁷¹. Effacer les barres de mesure implique de laisser ses propres œuvres indéterminées. Ce n'est pas forcément un trait typiquement avant-gardiste – quoique l'indétermination voulue devienne de plus en plus commune surtout pour le dadaïsme et le surréalisme, mais un trait moderniste qui vise déjà l'importance augmentée de l'œuvre dans son contexte évènementiel. Dans une ère où la musique enregistrée se répand par la radio et les disques, l'évènement, le spectacle du vif est de plus en plus valorisé et gagne ses propres traits esthétiques (cf. III.3).

Travaillant avec une multitude d'influences musicales, Schulhoff ne se prive pas du jazz, une musique pour lui non-intellectuelle, voire extatique, qui favorise le bien-être, crée une ambiance agréable au niveau physique auprès de l'auditeur ; le « *Wohlbehagen* » – l'aise, en conséquence du mouvement rythmique du corps.⁷⁷² Dans l'esprit de l'antagonisme, il convient même de se servir du jazz comme élément de composition : comme les autres mouvements d'avant-garde, le jazz, « bolchévisme musical »⁷⁷³ lui aussi devient la cible de la critique conservatrice, surtout après la première guerre mondiale.

Schulhoff définit l'intellectualisme comme « *krankhaft* »⁷⁷⁴ d'où il déduit le besoin d'une non-pensée, d'une anti-pensée, qu'une œuvre d'art ne serait pas méditée. Il compose *In futurum*, en 1919, qui est la troisième d'un ensemble de cinq pièces intitulées *Fünf Pittoresken* – cinq pittoresques. Comme Satie, Schulhoff s'amuse à inventer des pseudo-formes musicales, en analogie avec l'*Humoresque* d'Antonín Dvořák⁷⁷⁵ et peut-être en allusion à la grotesque, il modèle la « pittoresque ». Au cours du XIX^{ème} siècle, la nomenclature des formes musicales commence à se desserrer ; nous notons des « Nocturnes », « Arabesques », qui sont hautement suggestifs mais qui ne recourent pas à un schéma formel précis. Seulement Schulhoff, à notre connaissance, utilise le nom « Pittoreske » pour ses pièces pour piano op. 33 – justement un titre qui implique un arrière-fond esthétique avec une portée ironique ainsi que philosophique, mais qui

771 BEK, p. 51.

772 WEISS, p. 14.

773 *Ibid.*, p. 49.

774 *Ibid.*, p. 12, « maladif ».

775 Op. 101, 1894.

n'appartient pas au catalogue des formes figées. L'arrière-plan de la genèse et de la création des *Pittoresken* est inconnu, nous ignorons jusqu'à présent le contexte de la première exécution ou bien des intentions du compositeur.⁷⁷⁶

Il y a deux morceaux qui précèdent et deux autres qui suivent *In futurum*, ce sont des danses du répertoire américain : I. Foxtrott, II. Ragtime ; IV One-Step, V. Maxixe. Schulhoff se concentre surtout sur le rythme de danse dans ces pièces et emploie une harmonie simple non-spécifique, marquée par la gamme pentatonique et des harmonies de quarts et de quintes. Ces danses simples n'annoncent ni n'approfondissent le troisième morceau, *In futurum*.

Le morceau est composé de 29 barres de mesure et une anacrouse, et sans aucune note musicale, pourtant avec une multitude de différents types de pauses musicales. Il s'agit d'une pièce à deux portées par système comme pour un piano, les clefs étant inversées, celle de fa se trouve en haut, celle de sol en bas, et sans armures. Les mesures sont chiffrées en 3/5 et en 7/10, alors que la durée de chaque barre n'excède dans aucun cas le 4/4 quand on additionne les valeurs des pauses complexes. Comme marques d'expression, nous lisons en tête de la pièce « *Zeitmaß-zeitlos.* » (approximativement : mesure-sans âge), et, entre les portées « *tutto il [sic!] canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine !* » – Toute la canzone avec l'expression et le sentiment ad libitum, toujours, jusqu'à la fin ! Ces marques relèvent de deux aspects musicaux importants pour Schulhoff ; premièrement et à l'évidence l'idée de composer de manière libre toujours et « sin al fine », et deuxièmement, comme il le souligne dans *Revolution und Musik*, le souhait de composer sans être marqué par son temps : « *Werke sollen Epochen schaffen, [...] nie aber von der Epoche geschaffen worden sein* »⁷⁷⁷ – les œuvres doivent créer les époques... il ne faut pas qu'elles soient créées par l'époque (cf. Illustration 9).

776 WEIS, p. 146 et 149.

777 SCHULHOFF, p. 11, nous traduisons.

III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

Illustration 9: Partition de *In futurum* par Schulhoff, dans *Fünf Pittoresken*, Berlin: Ries & Erler, 1991.

Il y a un certain nombre de points d'exclamation et d'interrogation au dessus des systèmes dont on ne devine pas la fonction, similaires à des blanches surdimensionnées avec un petit visage à l'intérieur. La « *Marschallpause* », dérivée de « *Generalpause* » – silence, est une allusion au poète Grosz, le « *Marschall Grosz Metamusiker* »⁷⁷⁸ – maréchal Grosz, méta-musicien. Le rythme, étant pour Schulhoff le paramètre musical le plus important (*cf.* ci-dessus), apparaît ici dans son état pur : il est même détaché de la musique. L'événement acoustique est réduit à un aspect physique, nous avons donc une partition, une notation, et si l'on part de là, nous avons bien une pièce, le problème se pose en l'exécutant : Le temps reste le seul paramètre musical qui est modelé, même si ce n'est qu'une blague, la musicalité du silence n'est perceptible que par le temps qui en découle⁷⁷⁹, donc une partie de la durée musicale. Et cela se manifeste déjà dans le titre qui pointe vers un espace temporel futur. *In futurum* est une négation de l'événement acoustique. Il s'agit bien aussi d'une opposition aux compositions bruitistes, qui risquent de glisser dans une sorte d'expressionnisme pathétique en comptant trop sur l'effet choquant de leurs créations.

Bien 30 ans avant la création de 4'33'' de Cage, *In futurum* semble avancer l'idée du silence en tant que paramètre essentiel de la musique n'étant composé que de pauses. Le noyau de *In futurum* ne vise pas un élargissement des dimensions philosophiques de la notion de musique et ne stimule pas un méta-discours sur des paramètres musicaux. Son silence n'est pas porteur de sens comme chez Cage ; il s'agit plutôt d'une image absurde de la notion de l'œuvre. Quand on est adepte d'un courant qui est opposé à la création des œuvres, il semble logique que l'on crée des anti-œuvres. La réduction de l'événement acoustique à une image ou au pictogramme est un acte purement dadaïste et, plus qu'autre chose, purement destructif.

Après une certaine période, Schulhoff met le label Dada de côté et poursuit surtout son intérêt pour le Jazz. Il ne détruit (presque) rien dans ses œuvres. En transformant quelques paramètres musicaux comme le rythme, une distribution à la faveur des percussions et quelques éléments bruitistes, il se montre plutôt inspiré du dadaïsme au lieu d'être un véritable représentant. Schulhoff, comparable au cas de Arp en poésie, ne déconstruit ni la musique ni met ses habilités de compositeur en question. Sa musique, dans sa phase dadaïste, a un caractère fortement associatif et imaginaire, créée à la base de métaphores et d'images sorties d'un automatisme psychique.⁷⁸⁰ Dans ses compositions *Wolkenpumpe* et *Bassnachtigall* (sur des poèmes de Arp), il met encore l'accent sur l'emploi

778 WEIS, p. 146.

779 *Cf.* BETZ, Marianne : « 'In futurum' – von Schulhoff zu Cage », dans *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 56 n° 4, 1999, p. 343.

780 *Cf.* WEIS, p. 181.

intensifié des percussions et des éléments bruitistes en petites doses, et il lie ces pièces à des textes dadaïstes. Les répétitions et les simples mélodies mettent en évidence le langage poétique de Arp.

Schulhoff sympathise avec l'avant-garde et se sert à volonté de leur rhétorique et de quelques éléments stylistiques sans se soucier de cohérence, d'un « vrai » dadaïsme etc, et il souhaite écrire la musique non-élitiste, non-intellectuelle, qui représente « *das nackte Leben* »⁷⁸¹ – la vie mise à nu. Son attitude antagoniste se révèle seulement dans ses journaux intimes : « *Ich habe nie für meine Zeitgenossen gespielt und nie für sie geschrieben, sondern nur immer gegen sie !!!* »⁷⁸² – Je n'ai jamais joué pour mes contemporains et ne jamais écrit pour eux, mais toujours uniquement contre eux !

Comme Satie (cf. II.2.4), Schulhoff ne cherche pas à détruire la musique, mais à renouveler ses moyens d'expression sans toucher aux fondamentaux. Les deux cherchent, parfois ils créent même, des nouveaux contextes pour la musique, loin des salles de concert (cf. musique d'ameublement). En se servant du langage du jazz, Schulhoff fait appel au primitif : l'ambiance des locaux de jazz, le délire, la danse, les rythmes séduisants, en restant tout de même un compositeur dans le sens classique du terme.

À la lumière de cette vision, *In futurum* paraît plutôt une blague qui ne tente pas de commencer une nouvelle musique, étant entouré des *Pittoresques*. Nous n'avons aucune trace que Schulhoff poursuivit l'idée de l'évènement acoustique nié.⁷⁸³ Lorsque Cage composait 4'33'' en 1962, il ne connaissait pas *In futurum*. Comme lui, Schulhoff désigne le silence en tant que paramètre musical équivalent aux autres. Par l'usage excessif et exclusif du silence, il subvertit l'idée d'une pièce musicale, non de la notion de l'œuvre comme Cage.

II.2.2.1.2 Le plaisir de détruire et la revanche dada

Stefan Wolpe vécut les années 1920 à Berlin et entretint des échanges avec le groupe dadaïste local. Il fit entre autres la connaissance de Tzara lors d'une soirée au Kunstverein à Iéna en septembre 1922. Comparable au cas de Schulhoff, Wolpe ne dédia jamais son activité et son œuvre entières au dadaïsme, mais sympathisa avec ce courant d'idées en adaptant certains concepts et pratiques. Lors d'une conférence en 1962 aux États-Unis, où il immigrait avant la deuxième guerre mondiale, *Lecture on Dada* (conférence sur Dada), Wolpe explique de

781 Cf. WEIS, p. 183.

782 Cité par JOHN, p. 152, nous traduisons, italiques de l'original.

783 Cf. WEIS, p. 186.

manière prolixe l'attraction qu'a eu le mouvement dadaïste pour lui à l'époque et ses motivations respectives. Ses pensées nous aideront à saisir l'essence du dadaïsme en musique et en composition, et se prêteront à servir comme arrière-plan conceptuel ainsi que de clef d'interprétation.

Les « obsessions »⁷⁸⁴ du dadaïsme sont l'extrême immédiateté, l'impossibilité de prévoir le cours des événements, les contradictions et la simultanéité de tout, c'est-à-dire du hasard ainsi que des compositions calculées, le mouvement des tons et des voix : tous cela étaient des traits d'un art qui, à l'époque, étaient « *enormously new and radical* »⁷⁸⁵ – immensément nouveaux et radicaux et qui lui seront utiles plus tard pour son activité de compositeur.

Il conte comme les dadaïstes s'amusaient à combiner tout avec tout, « *a spiral at the bottom, with an artificial eye, with a shoelace* »⁷⁸⁶ – une spirale au fond, avec un œil artificiel et un lacet, et d'utiliser ces éléments comme matière première, indépendamment de leur signification originale, comparable au procédé proposé par Russolo dans *L'Art des bruits*. Un procédé qui, par ailleurs, porte le risque pour l'artiste de se désolidariser de l'objet jusqu'au point de perdre l'angle de vue empathique.⁷⁸⁷

Il y a plusieurs raisons pour lesquelles un artiste se sentait attiré par l'anti-esprit dadaïste, par déception, par dégoût provoqués par les horreurs de la guerre, par le besoin de révolter la « *inefficiency of cultural values* »⁷⁸⁸ – inefficacité des valeurs culturelles. En partie, participer au dadaïsme signifierait se libérer de toute responsabilité culturelle afin de protéger ce qui est propre aux Hommes : leur « *cultural aspiration* »⁷⁸⁹ – ambition culturelle, le besoin originaire de sublimer, de créer de l'art, loin des violences guerrières.

Concrètement, l'expérience dadaïste lui servit comme relativisation de son arrière-plan académique. De pouvoir combiner librement par exemple « *the shoddiest kind of tune, a gutter tune* » – la mélodie la moins bonne, un refrain populaire, et une « *fugue of Bach* »⁷⁹⁰ – fugue de Bach, constitue un énorme acte de violence contre l'instruction du conservatoire. Pour Wolpe, il s'agissait même d'un « *act of vengeance* » – acte de vengeance, qui « *satisfied me terribly much* »⁷⁹¹ – le satisfaisait terriblement. Cet acte rappelle les sacrilèges proposés dans les manifestes de Tzara : un « téléphone sans fil transmettant les fugues de

784 WOLPE, Stefan, *Lecture on dada* (1962), cité par CLARKSON, Austin (éd.) : « Lecture on Dada by Stefan Wolpe », *The Musical Quarterly*, t. 72, n° 2, 1986, p. 203.

785 *Ibid.*

786 *Ibid.*, p. 205.

787 *Cf. Ibid.*

788 *Ibid.*, p. 206.

789 *Ibid.*, p. 207.

790 *Ibid.*, p. 208.

791 *Ibid.*

Bach » et l'amoralité des modernes « réclames lumineuses et affichage pour les bordels ». ⁷⁹²

Wolpe insiste aussi sur le plaisir de pouvoir vivre cette association de deux évènements simultanés comme une « *aesthetic experience* » ⁷⁹³ – expérience esthétique qui fait disparaître toute opposition et surtout toute hiérarchie préalables. Il ne savait pas encore comment il aurait pu faire mieux, il connaissait juste les moyens pour attaquer les « *things we didn't want to know* » ⁷⁹⁴ – les choses dont nous ne voulions rien savoir, notamment son enseignement professionnel. Possédant huit gramophones, il pouvait par exemple jouer un morceau de Beethoven, une mélodie populaire et une marche funèbre simultanément et à toutes les vitesses.

Ce genre de témoignage postérieur avec presque 40 ans d'écart comporte un certain péril de perception altérée. Un compositeur comme Wolpe qui, après sa « phase » dada, consacrait son temps à la création des œuvres, et non des anti-œuvres, semble avoir une certaine urgence à s'expliquer. Revendiquer cette phase comme une forme de révolte, ou bien comme l'unique conséquence logique des cruautés de la guerre semble être une conclusion rapide et facile. Pourtant, dans ses propres paroles, nous pouvons déduire une dérision authentique et l'aspiration de créer quelque chose qui ne signifie rien, ni guerre ou paix, ni violence ou non-violence, et qui ne serait pas sans défense : « *one of the attempts to save racing fallacies of culture, the singular voice of man* » ⁷⁹⁵ – une des tentatives pour sauver les erreurs de la culture, la voix singulière de l'homme.

Dans la lignée de l'esprit destructeur et de la moquerie culturelle de Wolpe, nous pouvons nommer le compositeur ukrainien Golyscheff qui vit à Berlin depuis 1909. Il étudia la musique, et fut notamment un violoniste d'exception ainsi qu'un peintre. En 1914, il développe un nouveau système de notation, la *Zwölftondauer*, ce qui se traduit approximativement par « durée de douze tons » ⁷⁹⁶. Il a été parmi les artistes qui ont signé le manifeste dadaïste *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland* (Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne) en juin 1919. ⁷⁹⁷

Ses œuvres musicales dadaïstes, malheureusement toutes perdues, ou détruites par les nazi ⁷⁹⁸, et plusieurs entr'elles jamais éditées, semblent être de véritables

792 TZARA, p. 364.

793 WOLPE, p. 208.

794 *Ibid.*, p. 207.

795 *Ibid.*, p. 207, nous traduisons.

796 Il s'agit là d'un système qui rappelle la série dodécaphonique en termes de fonctionnement.

797 GOJOWY, Detlef, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber : Laaber-Verlag, 1980, p. 103.

798 JOHN, p. 146.

œuvres dadaïstes, c'est-à-dire que chaque paramètre d'une œuvre musicale a été annihilé. Golyscheff dépassa aussitôt le dadaïsme en fondant son dogme individuel, le « a-isme »⁷⁹⁹, une variation plus pointue du dada. L'art, dans son propre cadre référentiel, résiderait dans le « petit » ; il cherche à élever ce qui n'est pas considéré digne de l'art. Il fabriquait fréquemment des jouets et de nouveaux instruments musicaux, comme des assemblages. Il se prononce contre le sérieux de ses compatriotes communistes, en faveur du contentement, de la légèreté et de l'hilarité⁸⁰⁰ : La sentimentalité des expressionnistes, le moment scandaleux, le deuil, les expériences atroces – tous des éléments qu'il fallait mettre de côté et laisser tomber. Le dadaïsme étant un -isme lui-même n'y servait que partiellement, en revanche, le a-isme était libre de tout courant, un non-isme.

Ce dogme dadaïste et a-iste se manifeste dans les conditions ou le cadre de l'exécution, le choix des instruments, les sonorités et les titres rapportés. Le premier concert de Golyscheff de couleur dadaïste dont nous avons trace du 21 février 1919 à la Singakademie à Berlin a été rapporté par la *AMZ (Allgemeine Musikzeitung)*, la *NZfM (Neue Zeitung für Musik)* et la revue *Signale für die musikalische Welt*. Le sujet était sa *Symphonie aggregat* dont la partition n'a pas été conservée non plus. Les réactions des critiques parlent d'un « *grauenvolle Erlebnis* » (expérience horrible), ils étaient « *einmütig entrüstet* » (unaniment consternés)⁸⁰¹ et la solution viable semblait être de déclarer cette composition dilettante. Le public riait face à un bruit qui était apparemment difficile à décrire, les titres des mouvements laissent deviner que le rire faisait part des attentes de la part du compositeur : « *Häufchen* » (crottes) ; une des pièces écrite pour « piston à cornet ».⁸⁰²

Nous avons le témoignage du poète Raoul Hausmann, d'une exécution publique d'une de ses œuvres lors d'une soirée dadaïste. Il s'agissait d'un vernissage le 30 avril 1919 dans le *Graphisches Kabinett* sur le *Kurfürstendamm* à Berlin où Golyscheff apportait ses propres assemblages plastiques.

L'œuvre qu'il présentait s'intitulait *Anti-Symphonie (Musikalische Kreisguillotine) in 3 Teilen : Provokatorische Spritze / Chaotische Mundhöhle oder das submarine Flugzeug / Zusammenklappbares Hyper-Fis-chen-Dur* – Anti-Symphonie (guillotine circulaire musicale) en 3 parties : seringue provocatrice / Cavité buccale chaotique ou l'avion sous-marin / Hyper-Fa-dièsette Majeur repliable, Hausmann se souvient du concert :

799 *Ibid.*, p. 144.

800 Cf. STENEGER, Eberhard, *Russische Kunst Berlin 1919–1932*, Berlin : Gebr. Mann Verlag 1969, p. 11.

801 Toutes les citations chez JOHN, p. 137.

802 Cf. *Ibid.*

Golyscheff erscheint mit einem weißgekleideten jungen Mädchen [...]. [Er] geht auf den großen Konzertflügel zu, lässt mit einer kleinen Handbewegung den unschuldigen Engel sich setzen und mit der Stimme einer elektronischen Puppe sagen: 'Anti-Symphonie. 3 Teile = Musikalische Kreisguillotine a) Provokatorische Spritze b) Chaotische Mundhöhle oder das submarine Flugzeug c) Zusammenklappbares Hyper-Fis-chen Dur' [...]

Seht ihn an, der euch die Ohren zerreißt durch das geschickte Spiel eines reinen Engels, der euch die Augen übergehen lässt, euch seine A-Rhythmen, seine durchdringenden Noten, ein Sammelsurium von Tönen aufzwingen wird, die nichts mehr sein wollen, Harmonien, die einfach DADA sind. Die lustige Mechanik, an der Grenze der Akrobatik, des Mädchens in Weiß entreißt dem Musiksarg ungewöhnliche, so unerwartete Klänge, dass sie euer Hirn in infratonalen Taumel versetzt. Diesen Engel unschuldig die synkopische Folge von Dissonanzen Golyscheffs spielen zu sehen, war von unerhörtem Effekt. Das Publikum, noch nicht einmal an Jazz gewöhnt, war wie aus allen Wolken gefallen und verduzt.⁸⁰³

Golyscheff apparaît avec une jeune fille vêtue de blanc. Il s'approche du piano à queue, laisse s'asseoir l'ange innocent par un petit geste de la main et lui fait dire avec la voix d'une poupée électronique : 'Anti-Symphonie. 3 parties = guillotine circulaire musicale a) seringue provocatrice b) Cavité buccale chaotique ou l'avion sous-marin c) Hyper-Fardiette Majeur repliable.

Regardez-le qui vous déchire les oreilles par le jeu habile d'un ange pur, qui fait vous rincer l'oeil, qui vous forcera d'accepter ses a-rythmes, ses notes perçantes, un pêle-mêle de tons qui ne veulent plus rien dire, des harmonies qui sont simplement DADA. La mécanique divertissante, presque acrobatique de la fille en blanc arrache des sons tellement inhabituels et inattendus au cercueil musical qu'ils mettront votre cerveau dans un vertige infra-tonal. Voir cet ange jouer innocemment la suite syncopique des dissonances de Golyscheff provoqua un effet inédit. Le public, qui n'était même pas habitué au jazz, était tombé des nues et ébahi.

Les souvenirs de Hausmann nous offrent une impression qui est facile à classer en tant que musique dadaïste. Il décrit l'exécution de l'*Anti-Symphonie* en considérant tous les aspects de la performance, à commencer par la fille innocente vêtue de blanc en tant qu'exécutrice – image qui devrait marquer un contraste extrême, le public voit l'« *Engel* » qui joue « *unschuldig* » – innocemment les dissonances a-rythmiques de Golyscheff – selon la description, la musique était aussi forte et dérangeante que possible au piano. Les titres des mouvements dépassent la nomenclature avant-gardiste que nous rencontrons chez Schulhoff et Satie dans

⁸⁰³ Cité entre autre par WIDMAIER, Tobias : Article « Dadaïsmus », dans MGG2, *Sachteil*, t. 2, p. 1054, nous traduisons.

leur ton moqueur – l’anti-symphonie étant une « guillotine circulaire musicale », ainsi que le « hyper-fa-diésète-majeur ».

Similaire à l’exemple de la *Symphonie aggregat*, le principe de l’anti-art, programmé dans le titre « anti-symphonie », semble avoir été appliqué à merveille, le bourgeois a été épaté. En même temps, Golyscheff montre moins l’obsession d’attaquer agressivement les conventions comme nous pouvons le deviner dans les témoignages de Wolpe, ou bien celle d’un travail profondément réfléchi comme Schulhoff ; il prend plaisir à surprendre et à se servir des contradictions et des absurdités plaisantes et destructrices à la fois.

C’est une démarche similaire à celle du *Festival Dada* du 26 mai 1920 à la Salle Gaveau à Paris, compte-rendu de Ribemont-Dessaignes ; où une

dame suffoquait, parce que les grandes orgues, qui si souvent avaient joué de la musique de Bach, venaient de se livrer à une humiliante fantaisie en exécutant le *Pélican*, un fox-trot à la mode, ce qui prenait figure de sarcasme.⁸⁰⁴

Ce personnage était impliqué dans les deux mouvements, dadaïsme et surréalisme, et apportait une contribution musicale aux événements dadaïstes, dont nous n’avons plus aucune trace notée. Son propre témoignage décrit une méthode de composition tout à fait dadaïste qui sera ensuite appelée « musique aléatoire » :

je fus amené [...] à confectionner une sorte de roulette de poche, avec un cadran sur lequel étaient inscrites des notes, de demi-ton en demi-ton, en guise de numéros. Notant les coups, j’avais ma mélodie, à la longueur nécessaire : elle aurait pu être infinie. Voilà pour le sens horizontal. Pour le vertical, c’est la même méthode qui se chargeait de présider au choix des accords... J’eus la patience d’écrire une longue partition d’orchestre, pour un ballet. Je l’ai malheureusement perdue.⁸⁰⁵

Ce procédé ne peut avoir comme résultat qu’une musique sans repères diatoniques et dissonante. Laisser composer le hasard constitue, fait de cette manière, un acte d’incurie vis-à-vis du produit acoustique – tout à fait conforme à l’idée d’une « antimusique »⁸⁰⁶. La musique aléatoire de la prochaine génération consiste normalement en un acte de composition traditionnel où un ou plusieurs paramètres, mais pas tous, sont déterminés au hasard.

Le but de cette musique dadaïste n’est jamais l’art pour art, au contraire : elle constitue un agent provocateur, elle est ré-contextualisée en tant qu’*objet trouvé*, dadaïsée si on veut. Les artistes se réfèrent à Russolo en ce qui concerne leurs

804 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 74.

805 *Ibid.*, p. 276.

806 *Ibid.*

expériences bruitistes, en négligeant ses aspirations à produire de véritables compositions à base de bruits, non un tohu-bohu acoustique.⁸⁰⁷

L'anti-art dadaïste est devenu un principe réfléchi et médité, voire canonisé. Ne s'agit-il donc pas d'une soi-disante esthétique que l'anti-art cherche à détourner ? La destruction, est-elle dans ces cas aussi systématique qu'elle devient une méthode de création ? Dans les exemples que nous avons cités dans ce chapitre, l'*Erratum musical* de Duchamp et l'*Anti-Symphonie* de Golyscheff, nous pouvons l'affirmer. Même dans le cas de Satie, son vouloir de renouveau perpétuel et sa recherche de contester les attentes de l'auditeur visent dans la même direction.

Ribemont-Dessaigues, dont nous ne faisons que cette brève mention car aucune de ses ainsi dites compositions n'ont été conservées, devient un acteur principal sur la scène du mouvement dadaïste à Paris et accompagne les soirées en 1920 et 1921 au piano avec des interventions musicales qui donnaient d'abord l'illusion d'une composition classique jusqu'à la rupture dissonante⁸⁰⁸ – un principe qui correspond au répertoire standard des effets dadaïstes et qui perd son effet-surprise par un sur-usage.

En ce qui concerne Schulhoff et Wolpe, la situation est différente, et nous allons montrer leurs procédés destructeurs dans II.3.2.3 et II.3.2.4.

II.2.3 Préférer le silence à la musique – imaginer une musique surréaliste

Il n'y a pas de musicien qui contribue aux fondements théoriques du surréalisme, il n'y a aucun manuel pour une pratique surréaliste de la musique, domaine artistique dont Breton « avait une horreur presque instinctive et le manifestait chaque fois qu'il en était question. »⁸⁰⁹ Nous nous intéressons à la question de savoir pourquoi il n'y en a pas eu et en quoi consiste le rôle de la musique pour le mouvement.

Avant même la naissance d'une « méthode de création »⁸¹⁰ surréaliste en 1920, le « ballet réaliste » *Parade* débute à Paris le 18 mai 1917. Nous allons concrétiser son contexte de *ballet russe* dans III.3. Apollinaire, qui était très impliqué dans la création de ce ballet, rédige le programme. Reprenant le sous-titre

807 GOERGEN, p. 6.

808 SCHIFF, p. 154.

809 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 273.

810 ARFOUILLOUX 2009, p. 12.

(« ballet réaliste »), il décrit l'œuvre comme « sur-réaliste »⁸¹¹ ; un adjectif qui n'a jamais été utilisé auparavant⁸¹². La dénomination de *ballet « sur-réaliste »* est pionnière ; elle suggère l'arrivée d'un nouveau style, « l'essor à [la] libre fantaisie » du public et modifie de « fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle »⁸¹³. Apollinaire y entend l'union des décors et des costumes cubistes de Picasso, de la danse et du jeu des acteurs, visant une unité des arts à son avis jamais encore atteinte jusqu'alors. Il est également question de concilier les arts, en les fusionnant, des éventuelles dissonances entre eux pourraient se dissoudre – une pensée qui ne déplaira pas à Breton quelques années plus tard.⁸¹⁴ Il est par ailleurs important de noter qu'Apollinaire ne contribuait qu'indirectement au processus créatif de Breton et de Soupault lors de la rédaction des *Champs magnétiques* en 1919, œuvre qui lui est dédiée et généralement associée à la genèse du mot « surréalisme » : leur approche de la création fondée sur la psychanalyse comptait sur des automatismes psychiques qui, une fois stimulés, auraient la puissance de créer sans la conscience éveillée de l'auteur.

Malgré le fait qu'Apollinaire ne fait que mentionner brièvement la musique dans son article, le mot « surréalisme » a été retenu dans un contexte musical.⁸¹⁵ Lorsqu'il termina sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, son « drame surréaliste »⁸¹⁶, en 1917, il sollicita Satie – qui lui opposa un refus – pour la mise en musique, et finit par l'obtenir de Germaine Albert-Birot. Lui-même créa un livret bruitiste pour la pièce qui était pourtant autonome, les bruits résonnaient tout seuls, sans musique, et incluaient des éternuements, un mégaphone, des battements de pieds.⁸¹⁷ Les partitions n'ont pas été conservées. Nous pouvons en conclure que le bruit jouait un rôle considérable comme paramètre musical dans la perception musicale du proto-surréalisme.

Breton insiste sur le classement des arts lorsqu'il le rencontre lors de ses lectures de Georg Friedrich Hegel : il « considère la musique comme un art *con-fusionnel* », « désavantagé » en ce qui concerne « la communication d'un contenu concret »⁸¹⁸, bien plus adapté pour exprimer des états émotifs que la parole. À part

811 APOLLINAIRE, Guillaume, « Parade et l'esprit nouveau », dans APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art, 1902–1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 532.

812 ARFOUILLOUX 2009, p. 38.

813 APOLLINAIRE : « Parade et l'esprit nouveau », p. 533–4.

814 ARFOUILLOUX 2009, p. 39–40.

815 *Ibid.*, p. 38.

816 *SIC*, 1918. Création le 24 juin 1917 au conservatoire Renée Maubel à Paris, dans APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, t. 3, Paris : André Balland, 1966, p. 607.

817 SCHIFF, p. 143.

818 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Le Silence d'or des surréalistes*, Paris: Aedam Musicae 2013, p. 12. ; et *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1999, p. 730.

cette explication sobre, il déclare dans un article paru dans *La Révolution surréaliste* du 15 juillet 1925 :

En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse.⁸¹⁹

Il est vrai que la musique, quand elle n'est pas liée à un programme spécifique par un titre ou un texte qui identifie les harmonies et les motifs, est une forme qui peut opérer assez indépendamment de la sémantique.⁸²⁰ En même temps, il existe bien des éléments de structure pour l'organisation du mouvement horizontal et vertical de la musique que nous avons déjà illustré dans les parties précédentes. Breton n'entame pas le transfert des autres arts, car il s'agit justement de dissoudre ces structures et conventions, comme démontré par les musiciens futuristes et dadaïstes.

À la différence de Marinetti qui visionne la grande mélodie futuriste à l'ombre d'une vénération pour Wagner et qui ne pourrait imaginer une révolution esthétique sans considérer la musique, ou bien des dadaïstes qui évitent toute classification et tout jugement des arts ; Breton défend la capacité de représenter « la grandeur humaine ». Giorgio de Chirico rédige une contribution en 1913 nommée *No Music*, publiée par le *MoMa* à New York en 1955, où il résume et exemplifie cette position qui sera ensuite reprise dans *Le Surréalisme et la peinture*⁸²¹ par Breton :

What I listen to is worthless : there is only what I see with my eyes open – and even better closed. There is no mystery in music ; that is precisely why it is the art people enjoy most, for they always discover in it more *sensations*. [...] Music remains confined, [...] an enigma which I do not advise imaginative minds to dwell upon too long [...].⁸²²

Ce que j'écoute ne vaut rien, il n'y a que ce que je vois avec mes yeux grands ouverts, ou mieux encore fermés. Il n'y a pas de secret dans la musique, voilà la raison pour laquelle les gens préfèrent toujours cette forme d'art, ils y découvrent toujours plus de sensations. La musique reste restreinte, et une énigme que je déconseille aux esprits imaginatifs de trop prendre à cœur.

819 BRETON, « Surréalisme et Peinture » (1925), cité par ARFOUILLOUX 2013, p. 163–4.

820 REDEPENNING, p. 119.

821 BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 1928.

822 DE CHIRICO, Giorgio : « No Music », cité par SCHIFF, p. 162, nous traduisons.

Le tableau qui vibre par ses lignes, points, les mouvements du pinceau et les couleurs fait surgir une musique tout à fait différente qui est bien acceptée par De Chirico et Breton, étant une composante indissociable du produit artistique du peintre.

Alberto Savinio, frère de De Chirico, découvre l'agent connecteur de l'évènement musical qui joue déjà un rôle pour les dadaïstes : la musique est capable de lier des situations extradiégétiques et intradiégétiques afin de former un méta-théâtre, un méta-évènement. Les surréalistes ne pouvaient pas négliger cette possibilité de faire valoir un bruit de trafic s'introduisant dans un salon comme un pont sonore entre le cadre artistique et la vie quotidienne, et vice-versa.⁸²³

Le mouvement surréaliste est le plus uniforme et le plus dirigé par rapport au futurisme et au dadaïsme en ce qui concerne le contenu et l'esthétique. Il est vrai que Marinetti était connu pour retoucher des publications à la dernière minute afin de les futuriser contre le gré de l'auteur (*cf.* Pratella, II.2.1.1), mais le groupe autour de Breton arrivait à absorber des mouvements partenaires par « charisme et dogmatisme »⁸²⁴. Il était clair qui était surréaliste et qui ne l'était pas, il y eut des exclusions officielles. Si la musique n'était pas considérée comme surréaliste en elle-même, alors personne ne se hâta à en composer.

À l'ère surréaliste la vie artistique à Paris était caractérisée par son ouverture d'esprit pour des figures artistiques les plus extravagantes, étant en même temps soumise à des changements rapides de goûts et de paradigmes artistiques dominants. Antheil la décrit ainsi :

Paris, although more sympathetic to new art than any other city, was a difficult one in which to hold one's artistic integrity. It was so shot through with every abomination, cliques, isms, herding instincts towards the new style of every new season.⁸²⁵

Paris, bien que plus ouvert à l'art nouveau que n'importe quelle autre ville, était une ville où il était difficile de conserver son intégrité artistique. La ville était blindée d'abominations, de cercles d'artistes, d'ismes, et de pérégrination vers le nouveau style à chaque nouvelle saison.

La nouveauté du surréalisme se mélangeait avec une multitude d'autres tendances par pure contemporanéité, étant donné que les membres du groupe surréaliste étaient en grande partie déjà reconnus et confirmés comme artistes parisiens. Si Breton a essayé de recruter des musiciens pour son mouvement, il a échoué ; les

823 SCHIFF, p. 168.

824 DEMERS et McMURRAY, p. 121.

825 ANTHEIL, p. 188, nous traduisons.

« snobs » et « moutons mérinos »⁸²⁶ de la vie musicale parisienne, notamment Satie et le Groupe des Six sous l'égide de Cocteau, n'entretenaient pas un bon contact avec le groupe surréaliste – il y a même eu des hostilités ouvertes. Cette impression correspond à la description de Antheil, des musiciens intéressés et à la fois doués n'étaient simplement pas disponibles pour les ambitions du nouveau mode de création surréaliste. En même temps, Breton condamnait la revanche cacophonique du mouvement dada et ne souhaitait justement pas continuer les provocations de Tzara comme la performance de *Vaseline symphonique* lors du Festival Dada du 26 mai 1926 où il refusa de rester dans la salle jusqu'à la fin de la pièce.⁸²⁷

Vu la difficulté de désigner de véritables musiciens surréalistes, nous nous posons la question jusqu'alors négligée par la recherche : Que pourrions-nous attendre d'une musique surréaliste ? Rendre compréhensible la musique intérieure de chacun était dès le départ une mission importante du surréalisme⁸²⁸, mais elle ne signifie pas la recherche d'un résultat noté sur une partition, la musique intérieure étant une qualité transcendant l'esprit et l'émotion de l'être-humain.

L'automatisme occupe une place importante dans l'esthétique du surréalisme, le subconscient et le rêve en font partie. L'abandon du rationnel joue un rôle central. Le pouvoir associatif des images qui ne sont contraintes que par la spontanéité est censé être le moteur de la création. Ces fondamentaux sont plus ou moins applicables à la musique, et c'est par exemple dans l'œuvre de Satie que nous les voyons réalisés. Leur effet se manifeste d'abord dans le mode de création et est difficile à déterminer de manière analytique. Composer en état d'automatisme psychique – n'est-ce pas l'état pur de l'improvisation et par défaut une musique qui, naissant spontanément du moment, ne sera jamais notée ? Ou bien, prenant en considération la pièce *Vexations* de 1893 de Satie, cet automatisme, s'achève-t-il en répétant une phrase musicale *ad infinitum* ? S'agit-il donc de l'abandon de l'intentionnalité de l'œuvre musicale ? Ou encore, est-ce le choix de programmes déjà confirmés surréalistes comme les préludes de Antheil, *La femme 100 têtes* (W 45, 1933), composés à partir des dessins du roman-collage homonyme⁸²⁹ de Max Ernst ?

Les affirmations pro-musicales du champ surréaliste étaient prononcées par les surréalistes bruxellois qui se réunissaient dans le groupe nommé « Correspondance ». Ils écrivaient un hommage à Satie et une défense de son ballet *Mercur* que Breton et ses collègues surréalistes parisiens snobaient : André Souris,

826 SOUPAULT, Philippe (snobs) et PICABIA, Francis (moutons), cités par ARFOUILLOUX, 2009, p. 192 et 193.

827 Cf. SANOUILLET, p. 175.

828 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 139.

829 ERNST, Max, *La Femme 100 têtes*, Paris : Éditions du Carrefour, 1929.

musicien du groupe et compositeur surréaliste de la deuxième heure, écrit le 17 décembre 1927 : « La musique constitue probablement le moyen le plus conforme aux démonstrations surréalistes. »⁸³⁰ Ses formes préférés sont des collages constitués d'études musicales, une « métamorphose des lieux communs » où ces métamorphoses et associations aléatoires représentaient le « dépaysement surréaliste »⁸³¹. Cette approche rappelle le *ricercar* de la Renaissance, une forme musicale qui naît du musicien qui improvise en accordant son luth, ce qui s'enchaîne avec le fait que Souris éditait des partitions de compositions pour luth de Adrian le Roy ou Robert Ballard.

Sa vision de la musique surréaliste – tout à fait opposé à celle de Breton – est très générale et difficile à soutenir avec des exemples de partitions. Elle nous confronte avec une problématique similaire que la musique du mouvement dada, sauf qu'il y a encore moins de compositeurs surréalistes. L'attribution postérieure s'effectue par la définition large par des critères que nous venons d'exposer.

II.2.4 Satie avant-gardiste – futurisme sportif et commencer à zéro

Satie était considéré comme futuriste par Marinetti, il apparaît dans la rubrique des « futuristes qui le sont sans le savoir », dans le texte *Le futurisme mondial* de la revue *Le Futurisme* du 11 janvier 1924. Il servait la création des mythes autour du mouvement, similaire aux attributions dans le *Manifeste du surréalisme*. Tzara souligne également que Satie était dadaïste dans le *Livre Dada* de 1919, Zurich. Breton, après la mort de Satie, le déclarait un grand surréaliste.⁸³²

Contrairement aux autres compositeurs qui nous occupent dans les parties précédentes, nous ne rencontrons pas le problème de l'absence des partitions – les compositions de Satie sont bien conservées et la plupart d'entre elles ont été exécutées ainsi qu'enregistrées plus d'une fois. Son public l'a souvent dédaigné et à part la bande-son d'*Entr'acte*, on ne connaissait guère sa musique jusqu'à la découverte de ses *Gymnopédies* du monde publicitaire, qui font désormais partie du corpus des tubes hollywoodiens de la musique classique.

830 Cité par ARFOUILLOUX : « Un Surréalisme musicien : Le groupe correspondance », dans LHÉRITIER, Gérard (éd.), *L'étincelle surréaliste. L'image surréaliste dans les lettres et manuscrits*, Publication du Musée des Lettres et des Manuscrits de Bruxelles, Waterloo : avant-propos, 2012, p. 75–80, ici p. 79.

831 *Ibid.*

832 VOLTA, Ornella : « Erik Satie und Dada », *Neue Zeitschrift für Musik*, No 155/III, 1994, Issue consacré au mouvement Dada, p. 36–39, ici p. 37.

Breton qui déclare Satie surréaliste : ARFOUILLOUX, 2009, p. 195.

« Je ne suis pas musicien ».⁸³³ Satie, Dada personnifié malgré lui, n'a justement pas participé au mouvement dadaïste de manière active. Son œuvre pourtant parle d'elle-même, de ses fréquentations des acteurs du dadaïsme ainsi que du surréalisme. À la différence des exemples exposés ci-dessus, Satie est un compositeur qui a vécu le culte wagnérien ainsi que le retour des mythes médiévaux et païens dans les années 1880. De plus, il était entouré des compositions éclectiques qui imitaient, par exemple, les fondements de l'opéra romantique selon Berlioz ou encore le retour aux formes classiques comme chez Franck. Né en 1866, Satie se démarque des autres figures de l'avant-garde, plus jeunes, par le simple fait qu'il est quadragénaire.

À l'instar du mouvement dadaïste, Satie, fréquentant Cocteau, a refusé de faire partie d'un courant ou – ce qui aurait été encore pire pour lui – de créer une sorte d'école du « Satisme »⁸³⁴. Capter des auditeurs ne l'intéresse guère : ses morceaux sont tellement ouverts et clairs au niveau rythmique et mélodique qu'ils s'adaptent à l'auditeur au lieu de lui imposer un sujet. Ce nihilisme peut être vu comme la version avant-gardiste de l'*Art pour l'art*. C'est-à-dire un mouvement avant-gardiste en soi-même, mais réduit « ad absurdum »⁸³⁵ : connaissant à peine les techniques de composition ou le solfège au début de son activité de compositeur, normalement appris au conservatoire, Satie s'inspire d'abord de la musique populaire, de la danse, du music-hall et du cirque⁸³⁶. Cela explique les formes inédites que sont les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes* – des mots inventés désignant des formes musicales non-spécifiques, et le plaisir de ne pas écrire des *Polonaises* ou des *Fantaisies* – similaire aux *Pittoresken* de Schulhoff (cf. ci-dessus).

Ses titres poétiques et/ou absurdes n'ont pourtant pas la fonction de provoquer ou de ridiculiser un canon de formes ou les conventions, à moins qu'il ne s'en prenne aux titres allusifs des impressionnistes comme la *Cathédrale engloutie*. Ils « protègent son œuvre de personnes en proie au « sublime » et autorisent à rire celles qui n'en ressentent pas la valeur »⁸³⁷.

Ce qui paraît le plus évident en écoutant la musique pour piano de Satie, tient surtout au caractère limpide de ses partitions. Prendre ses distances par rapport à l'impressionnisme « post-debussyste »⁸³⁸ pour donner une musique sur « laquelle

833 Dans SATIE, *Écrits*, éd. de VOLTA, Ornella, Paris : Éditions Champ libre, 1977.

834 GILLMOR, Allan M. : « Erik Satie and the Concept of Avant-Garde », *The Musical Quarterly*, t. 69 n° 1, 1983, p. 105.

835 *Ibid*, p. 114.

836 *Ibid*, p. 116.

837 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 60.

838 ARFOUILLOUX, Sébastien : « La Musique aux temps de dada », dans BÉHAR 2005, p. 523.

on marche »⁸³⁹, voilà ce qui se propose comme finalité de sa musique, ainsi que la simplicité qui implique des raisonnements complexes. Satie maintient un rythme élevé de productivité novatrice et d'exil artistique.

Satie refuse de s'exprimer, de donner du sens et de l'expressivité à ses compositions, en s'opposant donc à « la nuit romantique et [...] la lumière impressionniste. »⁸⁴⁰. Nous pouvons considérer comme emblématique sa composition *Vexations* de 1893 consistant en d'une petite page de musique – un thème et une variation de treize temps en total – qui est à répéter 840 fois ce qui pourrait durer entre 16 et 28 heures.⁸⁴¹ Cette pièce représente la négation complète de tout ce qui a été important pour la musique du XIX^{ème} siècle : le drame, l'harmonie et le contrepoint complexes, du mouvement animé, la richesse des couleurs, la forme abondante et une dynamique différenciée.⁸⁴²

Son attitude vis-à-vis de la critique est ambiguë, Satie oscille entre le ressentiment et l'arrogance, étant confronté à des reproches concernant sa non-maîtrise ou bien son emploi rudimentaire du contrepoint, et son courage de pouvoir recommencer à zéro ses méthodes de composition.⁸⁴³ Étant issu de la Rose-Croix, il fonde « l'Église Métropolitaine d'Art et de Jésus Conducteur » en 1893, et il est fortement attiré par le mysticisme et la magie des chiffres.⁸⁴⁴ Le « un » est son point de départ et de retour. C'est la raison pour laquelle Satie retourne à zéro au sens propre du terme. Il ne va nulle part, son œuvre se passe de cohérence logique, de continuité intelligible. Il ne travaille pas de manière chronologique, ne compte pas 1, 2, 3, mais, partant à chaque fois de zéro, n'ayant jamais « enregistré » ses créations précédentes, ne créant jamais des transitions organiques entre ses œuvres et même à l'intérieur d'un seul ouvrage, il compte « 112, 2, 49, aucun »⁸⁴⁵.

La méthode, si on peut utiliser ce mot, pour atteindre le point « zéro », consiste dans l'abandon de toute unité et ordre. Ce qui est « un » n'a pas d'intérêt, il faut justement découvrir ce qui n'est pas encore devenu « un », le chaos dans son état pur et vierge. Le zéro enferme le vide, forme en même temps un cercle approximatif et comporte ainsi une certaine dignité mystique, il est un simple signe et, en même temps, un méta-signe complexe – voilà la polarité entre le simple et le complexe chez Satie.

839 COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 60.

840 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Éditions Albin Michel, 1957, p. 141.

841 Cf. KRAUT, Peter : « Erik Satie », dans BEIL, p. 299.

842 *Ibid.*

843 CHARLES, Daniel : « Meister des Nicht-Werks. Das Erbe von Erik Satie », *MusikTexte*, n° 48, 1993, p. 31.

844 *Ibid.*, p. 30.

845 *Ibid.*, p. 31.

Il établit des symétries verticales et horizontales dans ses pièces, tout en laissant à chaque fois un bout de phrase au milieu qui n'est pas divisible, symétrique. Ce bout est le zéro, le moment qui constitue le présent, car il n'appartient à aucun côté. Une telle organisation de mesures et de phrases, leur imbrication, créent de véritables microcosmes sans début ni fin. Ceci prive la musique de son existence physique dans le temps, car elle se neutralise elle-même par la répétition de ces phrases, toujours retournant à zéro, entourant le zéro.⁸⁴⁶ Le point zéro est le point crucial de son œuvre ; il est au fond de son antagonisme artistique : « Chaque nouvelle œuvre de Satie est un exemple de renoncement. L'opposition que fait Erik Satie en un retour à la simplicité. C'est du reste la seule opposition possible à une époque de raffinement extrême. »⁸⁴⁷

Sa *Musique d'Ameublement*, composée et exécutée en 1920⁸⁴⁸, illustre tout à fait son esprit antagoniste. L'idée naît déjà en 1918 et laisse deviner les intentions de marketing :

1er Essai de Musique d'Ameublement » (Sons industriels)
divertissement mobilier organisé par le groupe des musiciens
« Nouveaux Jeunes » pour Jove, couturier-décorateur.
La Musique d'Ameublement pour soirées, réunions, etc... Ce qu'est la
Musique d'Ameublement ? Un plaisir ! La Musique d'Ameublement
remplace les « valse », les « fantaisies sur les opéras », etc...
Ne pas confondre ! C'est autre chose !!!
Plus de « fausse musique » : du meuble musical ! La Musique
d'Ameublement complète le mobilier ; Elle permet Tout ; Elle vaut de
l'Or, Elle est nouvelle ; Elle ne dérange pas les habitudes ; Elle ne
fatigue pas ; Elle est Française, Elle est inusable ; Elle n'ennuie pas.
L'adopter c'est faire mieux ! Ecoutez sans vous gêner. Confection &
sur Mesure.⁸⁴⁹

Ce concept se réalise à l'occasion d'un vernissage dans la galerie Barbazanges à Paris le 8 mars 1920. Satie donne l'instruction aux musiciens, trois clarinettes, un tromboniste et deux pianistes, de se disperser dans la salle et de jouer quelques barres extraites de morceaux d'Ambroise Thomas et de Camille Saint-Saëns – encore une fois du répertoire tout à fait courant sans ambition de déstabiliser les auditeurs, comme les pièces des premières soirées au *Cabaret Voltaire*. Sur la feuille de salle, Satie indiquait qu'il n'était pas souhaitable que les visiteurs de la galerie écoutent et surtout, applaudissent – au moment de la création, le public ne pouvait pas suivre les instructions, à savoir ne payer aucune attention à la

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁴⁷ COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 67–68.

⁸⁴⁸ À notre connaissance, il n'existe aucune partition.

⁸⁴⁹ VOLTA, Ornella : « Phonométrie », dans *Variations Satie*, Catalogue d'Exposition présentée par l'IMEC à l'Abbaye-aux-Dames (Caen) du 21 juin au 10 septembre 2000, p. 22.

musique, et se rasseoir. Lors des applaudissements, Satie essayait de convaincre le public de continuer à bavarder et à circuler.⁸⁵⁰

Pour bien « meubler » la pièce ainsi que la situation, cette musique devrait être composée comme un tissu ; des suites de répétitions du même schéma, de la même courte pensée musicale : *Tapiserie en fer forgé* (Pour l'arrivée des invités (grande réception), A jouer dans un vestibule), *Carrelage phonique* (Peut se jouer à lunch), et *Tenture de cabinet préfectoral*.⁸⁵¹ Cette approche fait de lui un anti-bruitiste, quelqu'un qui essaie d'atteindre un fond sonore permanent, presque universaliste, en intégrant la musique à tout contexte et en l'adaptant aux besoins des auditeurs, ainsi devenus désormais des consommateurs :

[...] une musique qui ferait partie des bruits d'ambiants, qui en tiendrait compte. Je la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des couteaux et des fourchettes sans les dominer, sans s'imposer. Elle meublerait les silences pesant parfois entre les convives. Elle leur épargnerait les banalités courantes. Elle neutraliserait, en même temps, les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion.⁸⁵²

Vu dans cette optique, il s'agit d'une musique qui est devenue un produit de consommation, mais également une musique qui, même si elle doit rester discrète, est tout à fait autonome. Il ne cherche pas à défendre la musique contre les bruits, il semble opter pour une sorte d'amalgame du non-intentionnel et de l'arbitraire. En même temps, la musique remplit une fonction distincte, qui se superpose avec les prémices artistiques de Satie.⁸⁵³

Ne nécessitant pas toute l'attention de l'auditeur, elle n'en est pas pour autant approximative. Elle souligne la différence entre la musique qu'on écoute et celle qu'on entend : Satie préfère d'en fabriquer une qui ne soit pas instrumentalisée par cette nouvelle habitude. Elle s'insère dans l'ordre d'un entourage d'objets sans prendre plus d'importance qu'une chaise ou une fourchette et opte ainsi pour la dé-hiérarchisation.⁸⁵⁴ De toute manière, la tâche dadaïste, à savoir la tentative de composer non simplement contre le goût de son époque, mais de composer une musique pour ne pas l'écouter, est remplie.

850 Cf. BETZ, p. 338.

851 Cf. WEHMEYER, Grete : « Satie Perpétuel. Über unendliche Wiederholungen in der Musik von Erik Satie », dans NEYER, Hans Joachim (éd.), *Absolut Modern sein. Culture technique in Frankreich 1889–1937*, Elefant Press Verlag, Berlin (Ouest), 1986, p. 231.

852 SATIE, Érik, cité par OLIVIER, Philippe, *Aimer Satie*, Paris, Hermann, coll. « Points d'orgue », 2005, p. 22.

853 Cf. MELLERS, Wilfried H. : « Erik Satie und das Problem der « zeitgenössischen » Musik », dans METZGER, Heinz-Klaus et RIEHN, Rainer (éd.), *Erik Satie, Musik-Konzepte* t. 11, édition text+kritik, janvier 1980, Munich p. 7–26, ici p. 24.

854 Cf. VOLTA, p. 24.

Vue dans le contexte de la haute et basse culture, avant le véritable début de la culture de masse, elle constitue un *produit industriel*, ceci étant déjà extraordinaire, s'adressant à un public d'une « écoute passive et sans effort », cherchant des « plaisirs insoucians », las des duretés de la guerre. Elle constitue également une réaction aux bruits de ville, relève le besoin « d'un fond sonore à ses activités quotidiennes », un climat qui favorisera aussi la propagation de la musique enregistrée, et, en continuant le raisonnement, la musique *sur mesure*. Satie, est-il un « champion du conformisme ironique » ?⁸⁵⁵ Il n'est pas question de son excentricité, mais nous y percevons une manière de réagir ironiquement ou caricaturalement aux développements contemporains qui sont perçus avec crainte. Par rapport à l'enthousiasme destructeur des futuristes vis-à-vis de ces développements, cette attitude relève de l'extrême contemporanéité de Satie, sachant vivre dans son propre présent, contrairement aux autres compositeurs qui retravaillèrent – même en le détruisant – le passé, ne quittant jamais le fond solide des écoles et anti-traditions, ou bien ceux qui se laissèrent flotter dans les tendances de l'époque, dans le « bain tiède »⁸⁵⁶ de la pédale impressionniste. Satie ne lutta pas pour une future esthétique, il restait dans le moment. La musique de Satie, déjà pendant la Belle Époque, entretenait des rapports étroits avec l'actualité musicale, comme aucune autre. Comme les auteurs « pamphlétaires » de son époque, il commente et critique l'ordre du jour artistique, sauf qu'il n'utilise que sa musique pour s'exprimer.⁸⁵⁷ Malgré son attitude compliquée, étant un homme qui s'isolait beaucoup, il participe avec enthousiasme aux collaborations artistiques (cf. III.3) et adaptait des modèles musicaux étrangers pour lui.

La destruction dans la création de Satie est une destruction sans polémique : elle constitue une lutte contre les traditions en leur opposant du modeste et non du monumental. En composant contre la nuit romantique⁸⁵⁸ – le nocturne en étant l'emblème – et la confusion romantique, le clair de lune haï des futuristes, il fait de la place dans le sens benjaminien pour le matin, la musique de son époque.

Il exprime les doutes dadaïstes vis-à-vis de l'état de la culture occidentale en composant, uniquement en composant, ne voulant s'affilier à aucune tradition qui le précédait, ne suivant aucune école, ne créant que des instants musicaux qui sont parfois sans début ni fin, ou bien des collages d'instant.⁸⁵⁹

Les à priori sur la musique de Satie, globalement conçus dans une grande partie des critiques concernant son œuvre, se fondent sur son personnage excen-

855 Citations dans VOLTA, p. 23.

856 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*. p. 61.

857 Cf. VOGEL, Olivier : « Konstrukteur mittels Poesie. Kompositionssysteme in der Musik Erik Saties », p. 39.

858 Cf. JANKÉLÉVITCH.

859 WEHMEYER, Grete : « Satie Perpétuel. Über unendliche Wiederholungen in der Musik von Erik Satie », dans NEYER, p. 227–237, ici p. 236.

trique et son attitude vis-à-vis de la tradition et de ses contemporains. Étant d'une génération plus âgée que les autres artistes des mouvements d'avant-garde, Satie se distingue également par le fait qu'il n'aspire pas à créer une école ou bien à adhérer à un courant artistique précis – l'idée d'un « Satisme »⁸⁶⁰ est inconcevable. Cet antagonisme nous a conduit à explorer davantage cette musique afin de prouver que les compositions de Satie contiennent, malgré leur aspect audible souvent discret, autant, voire plus, de matériaux subversifs que les compositions d'un Erwin Schulhoff ou d'un Luigi Russolo.

De nouveau, nous rencontrons les comportements rhétoriques qui se fondent sur la notion du contraire. Il s'agit, pour Satie, de composer non au service d'un pathos grandement mis en forme dont il faut d'ailleurs absolument éviter d'être « dupe »⁸⁶¹ mais de créer une « micrologie »⁸⁶², répondre donc modestement, avec des petites formes, au monumental de l'époque romantique et aux moments trop peu concrets de l'impressionnisme. C'est de ne pas composer à la base des tensions entre fortes dissonances et consonances mais de préférer à omettre toute tension.

Sa notoriété à Paris s'explique en partie par l'engagement publicitaire de Cocteau. George Antheil décrit ce phénomène dans son autobiographie :

In 1923 musical opinion and prestige in Paris was formulated only in its salons. If one wanted to be recognized in musical Paris, one had first to be introduced to the various all-powerful musical salons, and for this one had to have a sponsor whose opinion was worth something in them.⁸⁶³

Cocteau possédait justement les relations décisives afin d'influencer des carrières artistiques. Il propageait une image de Satie : l'excentrique avec un complexe d'infériorité, qui ne lui correspond qu'en partie, et lui transmettait, pour ainsi dire, son angle de vue et ses animosités de la scène culturelle à Paris.⁸⁶⁴ Les esthétiques du Groupe des Six et de Satie n'ont pas été aussi étroitement liées que ce que Cocteau fait croire dans *Le Coq et l'Arlequin* et dans ses critiques musicales. L'image n'est sans doute pas brouillée en ce qui concerne le culte de la simplicité pratiqué par les sept compositeurs.⁸⁶⁵

860 « Pas de casernes », *Le Coq*, No 2, juin 1920, p. 2, cité SATIE, *Écrits*, éd. VOLTA, Ornella, Paris : Champ de Vallon, 1977.

861 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Éditions Albin Michel, 1957, p. 155.

862 *Ibid.*, p. 148.

863 ANTHEIL, p. 119.

864 VOLTA, *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Missverständnissen*, Hofheim, Wolke, 1994, p. 10.

865 *Ibid.*, p. 14.

Si les dadaïstes considèrent la musique importante surtout en conjonction avec les autres moyens d'expression, les surréalistes pouvaient reconnaître son rôle porteur dans le genre du film muet, ils ont tous vécu les débuts du cinéma dans leur enfance, et ont une vision très enfantine là-dessus, comme l'affirmait Breton dans *La clé des champs* : « c'est là que se célèbre le seul mystère absolument moderne. »⁸⁶⁶

Avec ces prémisses, Satie peut également compter comme compositeur surréaliste, pour l'entr'acte de son ballet *Relâche* créé par Picabia le 27 novembre 1924 (quand le Dada était officiellement déclaré fini par les berlinois), René Clair réalise un film d'une vingtaine de minutes qui a été montré pendant l'entr'acte du ballet au Théâtre des Champs-Élysées. Satie donnait ce titre pour être sur toutes les affiches parisiennes pendant l'été.⁸⁶⁷ Le ballet ainsi que le film sont souvent classés dadaïstes, mais il marque aussi une nouvelle période pour Satie, comme il le remarque sur la page de titre du ballet :

C'est de « Relâche » que sera donné le signal du « départ ». Nous commençons, de Relâche, une nouvelle période. Je le dis immodestement, mais je le dis... Picabia crève l'œuf, & nous partons en « avant », laissant derrière nous les Cocteau & autres « ... »... Oui...⁸⁶⁸

Picabia, non seulement metteur en scène, mais aussi mécène de *Relâche*, classait le ballet dans la case de sa création de l'instantanéisme, en analogie à la vie ; sachant que l'art, comme la vie, consiste en successions de petits « instants », chacun comptant pour soi, isolable du grand tout, mais pouvant tout de même exprimer une idée de ce grand tout. Très similaire aux fondamentaux surréalistes et dadaïstes, nous pouvons lire sur la page de titre du *Journal de L'instantanéisme* :

L'instantanéisme est un être exceptionnel, cynique et indécent.
 L'instantanéisme : ne veut pas d'hier.
 L'instantanéisme : ne veut pas de demain.
 L'instantanéisme : fait des entrechats.
 L'instantanéisme : fait des ailes de pigeons.
 L'instantanéisme : ne veut pas de grands hommes.
 L'instantanéisme : ne croit qu'à aujourd'hui.
 L'instantanéisme : veut la liberté pour tous.
 L'instantanéisme : ne croit qu'à la vie.
 L'instantanéisme : ne croit qu'au mouvement perpétuel.
 Il n'y a qu'un mouvement – c'est le mouvement perpétuel !⁸⁶⁹

866 Cité par ROCCHI, J. : « Le Cinéma en France après 1914 », dans ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Robert, *Histoire Littéraire*, t. 6 : « De 1913 à nos jours », Paris, Messidor, 1982, p. 110.

867 ANTHEIL, p. 135.

868 Reproduit par WEHMEYER dans NEYER, p. 235.

869 Cité par WEHMEYER dans NEYER, p. 233.

Cette esthétique glorifie le présent immédiat, condamnant le « hier », la tradition, la civilisation du rationalisme qui n'a guère pu empêcher la première guerre mondiale, – c'est ce qu'il fallait démontrer –, ne pouvant que favoriser le dadaïsme, l'automatisme et l'instantané, vouloir profiter de chaque moment et ne garder que des beaux souvenirs.

Clair créait son film à partir de la musique, non l'inverse. Un danseur du ballet suédois, Börlin, est mort d'une balle tirée au hasard. Un chameau en tête du cortège funèbre assure l'élément comique. La bière se détache aussitôt de la voiture et tout le cortège se met à sa poursuite à travers Paris. À ce moment, nous nous intéressons seulement à la musique de cet *Entr'acte*. Le rapport créatif entre le cinématographe et le musicien, ses effets sur le film et la partition ainsi que la synchronisation entre l'image et la musique sont examinés dans l'étude de Douglas Gallez⁸⁷⁰, où l'auteur analyse entre autre le déroulé que Satie utilisait pour la coordination musicale du film.

Les 20 minutes environ de musique ont comme élément de structure l'enchaînement d'une variété de motifs typiques pour la musique de Satie dont la plupart reviennent régulièrement. Encore une fois, il montre la nécessité d'une musique qu'on n'écoute pas, elle accompagne et soutient le film sans entrer en premier plan.

Le motif principal est utilisé huit fois dans la pièce et dure huit mesures lors de sa première utilisation⁸⁷¹ (cf. Illustration 10) :

870 GALLEZ, Douglas W. : « Satie's 'Entr'acte' A Film Music », *Cinema Journal*, t. 16, n° 1 (Automne 1976), p. 36–50.

871 De SATIE, Érik, *Cinéma. Entr'acte symphonique de 'Relâche'* (1924), Paris : Éditions Salabert, 1972, tous les exemples et numéros dans ce sous-chapitre chapitre sont extrait de cette édition. Musique : Eric Satie © Editions Salabert. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Publishing et des Editions Salabert.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff is marked with a forte dynamic (ff) and features a complex, rhythmic chordal texture with accents and slurs. The lower staff provides a steady bass line with quarter and eighth notes. The score ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Illustration 10 : Les premières huit mesures et le motif principal d'Entr'acte, p. 1, mesure 1–8. Musique : Eric Satie © Editions Salabert. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Publishing et des Editions Salabert.

Le motif est de nature rythmique, non mélodique. Joué en fortissimo et « pas trop vite », la figure d'accords à rythme divisé croche – double croche prolongé – triple croche – croche – demi-soupir en La majeur reste sur la dominante (Mi) et n'atteint jamais une conclusion. *Entr'acte* finit aussi avec des morceaux de ce motif ; dès la séquence finale de la mesure 402 à 429, la figure rythmique oscille entre la tonique et la dominante, dès 418, le Mi majeur est accru par un Mi dièse dans la voix supérieure en fortissimo, joué « large et lourd, en retenant ». Cette tension n'est pacifiée que deux mesures avant la fin, forçant la tonique en La majeur sans modulation ultérieure.

Le cortège funèbre en tant qu'élément central du film est aussi représenté dans la musique par une marche funèbre (*cf.* Illustration 11) :

MARCHE FUNÉBRE
Plus Lent

The musical score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*f*) dynamic. The second system, marked with a box containing 'XII', begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system contains several measures with repeat signs (slashes). The fourth system continues the monotonous rhythmic pattern. The score is written for piano with a treble and bass clef.

Illustration 11: Marche funèbre, p. 6, mesures 189–212. Musique : Eric Satie © Editions Salabert. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Publishing et des Editions Salabert.

Après les deux mesures d'introduction, la marche commence par son rythme monotone caractéristique, en La mineur, une tonalité assez neutre dans ses asso-

nances mélancoliques avec une nuance discrète de deuil. Cela se déroule de la mesure 191 à 196 ; ensuite, le rythme monotone de marche est sauvegardé, mais la tonalité change en Ré mineur et la voix supérieure commence à s'autonomiser. Dès la mesure 205, neuvième après XII, les accords accroissent leur complexité et s'éloignent des points de référence harmoniques. Dans la mesure 209, on peut encore soupçonner un Fa dièse mineur, mais le développement n'est qu'une illusion qui n'aboutit à rien. La marche continue ensuite jusqu'à la mesure 220 pour buter dans le motif principal.

La musique d'*Entr'acte* correspond aux critères d'une musique surréaliste : il n'y a pas de structure subordonnée rythmique ou harmonique dans la pièce, tout est lié par pure association des motifs qui neutralise les ruptures harmoniques, l'automatisme psychique est aussi audible dans le grand nombre de répétitions : la musique surréaliste, est-elle en vérité dadaïste ? Et, une autre question qui se pose vu le contexte d'*Entr'acte*, dépend-elle des images supplémentaires ?

Nous avons souhaité illustrer l'impossibilité de classer une musique quand il n'y a pas d'esthétique pré-définie. La classification de cette musique en particulier est délicate. Déjà compter Satie comme dadaïste contrarie ses propres intentions, mais correspond à un consensus de ses contemporains ainsi que de la recherche. Dans le chapitre II.2.2.2, nous nous sommes concentrés sur sa vision de la musique et sur son comportement antagoniste et nous sommes arrivés au même résultat. Or, *Relâche* est considéré comme ballet dadaïste, après une mort officielle du mouvement en 1920 – les œuvres, comme nous le montrerons dans II.3.1 et II.3.2, continuent à lui être attribuées. Les critères d'une potentielle musique surréaliste et dadaïste sont réalisés dans cette pièce, il manque à la rigueur les dissonances mordantes du monde sonore dadaïste. Nous avons rencontré des exemples similaires : si on veut, on pourrait prendre les brefs exemples de *Victoire sur le soleil*, – initialement futuriste –, comme musique dadaïste, ce ne serait pas erroné ; elle est programmée pour provoquer du malaise et des réactions fortes, à ne pas correspondre aux attentes d'un public bourgeois.

Nous revenons donc au problème que nous avons exposé dans II.1 : faute de documentation suffisante, nous devons traiter les compositions et les compositeurs avec prudence dans notre recherche. Tout label et tout -isme attribué est à considérer avec un certain écart historique.

Les moments musicaux présentés impliquent des créateurs qui ne se considéraient pas forcément comme des musiciens (*cf.* « Je ne suis pas musicien »-Russolo), ou qui désignèrent leur activité comme une activité musicale (*cf.* ci-dessous). Au sein de leurs mouvements respectifs, ils ne possèdent pas d'esthétique cohérente. Ils font par exemple partie de l'anti-art dadaïste qui consiste en une sorte de je-m'en-foutisme vis-à-vis de l'œuvre dans son intégrité culturelle ainsi que dans la tradition et les aspects destructeurs que nous avons relevés

visent les conventions et les genres plutôt que le rôle de la musique en elle-même. La musique devient plus importante lorsqu'il s'agit de lier les moyens d'expression et de créer des événements. La musique accompagne la poésie et se lie à un nouveau genre, la poésie phonétique (*cf.* II.3.1). Elle est jouée lors des soirées en tant que partie d'un spectacle qui englobe plusieurs disciplines. La musique devient alors une sorte de support, indissociable de certaines formes d'art, et perd son autonomie.⁸⁷²

872 WEIS, p. 118.

II.3 Pars construens : Corpus malgré lui

Parmi les tentatives de canonisation, la création d'un système notionnel, la genèse de véritables œuvres ainsi que de nouveaux genres et instruments, il est une fois de plus nécessaire de comprendre le lien entre les idées initiales favorisant une rhétorique et des propositions de potentiel explosif et destructeur et le fait qu'il y ait des fruits de ces idées qui sont palpables, voire muséalisés.

Dans son article sur l'archet enharmonique de 1926, Russolo, adouci remarquablement par rapport aux manifestes de 1913 que nous avons discuté dans II.2.1.2, remarque qu'il n'est guère intéressé à détruire quoi que ce soit, mais qu'il souhaite enrichir : « *Arricchire vuol dire aggiungere, non sostituire o abolire.* »⁸⁷³, enrichir veut dire ajouter, non substituer ou abolir.

Cette *pars construens* met en relief la genèse d'un nouveau genre, la poésie phonétique, que nous considérons comme un nouveau genre hybride entre la musique, la poésie et la performance. Dans un deuxième temps, nous analysons des œuvres du corpus avant-gardiste.

II.3.1 Poésie phonétique : de l'onomatopée à l'*Ursonate*

La poésie phonétique est, depuis les mouvements d'avant-garde, une forme hybride, intermédiaire et transdisciplinaire entre le texte et la musique.⁸⁷⁴ L'analyse poétique conventionnelle, c'est-à-dire selon les critères herméneutiques ou linguistiques, ne couvre qu'une partie de son contenu. Nous constatons au fil de nos exemples la tendance à traiter la langue comme matière première, similaire au traitement des sons de Russolo (*cf.* II.2.2), c'est-à-dire de construire des vers et poèmes non à partir des tensions et affinités sémantiques et préférences sonores, mais de considérer d'abord des lettres, syllabes, phrases et paragraphes sans forcément vouloir établir un contexte sémantique nécessaire pour le fonctionnement de la langue comme véhicule de sens. Déjà ôter les mots de leurs contextes habituels, sans modifier leur intégrité lexicale, crée un décalage sémantique dont les poètes se servent depuis toujours ; en poussant cette technique à son extrême, nous arrivons vite aux collages de paroles dadaïstes et aux créations surréalistes.

Il est plus que jamais indispensable pour l'analyse de ces poèmes de prendre en considération l'exécution en public et la dimension audible : voir l'intelligibilité des sons, les relations entre les sons dans le poème, la prononciation – qui

873 RUSSOLO, Luigi : « L'Arco enarmonico », dans LISTA, 2009, p. 105, nous traduisons.

874 PERLOFF, p. 97.

devrait différer selon le pays d'origine du poème – et le rôle de l'articulation. Le texte écrit, n'est effectivement plus le poème.⁸⁷⁵

En Russie ainsi qu'en Italie, on essayait de dépasser la simple lecture de poèmes, imposant la nécessité de la déclamation et la « performance », l'importance de l'aspect audible.⁸⁷⁶ Ceci implique d'ailleurs l'affinité pour les bruitages, créés par de nouveaux instruments musicaux, ainsi que la reconsidération des relations entre les termes de son, chant, bruit, langage parlé, musique.

II.3.1.1 Jeux de voyelles, fête de consonnes : Théorie et pratique

Nous avons déjà mentionné dans I.3 un des nouveaux stades de la poésie, notamment la création avec un langage dé-métaphorisé, voire a-sémantique. En analogie aux bruiteurs qui introduisent et répandent des bruits dans l'univers des timbres musicaux, et non par imitation de la vie quotidienne mais en abstraction, nous trouvons l'introduction du bruit sous la forme de l'onomatopée dans la poésie. Cette distinction est entre autre établie dans le texte de Guillaume Apollinaire intitulé *L'Antitradition futuriste* du 29 juin 1913 : « onomatopées plus inventées qu'imitées »⁸⁷⁷. Dans l'optique des futuristes, une onomatopée est un élément poétique qui symbolise au mieux le dynamisme ; reproduisant les bruits, elle est le résultat des entrechoquements des matières en mouvement.⁸⁷⁸

Les premiers exemples d'onomatopées que nous citons rappellent encore l'effet naturaliste et mimétique, les poètes ne poursuivaient pas de suite la voie de la poésie phonétique aboutie.

Successivement, nous pouvons observer l'abandon plus systématique du langage poétique traditionnel : les mots, quoique souvent encore reconnaissables, subissent des transformations ; leur intelligibilité dépend principalement du déclamateur. Ce genre s'approche rapidement du chant, exigeant avant tout une lecture à haute voix.

Le concept marinettien des *Parole in libertà* – mots en liberté incluent non seulement l'expression écrite, mais toute sensibilité verbale jusqu'à l'imagination humaine, comme nous pouvons le comprendre dans ses textes *Manifeste technique de la littérature futuriste* du 11 mai 1912 ; *L'imagination sans fils et les*

875 Cf. BOBILLOT, Jean-Pierre : « Poésie sonore & médiopoétique », *French Forum*, t. 37, n° 1–2, 2012, p. 19 et 20.

876 PERLOFF, p. 106.

877 APOLLINAIRE, Guillaume : « L'Antitradition futuriste », dans LISTA, 2015, p. 545.

878 Cf. MARINETTI : « Lo Splendore geometrico e la sensibilità numerica », dans BONINO, p. 140.

mots en liberté, édité en français ainsi qu'en italien du 11 mai 1913⁸⁷⁹ ; *La Splendeur géométrique et la sensibilité numérique* du 18 mars 1914 ainsi que *La déclamation dynamique et synoptique* du 11 mars 1916. Dans le premier texte, Marinetti se prononce contre la ponctuation et pour l'usage de signes musicaux pour accentuer un texte.⁸⁸⁰ Par la suite, pour introduire le bruit, donc des onomatopées, dans les écrits futuristes, il faudrait « écouter les moteurs et reproduire leurs discours ». ⁸⁸¹ Le résultat témoignerait du caractère dynamique de l'objet poétique, et face aux critiques qui soupçonnent que cette poésie serait « pas belle », Marinetti prétend le paradigme dominant le futurisme, celui que la vie même est violente avec ses cris expressifs et sonorités brutales.⁸⁸²

Le texte suivant reprend plusieurs passages du manifeste technique en ajoutant un paragraphe sur l'orthographe et le rôle de l'onomatopée dans la poésie futuriste ; le dernier servant à « vivifier le lyrisme par des éléments crus de réalité »⁸⁸³ – écouter les moteurs et reproduire leurs entretiens – un emploi en tant que simple imitation qui, une fois mis en pratique, devient plus ample. Cet appel uni à l'idée de négliger l'orthographe fait preuve du souhait de rendre la parole plus originelle dans l'optique du primitivisme.⁸⁸⁴

Dans son poème phonétique célèbre *Zang Tumb Tumb*, écrit et publié d'abord en français en 1912, puis en italien en 1914⁸⁸⁵, Marinetti illustre de manière cohérente cette fonction de l'onomatopée :

[...] Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie **cip-cip-cip** brezza verde mandre **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb- tumb** Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi **suooooonare suooooonare Graaaaandi** fragori non cancellare precisare **riiiii**tagliandoli rumori [...]
2000 shrapnels sbracciarsi esplodere fazzoletti bianchissimi pieni d'oro **Tum-tumb** 2000 granate protese strappare con schianti capigliature tenebre **zang-tumb-zang-tuum tuuumb** orchestra dei rumori di guerra gonfiarsi sotto una nota di silenzio [...]⁸⁸⁶

879 Nous utilisons la version française de 1913 dans LISTA, 2015, p. 523–530. Nous avons également pris en considération la version italienne qui a servi comme préface à l'ouvrage *Zang Tumb Tumb* de 1914.

880 Cf. MARINETTI : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 112.

881 *Ibid.*, p. 116–117 ; nous traduisons.

882 Cf. *Ibid.*, p. 119.

883 MARINETTI : « L'imagination sans fils et les mots en liberté », dans LISTA, 2015, p. 528.

884 Cf. *Ibid.*, p. 529 ; LEMAIRE, Gérard-Georges, *Les Mots en liberté futuristes*, Paris, Jacques Damase, 1986, p. 10.

885 Cf. BARTRAM, Alan, *Futurist Typography and the liberated text*, London, The British Library, 2005, p. 21.

886 MARINETTI, *Teoria e Invenzione Futurista*, Milan : Mondadori, 1968, p. 775–777, nous soulignons.

Cet extrait fait également preuve d'autres nouvelles idées stylistiques formulées dans le manifeste technique : les verbes ne sont utilisés qu'à l'infinitif (en gras), et il n'emploie presque pas d'adjectifs.⁸⁸⁷ On devine une certaine aspiration à intégrer nettement l'onomatopée dans son environnement et à suggérer qu'elle soit plus naturelle que le mot lui-même, dont la valeur sémantique n'est que prêtée par nos habitudes linguistiques. De plus, les onomatopées choisies ne représentent pas des bruits naturels, mais des bruits produits par des machines de l'homme. La suggestion mimétique de l'onomatopée devient ainsi doublement artificielle : en étant un procédé de style et en imitant l'artefact de la création humaine.

Cette libération du mot au niveau orthographique ainsi que, comme précisé dans *La Splendeur géométrique*, au niveau typographique, favorise encore davantage l'emploi de l'onomatopée. Son usage représente « la sympathie physique qui nous lie aux moteurs »⁸⁸⁸ et requiert un corset théorique plus spécifique. Marinetti établit alors un classement dans ce texte, en différenciant trois types : a) onomatopée directe imitative élémentaire réaliste ; b) onomatopée indirecte complexe et analogique ; c) onomatopée abstraite.⁸⁸⁹ L'extrait de *Zang Tumb Tumb* que nous citons ci-dessus contient surtout des onomatopées de la première catégorie, soulignant l'ambiance des bruits de la guerre. Le mot désormais libéré dispose alors de possibilités élargies dans son pouvoir associatif ou suggestif.

La deuxième catégorie d'onomatopées est représentée dans le poème *Lasciatemi divertire* – Laissez-moi me divertir de Aldo Palazzeschi de 1912, reprenant des diverses analogies du chant. En écrivant de la poésie sur la poésie, il réfléchit explicitement sur l'usage de l'onomatopée :

[...] Bilobilobilobilobilo
 blum!
 Filofilofilofilofilo
 flum!
 Bilolù. Filolù,
 U.
 Non è vero che non voglion dire,
 vogliono dire qualcosa.
 Voglion dire...
 come quando uno si mette a cantare
 senza saper le parole.
 Una cosa molto volgare.
 Ebbene, così mi piace di fare.

887 Cf. MARINETTI : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 111–112.

888 MARINETTI : « Lo Splendore geometrico e la sensibilità numerica », dans BONINO, p. 140, nous traduisons.

889 *Ibid.*, p. 141.

Aaaaa!
 Eeeee!
 Iiii!
 Ooooo!
 Uuuuu!
 A! E! I! O! U!⁸⁹⁰

[...] Ce n'est pas vrai qu'elles [les onomatopées] ne veulent rien dire
 elles veulent dire quelque chose
 Elles veulent dire...
 comme quand quelqu'un commence à chanter
 sans savoir les paroles
 Une chose très vulgaire
 Eh bien, c'est ainsi que j'aime faire [...]

Dans cet exemple, nous sommes bien loin d'un simple emploi mimétique de l'onomatopée ; en les lisant à haute voix, on ne trouve aucune imitation d'un son commun, les voyelles sont, même à l'écrit, des produits de la voix humaine. Leur sens s'explique dans les vers qui suivent : « *non è vero che non [...] vogliono dire qualcosa* », donc ce n'est pas vrai qu'elles, les onomatopées, ne signifient rien : « *come quando uno si mette a cantare/senza sapere le parole* ». Nous pouvons les comprendre comme un balbutiement, l'hésitation qui précède toute expression verbale, en mode prolongé. De plus, l'énumération des voyelles « A ! E ! I ! O ! U ! » a un effet réducteur, il évoque une certaine aphasie poétique⁸⁹¹, ce qui s'enchaîne parfaitement avec l'image des vers précédents : « *senza sapere le parole* ».

Dans le texte sur la déclamation synoptique de 1916, Marinetti propose le renouvellement de « la vieille déclamation statique, pacifiste et nostalgique » par une « déclamation dynamique, synoptique et guerrière »⁸⁹². À part l'imitation des bruits de guerre dans *Zang Tumb Tumb*, Marinetti élargit les sonorités des paroles, avant tout les voyelles : « *suooooonare* », « *graaaaandi* », ainsi que quelques consonnes comme « *rittttagliandoli* » : il oblige le lecteur à prononcer ces mots communs différemment, jusqu'au moment où le mot commence à sonner de façon étrange, similaire au procédé de Tzara dans son poème *La Panka* (cf. ci-dessous). Nous ne nous trouvons visiblement plus dans une poétique du vers libre comme, glorifiée d'ailleurs par Pratella (cf. II.2.1.1), mais du mot libre. Le vers libre aurait comme défaut la contrainte des « canali della sintassi »⁸⁹³ – canaux de la syntaxe,

890 PALAZZESCHI, Aldo, *Poesie 1904 – 1914*, Florence : Vallecchi, 1942, p. 192–193, nous traduisons.

891 Cf. ERICKSON, Jon « The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud », *boundary* 2, t. 14, n° 1/2, Automne 1985 – Hiver 1986, p. 281.

892 MARINETTI : « La Déclamation dynamique et synoptique », dans LISTA, 2015, p. 946.

893 MARINETTI : « Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà », dans BONINO, p. 125, nous traduisons.

qu'il faudrait éviter, sinon détruire, quoiqu'il est quand-même pensable de créer des œuvres comportant des passages logiques aux plans sémantique et syntaxique.

Les « parole in libertà » sont disposées à tout changement expressif de l'orthographe, selon le modelage métrique du vers.⁸⁹⁴ Elles doivent être libérées de la syntaxe et du sens, doivent avoir la force et l'effet de missiles et narrer graphiquement.⁸⁹⁵ Dans l'extrait cité, les mots sont modifiés, mais encore reconnaissables, même si l'on exagérerait la prononciation indiquée. Il s'agit là d'un langage poétique qui est encore assez proche de son contenu sémantique.

Le cri et le chant sont désormais introduits dans le langage poétique, subissant une certaine déclinaison poétique par les accents et le mètre. Les exclamations ne sont plus limitées à des simples voyelles, le cadre référentiel étant fixé (machines, chant), l'auteur crée une séquence sémantique phonétique sans paroles. L'emploi de ces phonèmes, cette manière d'utiliser la langue en général, témoignent de l'aspiration à établir un rapport plus direct entre le signifiant et le signifié. Le travail sur le son des paroles, en défaveur de leur sens, devient plus évident :

Grâce au nouveau lyrisme futuriste, expression de la splendeur géométrique, notre moi littéraire se consume et se détruit dans la grande vibration cosmique, de sorte que le déclamateur disparaît lui aussi, pour ainsi dire, dans la manifestation dynamique et synoptique des mots en liberté.

Le déclamateur futuriste doit déclamer avec les jambes comme avec les bras. Ce sport lyrique obligera les poètes à être plus optimistes.⁸⁹⁶

Le « moi » littéraire se dissout et laisse la place aux mots libérés, comme par la suite le déclamateur, Marinetti l'oblige à mettre « un costume anonyme », « déshumaniser complètement sa voix [et] son visage »⁸⁹⁷. Cet extrait du manifeste de « *La declamazione dinamica e sinottica* » est un exemple adapté pour montrer que la poésie constitue une forme d'art qui touche à tous les domaines, également à la musique et au théâtre, et qui n'est aucunement limitée au papier.

L'aspect musical de la déclamation futuriste se manifeste de deux manières. Premièrement, le déclamateur peut s'accompagner d'instruments bruitistes, ce qui est encouragé dans le manifeste : des morceaux de bois, de métal, de terre cuite sur lesquels on frappe pour accentuer la lecture du texte. Marinetti se dédie à la création des « *rumoreggiatori* » (qui font du bruit), en fabrique quelques-uns qu'il appelle « *Tofa-putipù* », « *Triccaballacche* » et « *Scetavaisse* »⁸⁹⁸. Ces instruments ne sont que mentionnés, il n'existe aucune esquisse ou photographie ; nous sa-

894 Cf. *Ibid.*, p. 126 et 131.

895 PERLOFF, p. 106.

896 MARINETTI : « La Déclamation dynamique et synoptique », dans LISTA, 2015, p. 947.

897 *Ibid.*, p. 947.

898 *Ibid.*, p. 949–950.

vons des descriptions de Marinetti et Cangiullo qu'il faut par exemple se mouiller la main pour jouer au putipù.⁸⁹⁹ On les utilisa lors de la lecture publique de *Piedigrotta*, poème de Francesco Cangiullo, qui a lieu surtout dans les années 1913-16 en coopération avec Marinetti qui a à chaque fois l'honneur de le réciter, confirmant son « indiscutable suprématie dans le monde comme déclamateur de vers libres et de mots en liberté »⁹⁰⁰. *Piedigrotta* étant un poème phonétique notoire sert comme exemple de la typographie futuriste, revendiquée dans « Imagination sans fils et mots en liberté » et « *Lo Splendore geometrico...* ». Le poème décrit une fête populaire, notamment le carnaval napolitain⁹⁰¹. Les mots se dissipent partout sur la page comme les personnes dans la foule, justement. Dans certains cas, les graphèmes communiquent la sonorité souhaité du mot (cf. Illustration 12) :⁹⁰²

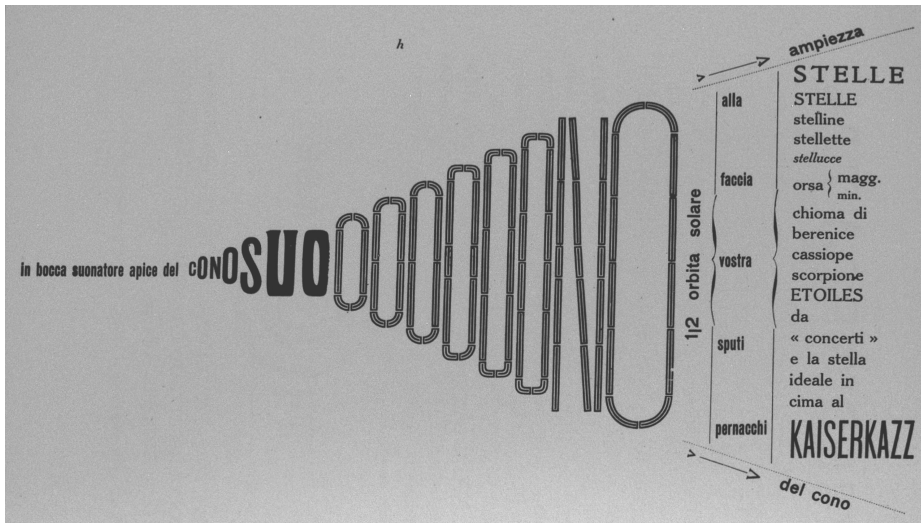


Illustration 12: Extrait de *Piedigrotta*. CANGIULLO, 1978, p. 3.

Nous y trouvons les différentes manières dont la foule évoquée dans le poème produit le bruit. Tout devient bruit : les fruits, la cuisine, les couleurs. La typographie parfois excentrique remplace les indications du jeu. L'auteur, cherchant d'ailleurs plus tard à établir sa « Poesia pentagrammata » (La poésie sur la portée

899 CARUSO, Luciano : « Presentazione », dans CANGIULLO, Francesco, *Piedigrotta* (1915), Florence : S. P. E. S.-Salimbeni, 1978, p. IX.

900 MARINETTI : « La Déclamation dynamique et synoptique », dans LISTA, 2015, p. 946.

901 LISTA, 2010, p. 268.

902 CARUSO, Luciano : « Presentazione », dans CANGIULLO, 1978, p. VI.

musicale), organise le texte avec des signes musicaux (cf. Illustration 13) ; le point d'orgue « tftftftftftfun » (1) qui est censé éviter des répétitions écrites,⁹⁰³ l'indication de mesure 2/4 (2), les signes de répétition et des barres de mesure (3) :

Illustration 13: Extrait de *Piedigrotta*. CANGIULLO, 1978, p. 8, nos annotations.

Il s'agit ici de lier, voire d'égaliser les niveaux sémantiques qui sont la typographie, soit l'aspect visuel ainsi que le contenu du poème. Cela marche très bien lorsque l'on a à voir avec des poèmes qui consistent pour la plupart en onomatopées. La typographie s'approche du son, est comme une aide théâtrale, déclamatoire, un soutien pour le son, et devient marque d'expression pour la lecture à haute voix.⁹⁰⁴ Cangiullo est persuadé qu'une « poésie écrite sur du papier à musique aura [...] un très grand nombre [de] lecteurs sur le plan international. » Ils pourraient saisir « les passages mélodiques et allègres de son rythme, les clairs-obscur de ses mots-notes, aigus et bas, enfin le dessin lyrique de sa configuration sur la portée musicale. »⁹⁰⁵ Nous pouvons y constater des tentatives explicites de rapprocher les aspects écrits et oraux de la poésie à la musique, voire à la performance.

Le deuxième aspect de la déclamation futuriste est le travail poussé sur la voix qui rappelle l'entraînement d'un chanteur professionnel. Russolo, dans sa publication *L'Art des bruits* (1916), dédie un chapitre entier aux « Bruits du Langage (les consonnes) »⁹⁰⁶ et explique l'effet sur l'intonation de la voix humaine qu'a son ambiance sonore : notre voix s'adapte aux bruits et à leur rythme, devient plus

903 CANGIULLO dans LISTA, 2015, p. 1369.

904 Cf. BARTRAM, p. 21.

905 CANGIULLO dans LISTA, 2015, p. 1369.

906 Cf. RUSSOLO, *L'Arte dei rumori*, p. 51–57 ; et « Les bruits du langage (les consonnes) » dans LISTA, 2015, p. 998–1003.

haute ou plus douce en fonction du volume que produit l'environnement (naturel et professionnel). De fait, « es voyelles représentent, dans le langage, le son, tandis que les consonnes représentent, sans aucun doute, le bruit. »⁹⁰⁷ L'exemplification de cette hypothèse se fait en imitant les bruits d'un train. Il semble d'ailleurs que les bruits que produit un train sont d'une pertinence spéciale pour les acteurs intéressés à l'environnement sonore du monde technique du XX^{ème} siècle, notamment *L'Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer de 1948 en tant qu'exemple emblématique de la musique concrète⁹⁰⁸. Russolo donne un « contraccolpo viscerale delle onomatopee liriche del treno »⁹⁰⁹ :

tlatlac ii ii guiiii
 trrrrrrrrrrrrr
 tatatatôo-tatatatôo
 (Ruote)
 cuhrrrrr
 cuhrrrrr
 guhrrrrr
 (Locomotiva)
 fufufufufufu
 fafafafafafa
 zazazazaza
 tzatzatzatza⁹¹⁰

Nous pouvons comprendre l'importance de la voix pour ce genre de texte : lu en silence, le caractère imitatif des phonèmes serait moins intelligible. Par conséquent, le bruit fait également partie du chant, étant un trésor caché de la variété infinie des timbres possibles de la voix car elle dispose de qualités imitatives extraordinaires, capable de reproduction exacte de n'importe quel bruit. Cette capacité est fondamentale pour la poésie phonétique et la théorie des onomatopées par Marinetti et les créations poétiques que nous avons citées ci-dessus. La signifiante pour la langue italienne étant par défaut une langue basée sur des voyelles, (presque) sans diphtongues, est considérable : Russolo autonomise la consonne en la séparant de la voyelle. Il souligne également la difficulté de prononcer longuement certaines consonnes, notamment les consonnes occlusives comme le b, le d, le p, le t, etc., par rapport à la facilité des consonnes fricatives, notamment les c, f, s, v, etc. Voilà par ailleurs un aspect qui est réservé aux langues dérivées du latin.

907 RUSSOLO, *L'Arte dei rumori*, p. 52, traduction dans LISTA, 2015, p. 999.

908 Le terme *musique concrète* désigne une technique de composition qui emploie des bruits enregistrés (avec un magnétophone) en tant que matière abstraite pour les compositions.

909 RUSSOLO, 1916, p. 55, traduction dans LISTA, 2015, p. 1002 : « contre-coup viscéral des onomatopées lyriques du train ».

910 *Ibid.*

Parmi les tentatives théoriques et pratiques des premiers futuristes que nous venons d'exemplifier, nous trouvons la première forme d'une poésie phonétique qui est toujours liée au champ sémantique traditionnel, vouée à l'exploration linguistique et artistique de l'onomatopée. Dans l'esprit du dynamisme omniprésent dans les articulations futuristes (théorie, peinture, poétique), l'onomatopée devrait vaincre ce qui est livresque⁹¹¹ et représenter justement la rapidité et le mouvement de la vie moderne : « [...] la poésie actuelle est avant tout un mot-librisme lyrique, c'est-à-dire un ensemble de rythmes timbriques, de polyphonie et de bruits, de couleurs qui chantent, résonnent, claironnent, et rugissent. »⁹¹²

Supprimer la ponctuation en faveur des indications de jeu pour la musique met en relief une valeur plus archaïque du mot et implique le désir de rapprocher la parole et la musique. L'orthographe plus libre est capable d'exprimer la mimique et la gestuelle du lecteur, condition importante pour la lecture publique : le mot écrit sera mis en performance.⁹¹³

II.3.1.2 Le son transcende l'intention

En Russie, de manière presque parallèle, la notion de *Zaoum* (cf. I.3.1.2) fit parler d'elle à partir de 1908, sous la plume des futuristes, notamment de Khlebnikov et Kroutchenykh. Le concept des cubo-futuristes se répand de manière transdisciplinaire et rejoint entre autre Malevich, Roman Jacobson, Nikolai Aseev ainsi que Guro qui dédia une étude sociologique à une langue trans-rationnelle fondée sur des langages enfantins.⁹¹⁴ En suivant l'esprit de Dostoïevski, qu'une œuvre d'art importante se développe dans l'absence de la raison.⁹¹⁵ Dans un sens structurel qui omet la dimension transcendante, le *Zaoum* ressemble aux tentatives des futuristes italiens de ne garder que l'essentiel de la langue et des mots, à savoir leur sonorité et les lettres.

Kroutchenykh se moquait des phonèmes des futuristes italiens, de leur « ra-ta-ta ra-ta-ta »⁹¹⁶ infini sans laisser deviner des intentions transcendantales et leur destructivité qui manque de tout respect vis-à-vis de leur patrimoine national.⁹¹⁷

911 Terme utilisé de manière péjorative de Marinetti, p. ex. dans LISTA, 2015, p. 1000 ; en langue originale « *sapore di libro* », dans RUSSOLO, 1916, p. 54.

912 CANGIULLO dans LISTA, 2015, p. 1370.

913 LEMAIRE, p. 13.

914 Cf. DWORKIN, Craig : « To destroy language », *Textual Practice*, t. 18 n° 2, 2004, p. 186.

915 SMOLIK, Noemi : « The Russian Avant-Garde : A Projection Screen for Modern Utopian Thinking ? », *e-flux*, n° 85, octobre 2017, p. 9, consulté le 4 novembre 2017 sur <http://www.e-flux.com/journal/85/156737/the-russian-avant-garde-a-projection-screen-for-modern-utopian-thinking/>

916 Cité par MARKOV, p. 128.

917 *Ibid.*, p. 129.

Pour lui, une œuvre poétique devrait être « écrit[e] avec difficulté et lu[e] avec difficulté »⁹¹⁸

Il s'agissait, de la part des zaoumistes, de créer un langage qui serait capable de transcender des barrières linguistiques, signifiant un pas vers une langue œcuménique. Nous avons donné l'exemple notoire sur le rire dans I.3.1.1. Le poème suivant montre une démarche du *Zaoum* différente de Kroutchenykh de 1913 :

o é a
i e ié i
a ié ié ié⁹¹⁹

Ce sont les voyelles des premières séquences du *Notre Père, qui es aux cieus* en russe :

Otché nach (Pater noster)
ijé iési (qui es)
na niébiésiék (in caelo)

Ce n'est pas une création arbitraire, et l'abstraction des sons n'est que trompeuse : La prière n'est plus reconnaissable, mais quelqu'un qui est habitué à prier régulièrement à la messe pourrait percevoir une familiarité dans la succession des voyelles.

En 1913, Kroutchenykh publie un autre poème en *Zaoum* dans le recueil *Pommade* :

3 poèmes
écrits
dans une langue spécifique
différent des autres
ses mots n'ont pas
de signification déterminée

N° 1
Dir boul chtiil
oubp ch cht ou r
skoum
vii so bou
r l ez

N° 2
frott fromn iit

918 KROUTCHENYKH et KHLBNIKOV : « The Word as Such », dans LAWTON, p. 57–62, ici p. 57.

919 Reproduit dans KROUTCHENYKH, p. 74.

je ne dispute pas amoureux
la langue noire
c'était comme ça même chez les tribus sauvages

N° 3
Ta sa maé
kha ra baou
saem siiou goub
radoub mola all⁹²⁰

Les mots et lettres employés dans n° 1 et 3 ne forment aucun mot connu dans la langue russe⁹²¹ mais sont un résultat du langage personnel de Kroutchenykh : ses paroles n'ont pas de sens défini. Il affirme même dans *Déclaration sur le mot tel qu'il est* que son poème avait plus d'esprit russe que toute la poésie de Pouchkine, gardant ainsi un trait rhétorique du futurisme marinettien⁹²² en se libérant d'une longue tradition par peu de paroles et un geste destructeur. Dans n° 2, il confirme aussi la dimension du primitivisme, comparant son langage aux coutumes de communication des « tribus sauvages ».

Le *Zaoum* ne reste pas un phénomène de courte durée. Encore avant sa mort, Khlebnikov publie sa pièce fantastique *Zanguezi*⁹²³ où Eros apparaît et parle en *Zaoum* aux être humains :

Mara- roma
Bibah-boule
L'oukç, le koukçe, l'èl !

Rededidis dididis !
Piri, pepie, pa-papie !
Tchogues de goune, gueni-guane !

Al, El, Il !
Ali, Eli, Ili !
L'éc, l'ac, l'ouc !
Guamtche, guémtche, po !
Rpi ! Rpi !⁹²⁴

De nouveau, il n'y a aucun mot de la langue russe reconnaissable, seulement un mètre assez régulier en trochée. De la bouche d'Eros, le *Zaoum* s'entend comme un langage divin qui est donné aux Hommes par un acte de grâce et souligne encore une fois son caractère transcendant.

920 Reproduit et traduit dans FAUCHEREAU, p. 70–71.

921 PERLOFF, 1986, p. 123.

922 MARKOV, p. 44 ; PERLOFF, 1986, p. 124 ; LAWTON p. 60.

923 Créée au Muzej Izobrazitel'nych iskusstv le 9 mai 1923 par Vladimir Tatlin.

924 KHLBNIKOV, *Œuvres 1919–1922*, traduits par Mignot, p. 663.

Les poètes nommés ci-dessus identifèrent le problème que la parole était subordonnée au sens, que l'artiste devait transcender son idée par des mots enchaînés ; et ils optent pour élargir la parole : en passant du mot, qui avait un potentiel non seulement sémantique mais trans-rationnel, directement à l'illumination.⁹²⁵ La sonorité, la prononciation, vivifient le mot : les voyelles constituent l'universalité de l'expérience poétique, les consonnes y ajoutent un caractère national, ce qui est, par ailleurs, une distinction juste qui vaudra et qui sera en partie évitée dans les créations des dadaïstes allemands.

En réévaluant les mots et par cela aussi les choses selon des critères acoustiques, on réévalue le monde et on le présente avec un nouveau contenu.⁹²⁶ *Zaoum* implique aussi la transmission du sens par la pure sonorité du mot⁹²⁷ – il s'agit donc d'une implication qui dépasse la poésie phonétique du futurisme italien et qui vise déjà les expériences qui mènent à la *Ursonate* de Schwitters. En même temps, l'emploi de *Zaoum* servait à imiter des langues étrangères⁹²⁸, ce qui correspond plutôt aux créations – encore – ludiques des futuristes occidentaux. Le concept devenait rapidement un terme générique pour désigner plusieurs expériences avec le langage poétique et reflète ainsi l'intérêt des artistes de l'avant-garde et leurs contemporains pour l'influence du subconscient et surtout le désir de refaire tout l'art, à commencer par la langue. Ceci inclut les onomatopées, l'emploi des dialectes, la poésie phonétique, l'absurdisme, les associations surréalistes et l'intense emploi de néologismes.⁹²⁹

En créant des mots à partir de plusieurs autres, leurs significations se mêlent et leur sens définitif reste suspendu. Ljutiki (button d'or / renoncule) et ljubov (amour) donnent Ljubljutiki, un mot qui transmet toujours les deux significations mais qui devient un « objet d'art »⁹³⁰. L'intérêt général de cette opération est de garder une illusion du caractère référentiel des mots mais surtout d'atteindre une compréhension indéterminée. La destruction de cette opération consiste justement en évitant des sens gelés⁹³¹ de la parole sans éviter la parole en général afin d'ouvrir des nouvelles possibilités linguistiques et poétiques en dehors de notre cadre référentiel. Kroutchenykh procède comme Adam⁹³² qui donne un nouveau nom à toutes les choses, pour commencer en ré-écrivant des textes en les « zaoumifiant » : il réduisait des textes liturgiques comme un credo et un pater

925 MARKOV, p. 127.

926 KROUTCHENYKH, cité par LAWTON, p. 76.

927 MARKOV, p. 131.

928 *Ibid.*, p. 20.

929 DWORKIN, p. 186–7.

930 Exemple repris du témoignage de Ossip Brik sur Khlebnikov, cité par BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 252–253.

931 DWORKIN, p. 187.

932 MENDE, p. 39.

noster et ne gardait que les voyelles⁹³³. En parasitant un poème contemporain de Aleksandr Tchatchiko, il opte également pour un résultat trans-rationnel : « zakusila gubku na vostoke / etot znak govorit : 'Ya, hochu, moi krazivii' » (Entre ses dents, elle mord ses lèvres ; à l'est ceci signifie : 'je te veux, mon beau') devient « zaksi guk buna ke to / yasa kaksi etot / gotiro chukh / chumir »⁹³⁴ (etot signifie « celui », « chumir » idole, les autres mots n'ont pas de sens lexical). Les mots sont tous formés à la base des vers de départ, en inversant des syllabes ou en les omettant, mais dénudés de (presque) tout sens sémantique. Le sens de départ est encore présent sur la page dans les coquilles des mots transformés, mais il est tellement abstrait qu'il n'est plus reconnaissable. L'aspect trans-rationnel – si l'on veut comprendre le rationnel comme sens – se trouve donc dans la réminiscence de ce sens originel, dans le pouvoir associatif de ses résidus, et fondamentalement dans la sonorité. Par ce procédé destructif, le poète atteint un élargissement du spectre sémantique.

L'intérêt de brouiller tout repère est donc non de promouvoir une multitude de différentes lectures des poèmes *Zaoum*, mais d'accorder à ces textes d'inviter les lecteurs à trouver une lecture subjective qui traverse leur réflexe rationnel de saisir un sens à la lettre.⁹³⁵ L'intuition est indispensable dans cette démarche sinon purement rationnelle.

Malgré les efforts de contester le langage et la sémantique, nous pouvons presque dans tous les cas détecter une intention de narrativité des onomatopées et des phonèmes. Même l'hypothèse de Russolo que l'étude sur l'origine de la Langue, à savoir que les premiers hommes devraient avoir imité les bruits de leur environnement afin de pouvoir communiquer l'un avec l'autre, serait profondément intéressante, ne dépasse pas le cadre de l'imitation. Cette assonance au primitivisme est reprise par les dadaïstes qui la traitent par exemple dans les *Chants nègres* de Huelsenbeck. Nous allons rencontrer, dans ce qui suit, l'abandon plus systématique du langage poétique et de la sémantique pour arriver à une poésie phonétique abstraite.

Sans concrètement faire référence aux *parole in libertà*, Tzara semble reprendre les idées des futuristes que l'on vient d'illustrer dont il était évidemment conscient. Les premières soirées dadaïstes au *Cabaret Voltaire* à Zurich sont décrites aussi mouvementées que les soirées futuristes (cf. III.1). En première ligne, nous trouvons le poète allemand Ball qui présentait ses poèmes phonétiques, et ce n'étaient pas de simples lectures, mais de véritables performances. Voici son témoignage de première personne :

933 Cf. DWORKIN, p. 188.

934 Cité et traduit par DWORKIN, p. 189, nous traduisons de l'anglais.

935 Cf. DWORKIN, p. 193.

Je portais un costume spécialement dessiné par Janco et moi. Mes jambes étaient arbitrées par une espèce de colonne faite de carton [...] de sorte que je ressemblais à un obélisque pour cette partie. [...] Des trois côtés du podium, j'avais placé des pupitres, face au public, et y avais disposé mon manuscrit peint au crayon rouge, récitant tantôt près de l'un de ces pupitres, tantôt vers l'autre. Puisque Tzara était au courant de mes préparatifs, **nous eûmes une vraie petite première.** [...] j'ai commencé d'une manière lente et solennelle :

*gadji beri bimba glandridi lauta lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa lautitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligia wowolimai bin beri ban
 o katalominal rhinozerossola hopsamen laulitalomini hooo gadjama
 rhinozerossola hopsamen
 bluku terullaba blaulala looooo...*

C'en était trop. Après un début de consternation devant ce jamais-entendu, le public finit par exploser.⁹³⁶

Cette description diffère de ce que nous attendons d'une lecture de poèmes. Les préparatifs préalables comme le costume et la mise en place de l'endroit de récitation montrent l'intention et la signifiante de cette lecture : perçue comme « vraie petite première » (cf. partie soulignée ci-dessus), comportant des éléments du jeu scénique, nous pouvons la classer comme une expérience théâtrale.

Au niveau du langage poétique, Ball choisit des enchaînements de syllabes sans visible contenu sémantique, quoiqu'il utilise l'effet de l'aliénation : « sassala bim » et « zimzalla bin ban » rappellent l'incantation « simsala bim », « rhinozerossola » évoque le mot « rhinocéros ». Les deux éléments évoquent un contenu sémantique qui est difficile à omettre, l'hypothèse que Ball prévoit le pouvoir associatif de la formule magique en la combinant à des phonèmes non-sémantiques et au rhinocéros, animal exotique d'un point de vue eurocentrique, faisant ainsi appel à l'imaginaire colonial des pratiques shamaniques, est convaincante.

Utiliser des enchaînements similaires ou identiques de phonèmes comme « lautitalomini » ainsi que « gadji beri » et « gadjama », Ball propose au public et aux lecteurs des repères audibles qui suggèrent une certaine structure de vers comme des anaphores et des rimes. Nous pouvons identifier l'intention, quoique ludique, de communiquer un contenu sémantique sans utiliser des mots concrets, non en se servant d'un langage codifié ou symbolique, mais en créant un non-langage d'un potentiel associatif maximal. Ball lui-même décrit son expérience de récitation de vif de la manière suivante :

936 BALL, Hugo, cité par LEMOINE, Serge : « Dada », dans LISTA, Giovanni ; LEMOINE, Serge ; NAKOV, Andrei, *Les Avant-gardes*, Milan : Hazan, 1991, p. 14, nous soulignons.

La première guerre mondiale semble remplir la fonction d'une césure diachronique dans le développement de la poésie phonétique et des tendances stylistiques. La difficulté pour les poètes d'agir sur la langue comme si la guerre n'était pas en train de se produire, ou bien si elle n'avait pas eu lieu, est évidente dans cet exemple. On donnait donc à voir des poèmes destinés à désintégrer, voire détruire la langue, les poètes y trouvèrent non seulement un certain plaisir, mais également une nécessité. Dans l'exemple de Tzara, il ne s'agit pas de surmonter un traumatisme visuel, c'est-à-dire que nous ne lisons pas du « vécu », des expériences liées à des images atroces de la misère, des corps humains mutilés etc., mais bien l'impossibilité d'utiliser les mêmes mots qu'avant la guerre, l'acte de refus vis-à-vis de l'expression verbale telle que l'on la connaissait. S'est concrétisé, comme nous l'avons montré, le refus de l'écriture conventionnelle, et aussi le refus d'écrire dans un langage courant. Ce qui commença par des jeux parfois proches de la bouffonnerie, amena à la dé-sémantisation systématique du langage poétique. Contrairement aux exemples futuristes, surtout les exemples de Palazzeschi, le caractère de ces expériences s'est visiblement mué d'un flirt ludique en travail sérieux. Les poètes découvrent la substance sonore des mots en décalant, voire en effaçant, leur fonction et leur contenu sémantique. Ceci est achevé par la répétition ou par la désorientation contextuelle.⁹⁴¹ Le processus que nous dessinons montre la création d'un véritable nouveau genre.

On peut comprendre cette poésie phonétique en tant que recherche de l'alchimie de la parole, recherche du véritable néologisme (cf. *Zaoum* ci-dessus), le signifiant sans signifié. Il est impossible de véhiculer du contenu sémantique par un langage qui n'a plus recours aux relations prépositionnelles ; c'est la pure destruction de la langue. Pour s'approcher du noyau poétique d'un tel système, Ball propose

an alchemical poetics [...] by which the word, in being pulverized, is preserved as a higher distillate through refinement from its semantic dross⁹⁴²

une poétique alchimique où le mot, pulvérisé, est conservé comme un distillat plus précieux par le raffinement de son bagage sémantique.

C'est, pour ainsi dire, une grammaire de la destruction. La déconstruction plus l'alchimie égale un sens complètement nouveau et positif, et arrive encore une fois à la création destructrice.

L'autre aspect qui laisse deviner la genèse d'un nouveau genre est la mise en scène lors des lectures en public : les exemples de Ball et de *Piedigrotta* montrent à quel point cette nouvelle poésie nécessite avant tout la lecture à haute voix,

941 Cf. ERIKSON, p. 281.

942 MC CAFFERY, p. 123, nous traduisons.

étant donné que la lecture effectuée en silence ne produit plus de résultat satisfaisant sur le plan sémantique. Les sonorités doivent être entendues pour être valorisées, et elles doivent surtout être notées. Nous avons cité ci-dessus des exemples d'écritures surtout futuristes qui s'éloignent de la mise en page conventionnelle, restant pourtant dans les limites de l'intelligible en perpétuant ce qui fut déclenché au plus tard avec *Le Coup des dés...* de Mallarmé et la poésie concrète. Cet aspect n'est guère négligeable, car il implique une tentative sérieuse à fixer une version définitive des œuvres en question.

Les prédispositions de ce genre impliquent par conséquent des liens avec la musique ainsi que du jeu scénique et la notation quasiment musicale dont les résultats ressemblent de plus en plus à une partition.

II.3.1.3 Le phonème maximalisé

Après la première guerre mondiale, les tendances dadaïstes se solidifient et se répandent rapidement de Zurich jusqu'à New York et se mêlent ou bien s'entrechoquent avec le surréalisme naissant (*cf.* Introduction). La poésie phonétique est reprise et développée par plusieurs poètes qui cherchent à abandonner le langage figuratif. La guerre, soit pour ceux qui restent optimistes ou pour ceux qui s'y opposent, a eu un effet cathartique. Les *parole* ne sont pas seulement *in liberta*, mais en désordre complet. L'inertie morale après la guerre, la stupeur qui se traduit en complète réduction des moyens poétiques, devient un nouveau point de départ pour des poètes comme Schwitters, et parvient à une productivité artistique propice. Dans son cas, l'écriture de cette poésie s'approche de plus en plus de l'aspect physique des partitions musicales ; il s'approche même d'une vraie forme musicale : *L'Ursonate* ; originellement appelée *Sonate en fms* ; *archi-sonate* ; ou bien *Sonate in Urlauten* – sonate en sons archaïques.

L'Ursonate a été composée⁹⁴³ entre 1921 et 1932. L'œuvre connue par conséquent des stades différents qui invitent à effectuer une étude philologique détaillée que nous omettons dans le cadre de cette thèse. Pour notre analyse et nos commentaires, nous utilisons la version de la *Ursonate* que publia Schwitters même dans sa revue *Merz*, No 24 de 1932. Elle servira plus tard comme version de référence pour les exécutions publiques, étant donné qu'il s'agit de la pagination en forme de partition, concrétisée par Jan Tschichold.⁹⁴⁴ Cette version

943 Le terme 'composer' rend justice aux principes de création de l'œuvre intégrale de Schwitters ; étant donné que chaque œuvre d'art dans tous les domaines est composée à partir des éléments primaires.

944 PERLOFF, Nancy : « Schwitters Redesigned : A Post-war *Ursonate* from the Getty Archives », *Journal of Design History*, t. 23 n° 2, 2010, p. 195 et 198.

a été réimprimée entre autre dans l'édition de Marc Dachy (1990, cf. Bibliographie). Le fait que Schwitters développa une notation phonétique prouve que l'usage d'une partition était considéré non seulement comme une base significative pour l'exécution des pièces en musique mais aussi pour la poésie phonétique.

Ur-Sonate (« arché-sonate », « sonate primordiale ») est un titre qui fait référence à l'origine de la sonate, à une problématique purement musicale. La sonate tire son origine de l'époque baroque et sa particularité réside dans sa structure équilibrée, la « structure sonate ». Son développement continue jusqu'à nos jours, mais la maturité formelle avant son éclatement à l'époque romantique ne se trouve qu'à la période classique (aux alentours de 1735-1820)⁹⁴⁵ Il n'y a, selon les protagonistes de cette période, aucune autre forme instrumentale qui puisse mieux exprimer des émotions sans paroles, ce qui constitue certainement une des raisons pour laquelle Schwitters l'a choisie.

La disposition extraordinaire (cf. exemples ci-dessous) des mots sur la partition et aussi sa réalisation acoustique dépassent pourtant ce cadre, la frontière entre poème et composition s'efface également. Elle dépend uniquement de l'interprète, qui est libre de chanter, de parler, hurler etc, ce qui rappelle aussi les grands poèmes de Maïakovski. La voix humaine n'est pas prévue pour la Sonate en tant que genre exclusivement instrumental. De plus, le matériau de composition consiste en particules linguistiques sans « autonomie musicale »⁹⁴⁶: sa genèse se trouve dans le début d'un poème-affiche de Raoul Hausmann de 1918 sur lequel on lit en lettres minuscules :

fmsbwtözäu
pggiv-?mü⁹⁴⁷

Ce genre de poster-poèmes était un produit dadaïste typique pour l'après-guerre immédiat, continuant cette invention des futuristes, témoignant de la mort du langage figuratif comme l'ont perçu certains dadaïstes. Schwitters précisa qu'il empruntait le premier thème de son *Ursonate* « fümms bö wö tãh zãh uh pöggif » à la lecture publique du poème hausmannien qui a eu lieu à Prague en 1918.⁹⁴⁸ Le choix des voyelles ou bien *Umlaute* n'était donc pas sa propre invention.

945 Toutes les informations concernant l'historique de la sonate et la structure sonate peuvent se trouver dans l'article de Sandra MANGSEN (cf. bibliographie) issu du *Grove Music Online*.

946 MUTSCHELKNAUSS, Eduard : « Zwischen literarischem Ferment und formal gebundener Klangstruktur : Kurt Schwitters' Ursonate », dans : BRENDER, Edwige (dir.), *À la croisée des langages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « PIA », 2006, p. 189 (nous traduisons).

947 Poster poème *fmsbw* de Raoul Hausmann, consulté le 20 avril 2016 sur <http://www.dada-companion.com/hausmann/soundpoetry.php>.

948 PERLOFF 2010, p. 198.

L'*Ursonate*, s'intitulant provisoirement *Sonate in Urlauten* (Sonate en sons archaïques) avant sa publication complète en 1932, suit donc une forme figée et classique, composée non pas de gammes tonales, mais de « fümms böh wöh ». La partition est organisée en paragraphes séparés de lignes pointillées qui servent comme barres de mesures ; Schwitters utilise les lettres de l'alphabet entre parenthèses (A) – (Z) comme repères dans le texte. Dans la marge à droite (*cf.* exemples ci-dessous), les chiffres indiquent le numéro du thème, une orientation qui a été prévue par le compositeur-éditeur.

Il ne s'agit donc pas seulement de la poésie phonétique comme nous venons de la présenter dans la partie précédente, mais d'un amalgame de musique et poésie qui semblent se moquer l'une de l'autre.

L'*Ursonate* est composée pour une voix solo, sans aucun accompagnement instrumental ni polyphonie, la voix suit donc une ligne horizontale, comme une mélodie. Il existe un préambule explicatif, *Meine Sonate in Urlauten* (1927, ma Sonate en sons primitifs), qui précise la prononciation des lettres à l'allemande et la signification de ses marques d'expression qu'il utilise pour sa partition.

Le matériel sonore vient des lettres de l'alphabet allemand, suivant sa prononciation. En général, l'auteur évite de combiner ces lettres évitant ainsi qu'elles ne forment des segments de sons reconnaissables. En se servant de ponctuation, de majuscules et de lettres formant des « phonèmes enchaînés » plus ou moins longs, donnant ainsi l'impression des phrases correctement formées, Schwitters crée un langage creux, opposé à la norme du discours : il utilise l'alphabet mais refuse tout sens qui pourrait dépasser ce premier plan de sonorité et d'apparence de texte. On peut donc, en même temps, observer un rejet global du langage historique dans son oralité, de l'alphabet « appliqué ».⁹⁴⁹

Traiter ces lettres et syllabes comme des tons qui sont à organiser dans une partition souligne leur caractère asémantique. Nous osons l'analogie de ce procédé avec celui des compositeurs dodécaphoniques qui composent encore avec les mêmes Do, Ré et Mi que Berlioz et Fauré, mais qui ne suivent plus les lois de l'harmonie. Nous pouvons également saisir une certaine proximité de ces enchaînements avec les assemblages plastiques de Schwitters sans pourtant vouloir prétendre que les traditions harmoniques du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles correspondaient aux fondamentaux de la morphologie des langues indo-germaniques.

La Sonate est conçue selon le modèle du XVIII^e siècle, en quatre mouvements. L'introduction annonce le premier thème (*cf.* exemple ci-dessus) et le *finale* fait entendre quatre fois l'alphabet à l'envers (*cf.* exemple ci-dessous).

949 MUTSCHELKNAUSS, p. 193.

Les particules phonétiques qu'utilise Schwitters ont un sens structural, et non un sens littéraire : elles occupent leurs places distinctes pour couvrir le schéma de la structure sonate. Dans l'exposition (v. exemple ci-dessous), nous voyons les quatre thèmes essentiels. Le premier est le développement du poster-poème ; « Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee » (p. 194)⁹⁵⁰, et la carcasse de lettres modèles, « fmsbwtözäü pggiv », reste visible et est élargi de plusieurs voyelles et *Umlaute* (cf. Illustration 14) :

erster teil:		
thema 1:		
Fümms bö wö tää zää Uu,		1
	pögiff,	
	kwii Ee.	

thema 2:		
Dedesnn nn rrrrrr,		2
	Ii Ee,	
	mpiff tillff too,	
	tillll,	
	Jüü Kaa?	
	(gesungen)	

thema 3:		
Rinnzekete bee bee nnz krr müü ?		3
	ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,	

	rakete bee bee.	3a

thema 4:		
Rrumppff tillff toooo?		4

Illustration 14: Première partie du premier mouvement, SCHWITTERS, Kurt, Merz. *Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 194.

⁹⁵⁰ Les numéros de pages entre parenthèses dans cette sous-partie se réfèrent à l'édition Kurt Schwitters, Merz. Traduit de l'allemand par Corinne Graber et Marc Dachy © Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990, p. 194–223.

Le premier thème réapparaît dans la *Durchführung*, le développement, que Schwitters appelle « *durcharbeitung* » (B) – (I) (p. 195–207). Comme une transformation d'un thème musical où l'on garde la structure rythmique, un enchaînement de tons ou une structure harmonique en transformant les autres paramètres, Schwitters utilise les phonèmes du thème de la même manière : « rakete rinnzekete Beeee bö. / fö böwö / fümms bö böwörö » (p. 207).

Le deuxième mouvement, un *Largo* (p. 208), est typiquement lent et présente une particule du troisième et sixième thème (*cf.* exemple ci-dessus) : « Oooo [...] » (J), qu'on entend déjà dans l'introduction et qui est alternée avec un « Aaaaaaaa [...] » (K), pour revenir au « Oooooo[...] » (L). Ce sont les trois parties, la forme de ce mouvement est donc, comme la tradition de la forme sonate l'exigerait, A-B-A. En alternance avec chaque mesure d'une longue voyelle, il y a un morceau du troisième thème « Rinnzekete bee bee nnz krr müü ? », par exemple un « bee... bee » ou un « rinnzekete ». Le traitement des phonèmes rappelle une fois de plus le travail et la variation d'un motif musical. La partie (J) est au *piano*, ainsi que la partie (L) ; la (K) est en *forte*, ce qui correspond également aux conventions.

La didascalie instruit le *performer* « à réciter de manière constante. Mesure précisément 4/4. il faut dire chaque ligne consécutive un quart de ton plus bas, et par ce commencer dans les aigus. » (p. 208, nous traduisons). Le mètre de 4/4 est indiqué et rend ce mouvement de l'*Ursonate* très simple à interpréter car chaque ligne correspond à une mesure. La longueur de quatre battements de la voyelle détermine le tempo des syllabes, les parcelles « bee bee » / « bee --- » / « --- --- » correspondent donc chacune à un battement (*cf.* Illustration 15).

zweiter teil:**largo**

(gleichmäßig vorzutragen. takt genau $\frac{3}{4}$. jede folgende reihe ist um einen folgenden viertel ton tiefer zu sprechen, also muß entsprechend hoch begonnen werden)

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise) (J) 6

Bee bee bee bee bee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Zee zee zee zee zee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Rinnzekete --- bee --- bee ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

änn ze --- --- änn ze --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA (laut) (K) 7

Bee bee bee bee bee --- --- ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Zee zee zee zee zee --- --- ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Rinnzekete --- bee --- bee ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Enn ze --- --- enn ze --- ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise) (L) 6

Bee bee bee bee bee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Zee zee zee zee zee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Rinnzekete --- bee --- bee ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

änn ze --- --- änn ze --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Illustration 15: « Largo », dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. *Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 208.

D'un côté, Schwitters souligne dans cette indication le caractère parlé de cette poésie par le mot « sprechen » (dire), mais en même temps, il ordonne au lecteur de suivre dans son récit une gamme des quarts de ton descendante.

Le troisième mouvement de (M) à (O), « Scherzo » (p. 209–211) rappelle le style beethovenien qui remplaçait le typique *Menuet* du troisième mouvement de la forme sonate par le *scherzo* dans ses symphonies, avec l'incision d'un *trio*, une partie intermédiaire plus lente, entre l'exposition du Scherzo et sa reprise.

Sa forme, comme le deuxième, est A–B–A. Schwitters introduit des nouveaux thèmes dans ce mouvement ; le huitième « Lanke trr gll », qui sera ensuite enchaîné avec les thèmes 3 et 4, et le neuvième « pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka » (p. 209, cf. Illustration 16)

dritter teil:	
scherzo <i>(die themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen)</i>	
Lanke trr gll (<i>munter</i>)	(M) III
pe pe pe pe pe	8
Ooka ooka ooka ooka	
Lanke trr gll	III
pii. pii pii pii pii	9
Züüka züüka züüka züüka	
Lanke trr gll	III
Rrmmp	4
Rrnnf	
Lanke trr gll	III
Ziiuu lenn trll?	3

Illustration 16: « scherzo », dans SCHWITTERS, Kurt, *Merz. Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 209.

Le *Trio* (N) consiste dans la transformation du troisième thème et est caractérisé par ses sons rallongés, marquant tout de suite la rupture avec la partie précipitée d'avant. Ainsi, les voyelles molles en diphtongues « ziiuuuu iuu... », signalées : « äußerst langsam vorzutragen » (à déclamer très lentement), contrastent fortement avec les consonnes rapides du scherzo qui l'entourent « Lanke trr gll »,

qui sont d'ailleurs à prononcer « munter » – gai, animé (p. 210, nous traduisons, cf. Illustration 17).

trio (<i>äußerst langsam vorzutragen.</i>)	
Ziiuu iuuu	(N) 3
ziiuu aaau	
ziiuu iuuu	
ziiuu Aaa	
<hr/>	
Ziiuu iuuu	3
ziiuu aaau	
ziiuu iuuu	
ziiuu Ooo	

Illustration 17: « trio », dans SCHWITTERS, Kurt, *Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 209.*

Le quatrième mouvement reprend la structure sonate avec l'exposition, le développement et la reprise, et il y a une cadence en plus. C'est une partie qui est normalement réservée au soliste si la pièce est donnée avec plusieurs instruments ou un orchestre, ou bien présente dans des sonates vers la fin de la période classique, notamment celles de Beethoven. La fonction de la cadence consiste à montrer l'habileté de l'instrumentiste en retravaillant le matériau thématique et harmonique de la sonate avec l'intention de montrer un maximum de virtuosité technique. Schwitters invite l'interprète à faire de même, voire même à inventer de nouveaux thèmes : « ad libitum. Voici la cadence. La cadence peut être modelée à partir des passages de toute la sonate de la personne qui récite. J'y fais suivre une cadence générale avec de nouveaux thèmes. » (p. 219, nous traduisons).

La cadence consiste dans le récit très rapide du nouveau thème n° 17 « Priimittii Priimiititti too taa » qui se mêle aux thèmes du quatrième mouvement, commençant une barre avant (W), p. 220, par le thème 13 « Tatta tatta tuuutaa too », 14 « Tilla lalla tilla lalla » afin de retourner sur les thèmes 6, 5, 1 avec la fin du poster de Hausmann « mü », et 3 du premier mouvement une barre avant (X), p. 221 (cf. Illustration 18) :

schluss:		
Zätt üpsiilon iks (<i>bewegt</i>)	(Y)	18
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Ee dee zee beee?		
.....		
Zätt üpsiilon iks (<i>bewegter</i>)		18
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Ee dee zee beee?		
.....		
Zätt üpsiilon iks (<i>einfach</i>)		18a
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Ee dee zee bee Aaaaa.		
.....		
Zätt (<i>sehr bewegt</i>)	(Z)	18
üpsiilon iks		
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Eeee dee zee beeee? (<i>schmerzlich</i>)		

Illustration 19: Fin de l'Ursonate, dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. *Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 222.

Ce compte à rebours récapitule la matière primaire de l'Ursonate et de manière plus éclatante que dans le reste du poème sa langue d'origine, l'allemand. Les lettres sont translittérées à l'allemande, comme le « v » – « vau » ; le « q » – « kuu », le « h » – « haa », etc. Malgré toute sonorité abstraite, il existe ce renvoi

précis au monde germanophone – au moins à la « prononciation bohémienne »⁹⁵¹ de Hausmann. Si le poème se transforme en fonction de l'interprète, il se transformera d'autant plus avec un interprète de langue maternelle différente. Ce lien indissociable des phonèmes les plus abstraits possibles et un cosmos linguistique relativement limité nous semble choquant en vue de l'abstraction universaliste du son que nous suspectons à l'origine de ce poème, enfin de la poésie phonétique, et notre angle de vue international de presque 100 ans depuis la création de l'*Ursonate*. Il est néanmoins compréhensible que Schwitters, habitué à l'ambiance multi-linguale du mouvement dadaïste des années 1910 et 1920, qui présentait facilement lors d'une soirée des créations en cinq langues différentes ainsi que des poèmes simultanés unissant également plusieurs langues dans un seul poème, ne cherchait pas à irradier ses créations de sa touche individuelle, qui était ancrée dans la langue allemande. Elle ne constitue pas un élément limitant dans un environnement où les acteurs principaux ainsi que la plupart du public parlent un allemand et un français discret. Et surtout, souhaitant sauver la langue des abus et appropriations en la détruisant (*cf.* Introduction, I.3.2, I.4), il semble même incontournable de garder une trace de l'espace linguistique originel.

Construisant sa sonate selon la forme classique, Schwitters persifle le langage descriptif des musiques des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. La structure n'est reconnaissable que par les répétitions parfois *ad nauseam* des phonèmes. De plus, ses successions de voyelles et consonnes sont a-sémantiques et non-figuratives, l'unique possibilité est le sens du son, le « *soundsense* »⁹⁵², qui ne se transmet que par pure association. Artaud décrit un phénomène semblable dans une lettre « à J.P. » de 1933 :

Des répétitions rythmiques de syllabes, des modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots, précipitent en plus grand nombre les images dans le cerveau, à la faveur d'un état plus ou moins hallucinatoire, et imposent à la sensibilité et à l'esprit une manière d'altération organique qui contribue à enlever à la poésie écrite la gratuité qui la caractérise communément.⁹⁵³

Dans ce cas, la poésie – phonétique ou non – ne produit d'effet qu'en étant lue à haute voix, c'est-à-dire *performed*. La poésie inclut nécessairement le corps et la voix.

L'idée centrale de cette poésie phonétique ne serait donc pas de s'éloigner complètement de tout ce qui est sémantique, mais du sens conventionnel. Le sens de cette poésie, par conséquent, est un sens potentiel⁹⁵⁴ : Il est impossible de

951 HAUSMANN, 2004, p. 60.

952 PERLOFF, p. 108.

953 Cité par SURMANN, dans HUFNAGEL et VENTAROLA, p. 219.

954 MC CAFFERY, p. 124.

distinguer s'il s'agit d'un langage ou d'un chant de vocalises excentriques, toutes les frontières sont tombées. Selon l'auteur, il vaut mieux entendre la sonate que la lire, ce qui soutient l'intention du « *soundsense* ». ⁹⁵⁵

Le sens en tant que tel ne disparaîtra pas, il devient justement potentiel et marginalisé, un effet quasiment secondaire du poème. La poésie phonétique serait, dans un sens mallarméen, la suggestion idéale d'un objet. Quand toute dénotation d'un phonème est éliminée, on ouvre la porte aux connotations libres, leur pouvoir est monté au pic, leur présence inévitable. ⁹⁵⁶

Dans la présente étude, nous plaçons l'*Ursonate* dans le genre de la poésie phonétique, étant donné que ce genre est une forme hybride qui inclut et unifie des aspects poétiques, musicaux et de performance. Les études sur l'*Ursonate*, quoique nombreuses, sont rarement exhaustives et, à notre connaissance, une catégorisation définitive n'a pas eu lieu. ⁹⁵⁷

L'*Ursonate* en tant qu'œuvre d'art qui a été travaillée pendant une décennie est par son intégrité loin de l'idée destructive du caractère avant-gardiste. Schwitters a voulu sauver autant que possible de l'art et a réussi à dé- et reconstruire plutôt que d'annihiler. Tzara soulignait à l'occasion de l'exposition sur Schwitters en 1952 à New York qu'il était « un de ces dadas qui ont contribué à déniaiser les notions d'art, à en dévoiler la mystification » ⁹⁵⁸. Son approche est pleinement constructive. Néanmoins, le poème phonétique est écrit dans un langage poétique unique fondé sur l'abolition de toute figuration et grammaire. Or, la forme sonate est ridiculisée dans ce cadre. Le fait que Schwitters l'a utilisée avec sérieux provoque pourtant une certaine dérision – étant devenue obsolète et tombée dans l'oubli, elle surgit en tant que poème qui, au premier contact, semble être une pure cacophonie.

Les phonèmes peuvent aussi être considérés comme des débris de mots et de syllabes. Dans ce cas, nous aurions à faire avec un assemblage gigantesque. L'œuvre de Schwitters est caractérisée par l'usage des objets trouvés et le recyclage des déchets (cf. Merzbau / construction merz, ses collages). Sa poésie l'est moins, il est pourtant pensable qu'il adopterait un tel concept, justement de créer une sonate à la base de fragments de mots. Si cela avait été son intention de base, il ne l'a mise en évidence nulle part. Tout de même, le résultat d'une langue des sonorités abstraites ne peut que convaincre qu'il existe des moyens de construire en contre-détruisant les destructions passées et futures face à une œuvre qui résiste à l'interprétation ainsi qu'à l'instrumentalisation.

955 PERLOFF, p. 110.

956 MC CAFFERY, p. 125.

957 FRANZ, pp. 147–150.

958 TZARA, Tristan, *Œuvres complètes IV*, Paris : Flammarion, 1980, p. 416.

II.3.1.4 « Les mots font l'amour »⁹⁵⁹ – Une poésie phonétique surréaliste ?

Après les analyses de poèmes futuristes et dadaïstes, nous tenons à mettre en évidence un choix de fondements poétiques surréalistes qui concernent également les aspects phonétiques.

Selon Breton, l'enchaînement des sons pour que se crée une pièce ainsi que les regroupements verbaux dans des œuvres poétiques ne sont guère aléatoires. Il présume en effet des « affinités [...] profondes »⁹⁶⁰ entre les mots et les sons respectivement ce qui favorise leur ordre spécifique dans les poésies et les pièces.⁹⁶¹ Les tensions entre les mots ou les sons gagnent ainsi un trait alchimique. Cette alchimie est dissociée de l'idée de l'alchimie de Ball (*cf.* II.3.1.2). Il ajoute :

[...] sur le plan auditif, j'estime que la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin communes dans le *chant*, à permettre que la bouche d'Orphée s'éloigne chaque jour un peu plus de la lyre de Thrace. Le poète et le musicien dégénéreront s'ils persistent à agir comme si ces deux forces ne devraient jamais plus se retrouver.⁹⁶²

Quoiqu'il insiste à ne pas vouloir intensifier le travail sur des poèmes en musique ou des livrets d'opéra, il tente une maxime

fort ambitieu[se], il faut *unifier, ré-unifier l'audition* [...] Au reste le processus de ré-unification ne doit pas varier essentiellement d'un sens à l'autre, de sorte qu'il sera aisé, du visuel où il est dès maintenant saisissable, de le transporter à l'auditif. En vue du premier diamant audible à obtenir, il est clair que la fusion en un seul des deux éléments en présence – la musique, la poésie – ne saurait s'accomplir qu'à très haute température émotionnelle.⁹⁶³

À priori, cette vision poétique surréaliste consisterait en mettant en avant « la valeur *tonale* des mots », ce qui ne suffirait pas toujours à

satisfaire au besoin de sens – de sens immédiat – ou de violenter ce sens au grand effroi du lecteur ordinaire, c'est que leur structure offrait cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical, que les mots qui les composaient s'étaient distribués selon des affinités inhabituelles mais beaucoup plus profondes.⁹⁶⁴

959 BRETON, André : *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 286.

960 BRETON, 1999, p 732.

961 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Le Silence d'or des surréalistes*, Paris : Aedam Musicae 2013, p. 13–14.

962 BRETON, 1999, p. 730, italiques de l'original.

963 *Ibid.*, p. 731, italiques de l'original.

964 *Ibid.*

Nous y reconnâtrons l'ambition des poètes et musiciens discutés ci-dessus en terme de création d'un sens fluide, désolidarisé des définitions et conventions. Les affinités entre les mots résident dans l'individu même et sont devenues plus accessibles à ceux qui pratiquent le surréalisme en tant qu'automatisme psychique.

La « parole intérieure » [...] est absolument inséparable de la « musique intérieure » qui la porte et la conditionne très vraisemblablement.⁹⁶⁵

L'écriture automatique a comme effet une illumination, une vision, mais elle est, selon Breton, causée par ce que l'individu entend, non pas par ce qu'il voit. La pertinence de cette approche devient plus évidente dans l'exemple de Desnos, *L'Asile l'ami*, poème qui a l'apparence d'un poème en prose, mais qui donne un sens audible en syllabes de solmisation :

Là ! L'Asie. Sol miré, phare d'haut, phalle ami docile à la femme, il l'adore, et dos ci dos là mille a mis ! Phare effaré la femme y résolut d'odorer la cire et la fade eau. L'art est facile à dorer : fard raide aux mimis, domicile à lazzis. Dodo l'amie outrée !⁹⁶⁶

En écriture musicale, cela donne l'image suivante (cf. Illustration 20) :

The illustration shows a musical score for the poem 'L'Asile l'ami' by Desnos. It consists of four staves of music in a 4/4 time signature. The notes are written in a simple, rhythmic style. Below the notes, the syllables of solmization are written in a font that matches the rhythm of the notes. The syllables are: La, Si, La, Mi, La, La, Si, Sol, Mi, Re, Fa, Re, Do, Fa, La, Mi, Do, Si, La, La, Fa, Mi, La, Do, Re, Do, Si, Do, La, Mi, La, Mi, Fa, Re, Fa, Re, La, Fa, Mi, Re, Sol, Ut, Do, Do, Re, La, Si, Re, La, Fa, Do, La, Re, Fa, Si, La, Do, Do, Fa, Re, Do, Mi, Mi, Do, Mi, Si, La, La, Si, Do, Do, La, Mi, Ut, Re.

Illustration 20: Exemple esquissé à partir du texte de Desnos, nous avons ajouté les syllabes de solmisation.

965 BRETON, 1999, p. 732.

966 DESNOS, Robert, *Œuvres*, Paris : Quarto Gallimard, 1999, p. 534.

Ce poème invite directement le lecteur à le chanter, ou au moins à s'exercer en solfège. Contrairement à *Zang Tumb Tumb*, l'*Ursonate* etc., *L'Asile l'ami* contient un jeu de syllabes dissimulé, loin des onomatopées et du *Zaoum*. Desnos joue avec l'illusion d'un sens lexical, les vers sont rédigés en français, non pas en phonèmes provenant de la langue française, et sont employés correctement dans la syntaxe. Ceci subvertit la sémantique de manière très subtile et crée un double-fond musical : Nous sommes passés d'un système d'écriture à un autre. Le sens, difficile à saisir à partir des mots employés, est mis en musique et rendu abstrait.

Dans cette partie, nous avons voulu intégrer la poésie phonétique et la musique des avant-gardes dans l'histoire partagée⁹⁶⁷ du son et de la performance en direct. Ce genre hybride constitue une pratique transdisciplinaire où les genres se sont mutuellement alimentés et transféré leur savoir-faire. L'art des avant-gardes en question semble de plus en plus chercher à libérer et fusionner les différents moyens d'expression. « Quelles étaient les valeurs nouvelles que le *Club Dada* pouvait créer par l'Anti-Art ? La libération de la poésie. Le poème phonétique en premier lieu »⁹⁶⁸. En y ajoutant l'aspect de l'évènement (la lecture) en direct, la performance est validée comme troisième élément indispensable de la poésie phonétique. Préparée par la *Déclamation futuriste* (cf. ci-dessus), la poésie phonétique nécessite carrément que l'interprète ne sache pas seulement réciter, mais vraiment incarner le poème afin d'en rendre le sens sonore visible et audible.

À l'égard du caractère destructeur du genre de la poésie phonétique, il faut revenir à Benjamin. Comme nous l'expliquons plus haut, sa vision de destructivité n'implique pas un ravage complet, mais une destruction de fond qui laisse un vide derrière elle, prêt à être rempli. L'abandon d'un sens lexical correspond à cette idée ; il n'implique pas la perte de tout sens : « Toute philosophie de la non-signification vit sur une contradiction du fait même qu'elle s'exprime. »⁹⁶⁹

Au lieu de généraliser les composantes de nos œuvres d'art, au lieu de les reconduire à leurs origines, l'artiste se sert de ce qui l'entoure et le repense. Les poètes-compositeurs, dans ce cas, se servent toujours du langage, mais le repensent complètement.

967 PERLOFF, p. 116.

968 HAUSMANN : « Club Dada Berlin 1918–1921 », dans HAUSMANN, 2004, p. 164.

969 CAMUS, p. 21.

II.3.2 Exemples de corpus futuriste, dadaïste, surréaliste

Dans II.2, nous avons détaillé le rôle de la musique au sein de chaque mouvement et donné, lorsqu'il était possible et opportun, quelques exemples d'une musique notée. Nous sommes particulièrement intéressés à montrer les œuvres qui peuvent compter pour telles dans le sens anthologique d'une tradition de musique notée ; à savoir l'opéra – *il poema tragico* – de Pratella, des Lieder de Schulhoff et de Wolpe, la marche de Lourié. Ce sont des formes musicales classiques qui sont liées à une tradition qui compte au moins cent ans dans le cas des Lieder et plusieurs siècles dans le cas de l'opéra et de la marche. Les compositeurs dont il est question dans cette partie sont tous des compositeurs issus d'académies diplômés ou presque des conservatoires et qui ont rencontré au long de leurs parcours de nouveaux courants esthétiques incompatibles avec leur éducation. Ils prirent tous un certain plaisir (*cf.* II.2.2.) à creuser et à subvertir leur apprentissage et à le tourner en dérision, mais ils ne semblaient pas douter du fait qu'il fallait créer des œuvres. Il existe des réflexions formelles et génériques, mais ce n'est pas leur souci principal ; en étant conscients des progrès et parfois des succès de la Seconde École de Vienne, des compositeurs comme Scriabine ou Stravinsky, plus tard Varèse, les compositeurs dont nous parlons dans cette partie se mettaient plutôt avec sérieux à l'œuvre afin de pouvoir atteindre les hauts standards déjà atteints à l'étranger tout en respectant leurs courants d'avant-garde respectifs.

Nous nous sommes concentré sur l'essentiel dans nos analyses afin de garder un certain équilibre dans ce travail. Pour le premier exemple, *L'aviatore Dro* de Pratella, il serait tout à fait intéressant d'entamer une étude approfondie car l'opéra n'a pas encore été analysé, il n'existe pas non plus d'édition critique.

II.3.2.1 Pratella : *L'aviatore Dro*

Pratella entame le genre de l'opéra comme genre symphonique qui est doté d'un « *poema drammatico o tragico* », c'est-à-dire d'un livret en vers libres de sa propre plume, tout comme prévu dans ses manifestes (*cf.* II.2.1). Il compose *L'aviatore Dro. Poema tragico in tre atti* – L'aviateur Dro. Poème tragique en trois actes entre 1911 et 1914 ; il cherche à mettre en œuvre l'esthétique du théâtre futuriste (*cf.* III.1) et à exprimer la proximité entre la réalité et le rêve – une tâche que nous retrouvons *in extenso* chez les surréalistes. La première représentation a lieu dans un cadre privé en 1915, des invités comme Prokofiev, Diaghilev, Stravinsky et Massine y assistèrent. La création officielle se fait le

4 septembre 1920 au Teatro Comunale Rossini à Lugo di Romagna ; l'opéra est exécuté 14 fois et bien accueilli par le public.⁹⁷⁰

L'opéra est composé en trois actes et est présenté dans une mise en forme et une distribution classique. Il y a un rôle de héros, un anti-héros moderne qui n'a rien à voir avec Wagner ou Nietzsche⁹⁷¹, un ténor, l'aviateur Dro, puis un soprano, Ciadi, qui l'aime dans son attitude d'anti-héros décadent, et un antagoniste, Rono, baryton, qui aime Ciadi et essaie de la conquérir quand Dro passe à un stade de développement personnel mettant en question son ancien style de vie.

Les petits rôles sont « *un giovane* » – un jeune (ténor), « *un'amica* » – une amie (mezzo-soprano), « *un pescatore* » – un pêcheur (ténor) ; puis, il y a des ensembles de la chorale : les « *voci della notte, le voci mattutine, la foresta che canta, amici e amiche, gente* » – les voix de la nuit, les voix matinales, la forêt qui chante, amis et amies, des gens. Les trois personnages principaux mis à part, Pratella entame une abstraction de la voix collective du chœur : représentant des étapes de la journée, c'est-à-dire la clarté du matin et la volupté de la nuit⁹⁷², ces *voci mattutine et della notte* n'ont pas de présence physique ; la forêt chantante, suggérant une forêt enchantée, renvoie à une réalité mystique et archaïque ; les ami(e)s incarnent un ensemble d'êtres-humains qui sont par défaut accueillants et cordiaux ; et finalement une foule de personnes non-concernées : les gens. Pour soutenir cette pratique, le chœur chante depuis les coulisses⁹⁷³ et assume ainsi sa fonction classique de la tragédie grecque comme entité communicante entre le public, le drame et les implications morales et éthiques de l'époque. Il est donc exclu de l'action dramatique, l'abstraction de ses voix convient à cette pratique. L'expérience acousmatique n'est pas habituelle pour le public de l'époque et devait avoir eu un effet surprenant.

Le sujet de l'opéra est fondé sur un fait divers d'un journal local à propos d'un homme riche et sous l'emprise du jeu qui devient aviateur jusqu'à ce qu'il mette en jeu sa propre vie. Le héros est donc cet aviateur moderne, un ténor, qui doit traverser trois phases dans les trois actes – la phase où il comprend son potentiel, la seconde où il devient vraiment aviateur et la troisième où il arrive à transcender son essence sensuelle et matérielle terrestre par le vol. Les débris de la machine sont restitués à la terre au troisième acte ainsi que l'aviateur « *senza vita* » – sans vie (p. 35)⁹⁷⁴ qui devient ainsi aviateur céleste, rêvant « *io sono il cielo* » – je suis

970 PRATELLA, *Testamento*, Ravenna : Edizioni del Girasole, 2012, p. 217.

Nous ne parlerons pas de décors, costumes, ou la mise en scène dans cette partie. Leurs entrains esthétiques et le décalage entre la genèse et disposition de l'œuvre et la création cinq ans plus tard sont discutés dans *La Scène futuriste* de Giovanni Lista, 1989, p. 74–83.

971 PRATELLA, 2012, p. 223.

972 *Ibid.*, p. 220.

973 LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 82.

le ciel (p. 36). Son vol éternel après sa disparition est accompagné d'un « lampo énorme » – éclair énorme (p. 36) et d'un bruiteur de Russolo.

Le thème transcendantal du livret rappelle le sujet du roman *Il codice di Perelà* de Palazzeschi⁹⁷⁵, où Perelà, le héros, ne consistant qu'en fumée et en bottes qui le retiennent à terre, représente une sorte d'archétype idéalisé d'un homme supérieur à toute morale et à toute civilisation dans un sens nietzschéen – d'abord adoré, puis conquis par la société. Le point de départ est d'ailleurs également similaire ; l'opéra est situé « *In un paese qualunque, oggi o domani indifferentemente* » – dans n'importe quel pays, aujourd'hui ou demain, indifféremment (p. II). Dans le *Codice*, le héros, à peine sorti de l'utérus noir, cherche la ville, sans spécifier le nom ou le pays ; quand on lui demande où il va, il répond : « *là, in fondo* » – là-bas, et d'où il vient : « *di lassù* » – de là-dessus⁹⁷⁶, sans aucune indication temporelle.

La figure de l'aviateur touche au *topos* futuriste du vol. L'aéroplane en tant qu'invention relativement récente et son accessibilité du début du XX^{ème} siècle enthousiasme les futuristes italiens et russes. L'avion sert Marinetti comme métaphore de son *imagination sans fils et les mots en liberté* (cf. I.3.1) ; dans *Victoire sur le soleil*, un avion et son aviateur tombent également sur la scène à la fin de l'opéra, pourtant sans moment transcendantal, mais plutôt comme symbole du progrès qui a échoué.

L'opéra est compris comme forme symphonique ouverte, c'est à dire qu'il n'y a pas de schéma sonate à suivre ni aucune autre structure figée comparable, le texte suit la musique, non pas vice-versa.

La musique est caractérisée par l'emploi systématique d'une gamme par tons hexaphonique : Ré bémol – Mi bémol – Fa – Sol – La – Si. Cette gamme apparaît dès le début, après un prélude court dans la première mesure après (1)⁹⁷⁷, suivant les deux accords augmentés, dont le matériel sonore consiste déjà dans les tons de cette gamme (cf. Illustration 21) :

974 Toutes les pages entre parenthèses dans cette sous-partie se réfèrent au livret de l'opéra : PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro. Poema tragico in tre atti*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1920.

975 Dans PALAZZESCHI, Aldo, *Opere giovanili*, Verona : Mondadori, 1958, p. 437–705.

976 PALAZZESCHI, p. 443.

977 Les chiffres entre parenthèses se réfèrent à la partition PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

Canzone allegra

Illustration 21: Acte I (1), dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

La gamme monte et descend, elle forme un motif récurrent dans tout l'opéra. En vue de l'action du vol et de la chute, on peut manifestement soupçonner que ce motif symbolise l'ascension et la descente de l'avion. Dès le prélude, ce mouvement est audible et visible dans la partition, donnant les premières 9 mesures en ascension et les quatre dernières avant (1) en descente.

La gamme par ton ne permet pas de repères diatoniques, ce motif reste donc neutre dans son expressivité. La partition est caractérisée par cette expressivité neutre qui maintient un niveau de tension élevée par l'emploi abondant de dissonances et d'accords augmentés (*cf.* exemples ci-dessous).

II.3.2.1.1 Ambiances au lieu de scènes

Pratella attache beaucoup d'importance à mettre en valeur des émotions différenciées qui dépassent des notions agogiques comme vivace ou adagio. Ces émotions sont ancrées dans le texte, mais certaines sont aussi caractérisées musicalement. Quand Ciadi s'exclame « *Dro, perché ?* » (acte premier, mesure 4 et 5 après (59)) en triton mi bémol – la – mi bémol avec un accompagnement dissonant en mouvement ascendant, marqué par des accents, nous y voyons une traduction en musique d'ambiance « *Violenza - Eccitamento* » – violence, excitation. L'ambiance « *Violenza* » est souvent reprise lors de la pièce et toujours illustrée de manière similaire.

Nous rencontrons la « *Passione* » – passion, « *Primavera-dolcezza* » – douceur de printemps et surtout la « *Gioia* » – joie au long de la pièce, constituant dans la plupart des cas des interruptions courtes des « *Agitazione* » – agitation,

« *Frenesia* » – frénésie, « *Ossessione* » – obsession beaucoup plus fréquentes, qui expliquent le niveau de tension élevée non seulement au niveau harmonique, mais aussi au niveau du contenu. Il serait intéressant d'analyser dans une étude supplémentaire ces différents états d'âme et de comprendre comment et à quel point ils sont caractérisés dans la composition.

L'opéra compte plusieurs passages où l'affinité du compositeur pour les influences de la musique populaire se font remarquer. Au début du second acte, Dro est endormi, les *voci mattutine* le réveillent chantant leur chanson :

Io veggo tutto bianco. Io veggo tutto rosa. Io veggo tutto azzurro. Io veggo tutto oro.

Je vois tout en blanc. Je vois tout en rose. Je vois tout en bleu. Je vois tout en or.

La mélodie se déroule dans un ambitus d'une quinte augmentée, du fa' au do'' dièse, pour le soprano et le ténor et d'une quarte juste du mi au la pour la basse. Le mouvement se fait par secondes, tierces et rarement par quarts. Au moment de l'entrée des autres voix, il ne se produit aucun moment dissonant car elles chantent soit en unisson ou en parallèle d'octaves. L'accompagnement entonne les mêmes notes en transposition diverses, reprenant la tension de la quinte augmentée du fa au do dièse. Dès (2), Pratella y ajoute la tierce, le mi bémol, qui brise de manière subtile l'ambiance sereine du matin, ce qui s'intensifie vers la fin lorsqu'il insère un mi dans l'avant-dernière mesure qu'il alterne avec le mi bémol afin d'augmenter la friction dissonante. Les tierces et octaves dans l'accompagnement donnent un fond harmonique consolidé (cf. Illustration 22).

Campanellini d'argento

Voci mattutine

I
n
t
e
r
n
e

SOP. (♩ = 70) (1) *p cresc.* (♩ = 80) (1e 2!)

TEN.

BASSI

(♩ = 70) 2 (♩ = 80)

f *pp*

cresc. *mf* *f*

veg-go tut-to ro-sa. Io veg-go tut-to az-zur-ro. Io

mf *f*

Io veg-go tut-to az-zur-ro. Io

pp *pp*

Io

The image shows a musical score for three voices and piano accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) sing the lyrics "veg - go tut - to o - ro". The score includes a crescendo hairpin and a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment features "campanelli" (bell-like) effects in the right hand and a steady bass line in the left hand, marked with piano-piano (*pp*) dynamics.

Illustration 22: Acte II (2), dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

Les « *campanelli* » – cloches – sont d'ailleurs présentes dans l'accompagnement, qui va en pas de secondes et de tierces, marqués par des noires régulières sur les temps faibles.

Certaines parties de l'opéra sont surtitrées « *Sogno* » – rêve et représentent comme l'implique le nom une réalité alternée. Ces parties diffèrent du reste de la composition. Les premiers « *sogni* », d'ailleurs « *sonno-incubo* » – sommeil-cauchemar dans le premier acte de (6) à (8) donnent l'occasion à un développement mélodique qui n'a guère lieu tout au long de l'opéra, sur une pédale atonale basée sur La et Fa. Quatre mesures avant (8), la figure de basse – des noires en staccato ascendant de Mi bémol à Si et descendant de La dièse à Si bémol – se transforme en ascension de quatre octaves afin de marquer la transition du rêve à l'état éveillé.

Le deuxième rêve a lieu au deuxième acte de (5) à (6). Dro, après avoir été réveillé par les *voci mattutine* (cf. ci-dessus), se rendort et chante une sorte d'air – une forme d'expression vocale qui n'occupe aucune place dans l'opéra. Cette partie n'est pas marquée de virtuosité et difficulté technique pour la voix et sert de

moment d'introspection – effet de l'utilité dramaturgique d'un air – où Dro admire la plénitude matinale et le son des cloches.

Les rêves ne sont ni agités ou passionnels, mais constituent des moments de repos dans leurs actes respectifs.

Pratella fait usage des *intonarumori* comme l'annonçait Marinetti lors de leur présentation à Modena au Teatro Storchi le 2 juin 1913 : « *Debbo dichiararvi che il maestro Pratella introdurrà due di questi strumenti nell'orchestra della sua nuova opera !* »⁹⁷⁸ – Je dois vous annoncer que le maître Pratella introduira deux de ces instruments dans l'orchestre de son nouvel opéra. En mai 1914, il publiait une première page de sa partition dans *Lacerba*⁹⁷⁹ de la fin du deuxième acte de *Dro* où il fait jouer l'orchestre et les *intonarumori* en même temps. Après avoir été instruit par Marinetti, il utilise la même notation enharmonique que Russolo pour ses propres partitions.

Il y a trois passages dans l'opéra avec *intonarumori* et un moteur de moto-cyclette, deux à la fin du deuxième acte et le troisième tout à la fin du dernier acte. Ils sont placés au milieu de l'orchestre.⁹⁸⁰ Leur usage dans les deux premiers passages se justifie par l'arrivée d'une voiture et de l'avion de Dro. Marinetti en dictait l'usage dans une lettre de décembre 1912 :

La scène finale du deuxième acte, que j'ai vécue dans différents circuits d'aviation, je la sens toute remplie du vrombissement spécial de l'aéroplane en plein ciel. Je ne te donne pas de conseils. Ce n'est pas la peine. Mais je crois que le tragique de ce vrombissement précis, mathématiquement et quasi-techniquement reproduit par l'orchestre, pourra aboutir à une grande révolution futuriste dans la musique et l'opéra.⁹⁸¹

Effectivement, l'usage de l'*intonarumoro* fait entrer cet effet vrombissant à la fin de l'acte II, huit mesures avant (49) jusqu'à (52) (71 mesures au total). Cette partie englobe le dernier vol de Dro, du décolllement jusqu'à sa chute fatale. L'*intonarumoro* est employé sans tonalité ni dynamique et reste uniforme pendant tout le passage. L'accompagnement orchestral dans l'ambiance de la joie du vol (« *Gioia-Volo* ») commence par des accords modifiés et augmentés, un Sol majeur en cinq sons, un Ré majeur de septième augmenté, suivis des accords de sixte également augmentés (cf. Illustration 23) :

978 Compte-rendu de la soirée par la « Gazzetta dell'Emilia » du 3 juin 1913, cité par MAFFINA, p. 30, nous traduisons.

979 PRATELLA : « Gioia. Saggio di orchestra mista : Strumenti musicali + intonarumori », *Lacerba*, n° 10, Mai 1914, consulté le 21 mai 2018 sur <http://circe.lett.unitn.it/ZwebSvt/Zetesis.ASP?WCI=Record&WCE=MENU>.

980 LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 81.

981 MARINETTI, cité par LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 79.

Illustration 23: Acte II (49), Joie du vol, dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

Cela après un passage de joie, qui inclut des consonances sans contexte comme un La majeur après l'« *Evviva* », 27 mesures avant (50) ou un Fa majeur aussi épars.

Le mouvement dans les voix accompagnantes devient plus détaillé et par conséquent plus inquiet, dès la cinquième mesure après (50). Les croches en légato forment une ascension lente ton par ton en doubles octaves, évitant toujours les demi-tons, marquant la difficulté du vol à de telles altitudes. À la deuxième mesure après (51), ce mouvement s'inverse et descend, laissant deviner la chute qui arrive à (52), l'*intonarumoro* s'ayant arrêté subitement (« *fermandosi secco* ») une mesure avant.

Le dernier passage tout à la fin du troisième acte où Dro est disparu après sa chute fatale et est mentalement passé aux cieux, l'*ululatore* (cf. II.2.1.2) assume son rôle de sirène du glas pour le pilote. Il est intégré dans la dernière scène indiquée « *Astrazione* » – abstraction au chiffre (27). L'entrée de l'*intonarumoro* est précédée des accords augmentés en pianopianissimo, en Si bémol alternant avec La bémol et Sol bémol, concluant faussement dans un Do de septième peu reconnaissable. Ces vagues tonalités aident à illustrer comment l'esprit de Dro cherche à se consolider dans son état déjà presque éteint. Le Si bémol et le Sol bémol augmentés constituent un point d'orgue. Deux mesures après (28), le La bémol majeur est établi comme une sorte de pédale quintuple (cf. Illustration 24). Ce fonds tonal est joué pianississimo, *ppp*. L'*ululatore* entre quatre mesures après (28) en faisant un glissando du La au sol, ajoutant ainsi la septième majeure en fortissimo, *ff* :

Ululu - Sirena

The musical score is for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a glissando from G4 to D4, marked with a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment is written on two staves with a bass clef and a 3/4 time signature. It is marked with 'ppp' (pianissimo) and consists of sustained chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Illustration 24: Acte III (49), dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

L'*intonarumoro* fait ainsi partie d'un finale diatonique ; cinq mesures avant la fin, sa voix est notée d'un autre glissando du sol vers le Do, consolidant ainsi le La bémol majeur pour une mesure supplémentaire. Les trois dernières mesures sont notés, sans *ululatore*, en Si bémol majeur.

Cette fin comporte une notion consolante qui peut surprendre face à une partition qui évite la plupart du temps des moments de clarté diatonique. Le héros qui transcende son existence mortelle par le vol entre en éternité, libéré des poids terrestres et de son corps ; une rédemption quasi théologique est liée à un retour vers des harmonies consonantes et reflète la tendance de Pratella de ne pas vouloir tout à fait les abandonner. Néanmoins, la sirène est au premier plan sauf pour les trois dernières mesures et représente un « cri surhumain de douleur et d'horreur naissant de la nature violentée », comme l'exprimait un des critiques présents lors de la création de l'opéra.⁹⁸²

Pratella a pu composer un opéra qui rend abstraites les conventions des décennies précédentes sans sembler vouloir effectuer un changement radical ou inventer une nouvelle forme de virtuosité, comme par exemple l'omission des airs. Il adapte plusieurs aspects futuristes comme le thème du vol qu'il traduit en musique ainsi que les *intonarumori* de Russolo qui restent pourtant anecdotiques : *L'aviatore Dro* répond tout à fait aux exigences génériques, les éléments musicaux futuristes font plutôt office d'une couleur ajoutée que constituer une composante stylistique indispensable.

La thématique et le livret restent néanmoins ancrés dans la tradition décadente et symboliste ; la musique reflète les débuts de l'atonalité libre mais cherche, surtout vers la fin que nous venons d'analyser, un consensus harmonique avec l'*intonarumoro*. Son invention du poème tragique qui postule des ambiances et

982 Cité par LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 81.

des émotions plutôt que des liaisons dramatiques détaillées est réalisée dans cet opéra. L'*Aviatore Dro* s'avère d'être une pièce qui ne tient pas les promesses du grand opéra destructeur futuriste et affirme la prudence et le style individuel de Pratella.

II.3.2.2 Lourié : *Notre Marche*

Après la révolution, Lourié se trouvait dans en poste en tant que commissaire au *Narkompros*. Assumant sa position de compositeur futuriste et révolutionnaire, il compose *Nash Marsh* – Notre Marche en 1918, sur le poème homonyme de Maïakovski, publié dans *Gazeta futuristov*, n° 1, 1918 à Moscou. C'est d'ailleurs l'unique compositeur russe qui a mis en musique un poème futuriste.⁹⁸³

Faites gronder les places sous les pieds de la révolte,
Plus fort le rang des hommes fiers et nus !
Avec les flots d'un deuxième déluge
Nous lavons les villes du monde.

Lent, l'attelage des jours, des taureaux tachetés,
Lentement s'attèlent les années.
Notre Dieu est une course,
Notre cœur un roulement.

Y a-t-il plus céleste que notre or ?
Que nous importe les piqûres d'une guêpe ?
Nos armes ce sont nos chants ;
Notre or, nos voix éclatantes.

Des prairies vert-de-rainette
En un jour couvrirent la terre,
Arc-en-ciel donne un arc !
Un orbe rapide au galop des années.

Voyez dans le ciel ces mornes étoiles !
Nos chants, nous les filons sans lui.
Hé, la Grande Ourse ! Vivants
Fais-nous aller au ciel.

Bois et chante de joie !
Le printemps a débordé,
Cœur, bats la charge !
Notre poitrine est un tambour de bronze.⁹⁸⁴

983 REDEPENNING, p. 120.

984 MAÏAKOVSKI : « Notre marche », dans GOJOWY, Detlef, Notes de programme des Concerts Paris-Moscou - 1re partie - La vie musicale en URSS de 1900 à 1930 ; 28 juin

L'esprit futuriste et aussi populaire transparaît dans les vers : « Faites gronder les places sous les pieds de la révolte ! [...] / Avec les flots d'un deuxième déluge / Nous lavons les villes du monde.. » Les thèmes sont de nature musicale, militaire, et soulignent le contraste entre la vie urbaine et rurale. Notre arme, c'est notre chanson et notre marche, il faut transcender la vie et la mort en marchant vers la Grande Ourse. Comme dans ses longs poèmes au peuple russe et à Lénine, Maïakovski mêle les influences futuristes au pathos de la révolution, ce qui ne surprend pas vue la date du poème et de la composition, les deux ayant été créés dans l'année juste après la prise du pouvoir violente par le peuple (cf. I.3.2).

La composition⁹⁸⁵ reflète l'esprit anti-bourgeois de l'époque. Dès le début, il devient évident que le compositeur n'avait pas l'intention de créer une pièce militariste ou d'accomplir un geste triomphal, contrairement à ce que promet le titre : Le mètre en trois temps au lieu de quatre temps subvertit le genre de la marche qui devrait soutenir un rythme de pas réguliers et non favoriser le boitement ou des mouvements de danse (cf. Illustration 25).

The illustration shows a musical score for the first five measures of a piece. It is written in 3/4 time and B-flat major. The top staff is a treble clef with a melody marked '8va' and 'f'. The middle staff is a grand staff with chords in the right hand and bass notes in the left hand, also marked 'f'. The bottom staff is a bass clef with bass notes, also marked 'f'. The score is marked 'p' (piano) at the beginning.

Illustration 25: Les premières cinq mesures, dans *LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, Petrograd* : Gosudarstwenna Litographia, 1918.

1979 – 2 juillet 1979 : Les débuts du dodécaphonisme russe : l'œuvre d'Arthur Lourié, p. 23 ; consulté le 11 janvier 2018 sur https://medias.ircam.fr/media/programs/Paris-Moscou_vie_musicale-wm.pdf.

985 LOURIÉ, Arthur, *Nash Marsh*, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918.

La structure de la marche est simple et ne révèle aucune envie de subversion, il s'agit par ailleurs d'une composition diatonique : A – B – C – B – A – B – Coda., chaque partie correspond à une strophe.

La partie A est la plus longue avec 31 mesures en Ré bémol majeur. Ce Ré bémol est coloré de dissonances, dans l'exemple ci-dessus avec la seconde (Mi bémol). La répétition de A vers la fin de la pièce va des mesures 80 à 110 et a donc la même longueur, les parties sont effectivement identiques. Ce début, malgré le rythme à trois temps, affiche tout de même un caractère solennel avec ses accords en Ré bémol en doubles octaves qui sont seulement un peu dissonants, et en forte. Le geste reste grandiose en passant à l'une des spécificités de cette partie, l'apparence de deux périodes pentatoniques (des mesures 9 à 12 et 20 à 23, et de 89 à 91 et 99 à 102) qui ne sortent guère de l'environnement harmonique, mais qui rajoutent une certaine gaieté à cette partie (*cf.* Illustration 26).

Illustration 26: Mesures 21, 22, 23, dans LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, *Petrograd : Gosudarstwenna Litographia*, 1918.

La tonalité de cette partie est davantage brouillée par ces périodes rajoutées, il devient évident que Lourié superpose divers niveaux harmoniques sans les mettre en relation fonctionnelle.

La partie B dure 16 mesures et est la plus répétée ; elle apparaît de la mesure 32 à la mesure 48, de 64 à 79 et de 111 à 126. Elle correspond aux deuxième, quatrième et sixième strophes du poème. Les parties sont également identiques et en Fa dièse majeur, ce qui n'a presque aucune signification pour cette partie vu le grand nombre de signes d'altération supplémentaires qui n'aboutissent ni à de grandes dissonances ni à des accords intelligibles. Les premières mesures, 32/33,

en Fa dièse majeur, vont vers un Do dièse majeur, une dominante quasiment allusive dans les mesures 34–36. Ce genre de progression harmonique reste une sorte de moment trompeur, car elle piétine et revient sur elle-même, le compositeur enchaîne ensuite une répétition ou une nouvelle partie.

Cette partie possède également un caractère joyeux qui souligne les moments remplis de pathos du poème de Maïakovski : Le rythme à quatre temps ne progresse pas en direction de la marche, mais de la danse égayée ou plutôt du sautillerment, avec les deuxièmes et quatrièmes temps accentués.

Dans la deuxième et la sixième strophe, il mentionne le battement du cœur révolutionnaire qui pourrait être représenté par ce rythme uniforme en croches (cf. Illustration 27) :



Illustration 27: Sur le vers « Notre coeur un roulement », dans *LOURIÉ*, Arthur, Nash Marsh, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918.

La partie suivante, C, des mesure 49 à 63, est mise sur le texte de la troisième strophe qui assume le pouvoir du peuple par son chant unifié. Elle est notée en La bémol majeur et est formée de trois morceaux à deux mesures chacun enchaînés, selon ce schéma : c1 – c2 – c3 – c1 – c2 – c3 – c1. Les deux premiers morceaux sont en La bémol majeur, le troisième en Mi bémol majeur, pouvant, vu qu'il est toujours suivi d'un c1, figurer comme dominante. Encore une fois, la progression harmonique n'est que figée faute de continuité dans les autres parties et n'aboutit qu'à des répétitions. Cette partie constitue un repos diatonique dans *Notre marche*, accompagnant le message positif de la strophe.

Les deux mesures de coda, 127 et 128, consistent en dissonances impressionnantes et affirment l'absence d'un concept diatonique malgré certains moments ambigus.

Le texte n'est pas chanté, il n'est pas mis en musique proprement parler : les paroles sont imprimées au dessus des notes sans être intégrées dans la partition, il n'est donc pas déterminé laquelle des syllabes coïncide avec telle note ou telle

harmonie. L'interprétation du texte par la musique a lieu de manière plus générale dans le choix des tonalités, des rythmes et des couleurs. D'un côté, ce refus de donner une occasion à la voix de s'exprimer en faveur de la révolution avec une belle technique vocale contrarie encore les traditions de la mise en musique des poèmes. De l'autre, des non-chanteurs aussi sont capables de donner ce sens poétique à la pièce, et de compléter la distribution sans nécessiter une éducation poussée – il suffit d'être capable de suivre plus ou moins une partition –, c'est un pas vers la démocratisation de la pratique de la performance musicale.

Comme nous l'avons montré dans notre analyse, la pièce consiste en parties autonomes qui sont enchaînées, au niveau de la micro- et de la macrostructure. Les micro-parties semblent être des formules musicales, en partie empruntées aux musiques des parades et des marches militaires. Leur notation est exagérée dans sa complexité, ce qui trahit encore une certaine ironie : La musique de *Notre marche* ne rend pas la révolution audible et n'affiche ni gloire ou grandeur – c'est plutôt le poème –, mais elle donne une voix accessible à ceux qui souhaitent malgré tout la chanter.

II.3.2.3 Schulhoff : *Wolkenpumpe* (La Pompe à nuages, 1922)

Ce morceau démontre la quintessence de la musique dadaïste. Comme dans l'exemple suivant de Wolpe, le texte provient du corpus dadaïste, de « Franz » (sic !; Hans) Arp. Ce sont des extraits de son recueil *Die Wolkenpumpe* (La Pompe à nuages) de 1920⁹⁸⁶. La pompe à nuages est un appareil qui fait sortir des nuages de rêve de l'inconscient, un moment de la création de Arp qui laisse déjà deviner une certaine influence du surréalisme naissant. Les paroles ne sont pas aussi divertissantes que celles de *Anna Blume* (cf. ci-dessous) et suivent une dramaturgie de flux de conscience sans être assimilées à la pure écriture automatique. Arp signale lui-même que ces textes étaient proches de ses papiers déchirés. L'acte de destruction du papier force le poète à assumer une composante aléatoire dans son poème intentionnel. Dans *Pompe*, les phrases témoignent déjà de ce déchirement. Il y a souvent des césures sémantiques qui entraînent vers une tension mortelle ou vitale comme dans le deuxième morceau, « *das nackte körperlein* » – petit corps nu :

986 ARP, Hans, *Die Wolkenpumpe*, Hannover : Paul Steegmann, coll. « Die Silbergäule » t. 50 et 51, 1920.

Traduction de « *das nackte körperlein* » par Tristan Tzara, dans *Proverbe*, n° 6, juillet 1920, p. 2, consulté le 21 mai sur <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmntabl19200701-01.2.15&e=-----en-20--1--txt-txin----->.

in weiten schleiern wie himmlische bräute zur tiefe spüren und spielen
geweihe steigen mit tätowierten schiffsrümpfen aus inkunabeln⁹⁸⁷

dans des voiles larges comme des fiancées célestes aux profondeurs
sentent et jouent des intestins montent des incunables avec les torsos
tatoués des bateaux

Arp traduit lui-même quelques-uns de ses morceaux de *Pompe à nuages*, mais jamais l'intégralité de la série dont nous reproduisons un exemple ; Tzara en traduisait d'autres, mais non les extraits que Schulhoff choisit pour sa composition. Nous avons tenté une traduction des trois autres extraits qui rend un maximum de justesse aux doubles sens des mots (*cf.* ci-dessous). Le prologue a été ajouté par Schulhoff même. Plusieurs de ses œuvres de la période dadaïste portent un prologue, comme la *Suite* et *5 Pittoresken*, ou un épilogue dans le cas de la *Bassnachtigall*. Il sert de programme extra-musical qui détermine un niveau sémantique d'un côté, et ajoute aussi une dimension narrative qui place la composition dans un contexte non exclusivement musical, mais théâtral, comme s'il y avait l'annonce introductive d'un impresario ou directeur avant que la pièce ne commence.

Le prologue manque d'ailleurs dans l'édition Schott⁹⁸⁸. Il évoque, voire appelle ses compagnons dadaïstes :

Holla, – hopplah ! Immer rin in's Theater ! / Spiegeldada, Oberarp,
Hoff macht **Schule**, Sensation, – Sensation !! – / **Dix Grosse**
vermehrungen sind / der **Hausmann badert** den **Beck** der
Huelsenfrucht, / abseits uriniert einer von **Herzen** am **Felde** / also
sprach Jehova **Däubler** lacht !⁹⁸⁹

Ce sont des blagues à la base des emblèmes dadaïstes fameux ; « *Spiegeldada* » se réfère au *Cabaret Voltaire* à la Spiegelgasse à Zurich ; les noms de Dix, Grosz, Hausmann, Däubler et Oberarp (Sur-Arp) sont faciles à reconnaître ; Baader caché dans le verbe « *badern* » (*baden* signifie « prendre un bain »), Walter Mehring dans « *vermehrungen* », ce qui est proche de « *vermehren* » (multiplier), Huelsenbeck dans « *den Beck der Huelsenfrucht* » (le Beck de la légumineuse) et Schulhoff dans « *Hoff macht Schule* » (Hoff est canonisé) sont des blagues déjà moins évidentes. La traduction s'avère compliquée pour les références plus

987 *Ibid.*, p. 16.

988 SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp*, Werk 40 (1922), Mayence : Schott, 1993. Les pages et chiffres entre parenthèse de cette sous-partie se réfèrent à cette édition.

989 WIDMAIER, Tobias : « Colonel Schulhoff, Musikdada. Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1994, p. 15–21, ici p. 21, nous soulignons.

cachées : « *uriniert einer vom Herzen am Felde* » (quelqu'un urine de tout cœur au champ) renvoie à John Heartfield (Herz et Feld). Le prologue figure comme invitation au spectacle : « *Immer rin ins Theater* » – entrez-bien au théâtre. C'est une publicité, dans le style « approchez approchez » d'un cirque, affichant les personnages-clé du mouvement dans des boutades accessibles afin d'attirer un large public. Du fait qu'il ne fait pas partie des poèmes de Arp mais qu'il a été ajouté par Schulhoff nous assure que cette composition appartient décidément au canon dadaïste.

Le choix des instruments est particulier pour un ensemble de chambre ; ce sont des lieder pour baryton, quatre instruments à vent et percussions. Leur combinaison est sans doute empruntée au jazz band qui est en train de se répandre de plus en plus en Europe et que Schulhoff aimait inclure dans ses compositions.

La petite clarinette en Mi bémol est surtout utilisée dans le contexte de la musique militaire et entre en orchestre dès la fin du XIX^{ème} siècle, la plupart du temps pour des accents gais et parodiques. La trompette apparaît rarement dans la musique de chambre jusqu'au XX^{ème} siècle à cause de sa sonorité pénétrante. Le basson est renforcé avec un contre-basson, une occurrence également très rare hors d'un orchestre symphonique. Ce groupe des instruments à vent mélodiques unit donc quatre timbres très divers. Schulhoff propose un choix riche de percussions ; un triangle, une cymbale, une charleston, deux tambourins différents, une grosse et une petite caisse, une crécelle, une sirène, le papier émeri et un glockenspiel, nécessitant trois interprètes. Avec huit musiciens au total, il arrive à créer quatre ambiances sonores très diverses que nous présentons dans cette partie. Ces timbres hétérogènes illustrent à merveille le déchirement sémantique des paroles de Arp.

Le premier mouvement, « *aus karaffen* », forme une ouverture éclatante et extravertie, en sortant tous les registres des instruments à vent accompagnant le baryton qui chante d'une manière récitante en forte durant tout le morceau. Nous sommes ici dans un imaginaire stylistique qui est proche des premières œuvres de Kurt Weill et de la sobriété de la *Nouvelle objectivité*, où le tempo et le rythme jouent sur des connotations militaires, tout en gardant une distance ironique soit par le texte ou par des moyens de composition qui limitent l'impression populaire de cette pièce qui est déjà presque un *song* :

aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist gleicher windsbeinen
ist ausgespannt wie flosse und flügel in wasser und luft daß er sich
vermaledeit verweser jongleurer seiner knochenstangen wattebrücken
der fruchte der vögel über himmel rollt und steuersteine wie eine orgel
dreht also steigen wir aus ihm kein haschen hat uns mehr und messen
zwölf scheffel schatten drei ellen eulen und sind fadentief rosengras er
hat den schwan verführt er hat die wasserscheide umgestellt er macht

kein blumen noch federlesens er trägt ein fäßchen aus glas (extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note ci-dessus, p. 18)

de carafes souffle l'esprit du monde coloré en noir aux jambes de vent est défait comme une nageoire et une aile dans l'eau et l'air qu'il se maudisse fonctionnaire jongleur de ses bâtons osseux ponts de coton des fruits des oiseaux par le ciel roule et les pierres navigantes comme un orgue tourne alors nous descendons de lui nous ne sommes plus pris et mesurons douze boisseaux ombres trois aunes hiboux et nous sommes en brasse profondeur herbes à roses il a séduit le cygne il a renversé la ligne de partage des eaux il ne fait pas de fleurs et sans barguigner il porte un petit fût en verre (nous traduisons)

La sirène et un Sol dièse avec une anacrouse chromatique dans la petite clarinette ouvrent le morceau, une tension suraiguë qui se disperse aussitôt dans un mouvement de triolets descendant dans toutes les voix de mélodie (cf. Illustration 28).



Illustration 28: Les premières mesures de la voix de la petite clarinette, notation transposée ! SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Ce même mouvement de triolets en ascension et descente rend agiles et légères les mélodies des instruments à vent, contrastant avec la percussion : la grosse caisse marque un rythme militaire et lourd sur le premier et le troisième temps, ou bien sur tous les temps en alternance.

Les percussions et la sirène sont au premier plan de la composition en conformité avec les écrits de Schulhoff que nous avons discutés dans II.2.2 où il désigne le rythme comme composante centrale de sa musique (cf. Illustration 29) :

The image shows a musical score for three percussion instruments: Sirena, Tamburo piccolo, and Gran cassa. The score is divided into measures 15 to 20. Sirena has a single note in measure 15 with a dynamic marking [m.b.]. Tamburo piccolo has a series of notes in measures 15 to 20, with a dynamic marking [mf] and triplet markings. Gran cassa has a single note in measure 15 with a dynamic marking [mf] and later a dynamic marking [p].

Illustration 29: Les percussions, mesures 15 à 20, forment un accompagnement irrégulier et continu. SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.*

Dès la mesure 26, un épilogue commence où la voix psalmodie sur un Ré, parfois accentuant sa récitation par un Mi bémol, « *er hat den schwan verführt...* » – il a séduit le cygne..., accompagné uniquement d'un trémolo des percussions, donnant ainsi au texte une légère assonance liturgique, qui s'intensifie jusqu'au « *fäßchen aus glas* » – petit fût en verre ; le mot verre est même chanté sur un Fa (mesure 33), interrompu par la sirène qui déclenche la reprise de la phrase initiale du Sol dièse de la clarinette et le mouvement de triolets descendant : toute tension précédente et toute agitation initiale s'est neutralisée et est couronnée de manière anti-climatique par une blanche du tamtam.

La deuxième partie « *das nackte körperlein* » commence avec la voix, la petite clarinette jouée en piano et le glockenspiel. C'est une partie lente qui contraste fortement avec l'ouverture « *aus karaffen* », comme un deuxième mouvement dans la forme sonate.

Das nackte körperlein in tauwannen spürt die kühlen schleifen der brünnen in ihren grünen himmeln über den hügelketten lautlos poltern vögel zu häupten den großen heimzug der sterne in weiten schleiern wie himmlische bräute zur tiefe spüren und spielen geweihe steigen mit tätowierten schiffsrümpfen aus inkunabeln da ist ein pegel eine glockenspeis melke bienen säe hasen und stürz aus den obengrünfrischen weiden die schwalbenschwänze und heidnischen schreie (extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note 953, p. 16)

le petit corps nu dans la baignoire de rosée sent les nœuds froids des fontaines dans leurs cieux verts sur les chaînes des collines les oiseaux frétilent sans bruit aux têtes des grandes retraites des étoiles dans des voiles larges comme des fiancées célestes aux profondeurs sentent et

jouent des intestins montent des incunables avec les torses tatoués des bateaux voilà un battant un mets de cloche trais les abeilles fauche les lièvres et dégringole des pâturages hauts verts frais les queues des hirondelles et les cris païens (traduction par Hans Arp)

La pièce consiste en deux parties, du début jusqu'à la mesure 19 et de la mesure 20 jusqu'à la fin (m. 34). Les voix des instruments et le baryton sont presque autonomes sans pourtant atteindre une vraie polyphonie. Le glockenspiel et la clarinette suivent un développement similaire et contrastent avec la voix et la trompette. Les accents rythmiques viennent uniquement du triangle, la cymbale dans la mesure 13 ne fait qu'ajouter son timbre en trémolo au piano.

Dans la première partie, le glockenspiel et la petite clarinette jouent des mélodies qui préparent déjà leurs ostinatos en crochets de cette première partie. Les mélodies ne disposent d'une structure ni harmonique ni rythmique étant formées à partir de l'échelle chromatique et mises en syncopes. Le Glockenspiel n'est interrompu que deux fois par des césures qui mettent en relief certains mots du texte chanté comme « lautlos » – sans bruit dans la mesure 12 ; la mélodie chantée rappelle une harmonie modale en Fa phrygien (*cf.* Illustration 30) :

Illustration 30: leurs cieux verts sur les chaînes des collines, mesures 10 à 12. SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Le court moment d'impression du Fa phrygien met solennellement en avant le frétillement des oiseaux « sans bruit » du texte.

Entre les mesures 16 et 19, la trompette marque un rythme syncopé contre toutes les autres voix. Le manque de percussion, par rapport aux trois autres parties de *Wolkenpumpe* où elle porte le rythme, devient d'autant plus audible, et comme la tonalité, le rythme est tout sauf évident jusqu'au début de la deuxième partie. Le glockenspiel (clé en Sol) entonne un motif en ostinato formé à partir d'une quarte et d'une tierce majeure ascendantes, dans les mesures 21 et 22. L'accompagnement en 4 est joué par le triangle (*cf.* Illustration 31) :

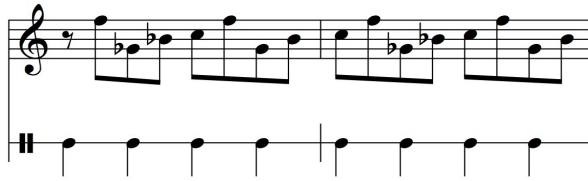


Illustration 31: *das nackte körperlein*, mesures 21 et 22, part de la percussion. SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.*

Ce rythme, complété par un ostinato similaire, pourtant interrompu, de la petite clarinette, restera constant jusqu'à la fin de la deuxième partie. Cet ostinato consiste en un mouvement de crochets en quinte si bémol-fa et tierce mineure *domi bémol* ascendantes ; une seconde majeure descendante la bémol-sol bémol et un triton ascendant si bémol-mi bémol. La trompette ajoute un *fa* tenu presque tout au long de la pièce et souligne une fois de plus l'impression du *fa phrygien*.

Ce morceau possède une couleur énigmatique et fait ressortir le chant, beaucoup plus par rapport aux autres pièces de la *Wolkenpumpe*. Les développements mélodiques ne suivent aucune tradition, Schulhoff montre son habileté avec une atonalité libre sans pencher vers la tentation de la série.

Le troisième morceau, « *eitel ist* », possède une portée poétique plus variable et diversifiée que les autres – dû à un emploi plus abondant de verbes tels que *rit*, *peut*, *veut*, *doit*, *frappe*, *lisse*, *déplacent* dans la partie intermédiaire – et par ailleurs avec une présence musicale, manifeste dans les mots « *chor* » – chœur, « *klopft* » – frappe, « *stimmgabeln* » – diapasons, « *geläute* » – sonnerie. C'est bien le texte qui structure la composition ; nous comptons trois parties et une introduction musicale, et nous marquons dans le texte suivant les mesures entre parenthèses où nous localisons les césures en musique :

(**mesure 10**) *eitel ist sein scheidel und sinn und tragelt bergen und glanz darin am morgenroten am kanonenboten muß er sterben samt seinem kern und chor und einzelvox (mesure 18) und klopft mit den stimgabeln an die dünnen stollen seiner leiber nachtzen und münzt in kleinen kesseln sein blut und bespritzt mit sternern die eckige nacht ja wachsgar-derobe wettergarbengeläute und wenn einer nicht will ist einer da der will und muß und wieder kann und möchte (mesure 33) und die gläser bis zum rand vollstreich und lacht und den anderen weder fühlt noch riecht darum bewegen sich die wiegen im galopp (extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note ci-dessus, p. 20)*

(mesure 10) vaine est sa raie et son sens et porte des montagnes et brille en elle à l'aube au seuil du canon, il doit mourir avec son cœur et son chœur et enzelvox (mesure 18) et frappe avec ses diapasons sur les tunnels secs de son corps tétons nocturnes et frappe dans de petites bouilloires son sang et éclabousse avec les étoiles la nuit anguleuse oui armoire de cire la sonnerie des gerbes de temps et si l'on ne veut pas il y a quelqu'un qui veut et doit et encore peut et veut (mesure 33) et lisse les verres jusqu'au bord et rit et ne ressent ni ne sent l'autre voilà pourquoi les berceaux se déplacent au galop (nous traduisons)

Cette variété poétique se traduit en musique, le morceau évoque l'affinité pour le jazz de Schulhoff. Faisant office d'une introduction de 9 mesures, les percussions et les instruments à vent entonnent un rythme de marche boiteux, un ragtime à l'unisson (cf. Illustration 32) :

Clar.
picc.

Fag.

Cfg.

[mf]

Illustration 32: Mesure 8 et 9 : ragtime dans les instruments à vent. SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Les moments mélodiques empruntent également des éléments du jazz, par exemple la mélodie syncopée de la clarinette qui entre sur le deuxième temps de la mesure 17 et qui va en secondes et tierces à partir du Mi-bémol en partition transposée (cf. Illustration 33) :



Illustration 33: mélodie « jazzy » de la clarinette, mesure 17 et 18 SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.*

Cette figure se trouve aussi à la fin de la troisième partie dans les mesures 30–31, à partir d'un Ré bémol – l'énergie puissante des syncopes illustre les mots monosyllabiques du texte autour du « *ist einer da der will und muß und wieder kann* » – il y a quelqu'un qui veut et doit et encore peut. Le caractère insistant de cette partie du texte se reflète dans ce genre de motifs répétés.

Nous trouvons des syncopes cachées, par exemple dans les mesures 11, 13 et 14, où des répétitions de tons en crochets dissimulent la noire en plusieurs voix. Le chant ne s'adapte pas à ces rythmes, il n'y a que très peu de mesures qui diffèrent du mouvement continu en crochets et en noires, mais dans les mesures en question, le texte mentionne « *sinn* » – sens ; dans la mesure 14, il s'agit même d'une question de vie et de mort : « *am kanonenboden muß er sterben* » – au seuil du canon il doit mourir.

Les percussions marquent le 4/4 au début, les autres instruments jouent un rythme complémentaire. Ils sont à l'unisson pour les transitions entre les parties comportant les mesures 9/10, 17/18, 32/33, et ils se retrouvent aussi à la fin (mesure 42). Ces synchronicités rendent la partie « *eitel ist* » la plus intelligible de *Wolkenpumpe*, grâce aussi à son air gai et dynamique.

Le dernier morceau « *sternenminniger* » n'est accompagné que par les deux bassons et des percussions. Il peut être divisé en trois parties, des mesures 1–11 jusqu'au silence général ; de 11–20 comme partie intermédiaire et ironique et de 21–36 comme partie finale. Il est introduit – des mesures 1 à 14 – et terminé – des mesures 29 à 36 – par un point d'orgue interrompu joué par le contre-basson en ré, le basson donne quelques accents mélodiques. La pédale en ré reflète la menace des assonances guerrières du texte :

sternenminniger im räselgarten hats gebaut sterniger schachbrett hats
gebaut daraus die rosenknospe erde blüht das afterrohr lauschert an
quellennas es quellert die kristallvögelscharren aus den steineltern
hölzlein geklopftes panzerquell schwalbensalbe aus dem riesengroßen
holzgewehr saust der gekeltern engel wer bürstet seine ferne lagerstadt
(extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note ci-dessus, p. 21)

amateur d'étoiles dans le jardin de l'énigme l'a édifié plus étoilé
 l'échiquier l'a édifié d'où fleurissait le bouton de rose terre le tube de
 l'anus écouteille le nez de la source il coullaille les oiseaux en cristaux
 fouissent du petit morceau en bois frappé de la pierre parentale source
 des tanks pommade d'hirondelle de l'énorme fusil en bois se précipite
 l'ange pressuré brosse sa distante ville de camp (nous traduisons)

Encore une fois, Schulhoff choisit de donner des accents rythmiques flous et cela, malgré les instruments qui se prêteraient bien à marquer un rythme de marche militaire – il aurait tout à fait pu les employer vu les nombreuses allusions dans le texte de Arp –, à savoir le Tamtam et deux petits tambours ; nous notons des soupirs sur les temps forts et de nombreuses syncopes qui affectent aussi les bassons, de façon similaire aux morceaux précédents (cf. Illustration 34) :

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flute (Fag.), the second for Clarinet (Cfg.), the third for Baritone (Baritono), and the bottom for Percussion (Perc.). The Baritone staff has the lyrics: 'quel-len - nas es quel - lert die kri - stall - vö - gel - schar - ren'. The Percussion staff features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Illustration 34: Sternenminninger, Wolkenpumpe, mesures 16–18. SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Ceci se produit pendant les deux premiers tiers de la pièce ; dans la deuxième partie, l'introduction d'un rythme divisé et en triolet a lieu, donnant de nouvelles impulsions et ridiculisant encore une éventuelle impression de marche. Nous notons également que dans la mesure 18, dans la voix du baryton, coïncidant avec le mot « *vögel* » (oiseaux), la voix de contre-basson joue deux fois une tierce mineure descendante (sol-mi) en rythme divisé – c'est l'unique fois dans ce morceau – que nous lisons comme un clin d'œil au coucou, tierce mineure ainsi codifiée dans la sémantique musicale.

Ensuite, le trémolo d'une crécelle et de la cymbale dès la mesure 21, coïncidant avec le « *panzerquell* » – source des tanks dans les paroles, détermine le caractère inquiet de la dernière partie.

Nous détectons d'autres moments où le texte est particulièrement mis en relief ; par exemple la première partie autour de « *der rätselgarten* » – le jardin d'énigme et « *schachbrett* » – l'échiquier est chantée avec des sauts d'une septième dans une tonalité ambiguë entre Do majeur, Ré mineur et Sol majeur avec le basson sans pourtant atteindre une vraie tension ni une conclusion. C'est également le cas pour la fin de la pièce où la voix du chant semble tendre vers une conclusion en La mineur mais où la pédale en Ré du contre-basson domine et donne un goût d'inquiétude et d'inachèvement à cette conclusion.

Le chanteur déclame plutôt que chante à plusieurs reprises, et s'il chante, l'effort se cache derrière des paroles engageantes ; la musique est marquée par les rythmes du ragtime et du blues ; la macro- et la microstructure ainsi que les harmonies sont extrêmement simplistes et souvent homophones.⁹⁹⁰ Le rapport le plus primitif avec la réalité environnante est réalisé dans cette composition, et en même temps, Schulhoff trouve des nuances raffinées pour musicaliser le texte associatif et essentiel de Arp. Il ne se contente pas d'effets faciles et ne choisit ni de simplement 'gifler' l'auditeur avec des dissonances brutes, ni de se perdre dans un corset harmonique ciselé de manière complexe, réussissant néanmoins à établir des unités musicales d'une sémantique fraîche et cohérente par une combinaison intelligente des timbres et des rythmes. Son approche est constructrice alors que son contenu et certains de ses moyens sont destructeurs ; le résultat est une œuvre apte à s'inscrire dans le temps malgré les traces de son contexte tourmenté.

II.3.2.4 Wolpe : *An Anna Blume* op. 5 / III (1929)

Le compositeur choisit pour ses *Lieder mit Klavierbegleitung*, composés entre 1929 et 1933, des textes dadaïstes et futuristes ainsi que des chansons du corpus révolutionnaire et de gauche, notamment de Johannes R. Becher, des chants « agit-prop » et finalement des mélodies de cabaret. Ce recueil représente la pluralité des influences et des voix du dadaïsme, unissant l'art populaire et l'art érudit.

An Anna Blume (à Anna Fleur⁹⁹¹) de Schwitters, désormais son poème le plus notoire, date de 1919 et constitue un point initial dans son œuvre poétique. Il s'agit d'un poème d'amour – ce qui se fera entendre dans la mise en musique –

990 BEK, p. 60.

991 Il existe une multitude de traductions se souciant de garder les deux syllabes du nom de famille d'Anna ; À Anna Lafleur, Mafleur, ou simplement Blume. Cf. SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume*, édition établie et traduite par Marc Dachy, traduit avec Corinne Graber, Paris : éditions Ives, 1994, ou DACHY, 2005, p. 215.

qu'éprouve un admirateur inconnu pour Anna Blume, sa folie, et sa couleur préférée, le rouge :

Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
 Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
 Das gehört beiläufig nicht hierher!
 Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du? 5
 Die Leute sagen, Du wärest.
 Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
 Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
 Auf den Händen wanderst Du.
 Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,
 Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir. 10
 Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
 Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
 Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?
 Preisfrage:
 1. Anna Blume hat ein Vogel, 15
 2. Anna Blume ist rot.
 3. Welche Farbe hat der Vogel?
 Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
 Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.
 Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, Du liebes grünes Tier,
 ich liebe Dir! 20
 Du Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir!
 Das gehört beiläufig in die — Glutenkiste.
 Anna Blume, Anna, A—N—N—A!
 Ich träufle Deinen Namen.
 Dein Name tropft wie weiches Rindertalg. 25
 Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,
 Man kann Dich auch von hinten lesen.
 Und Du, Du Herrlichste von allen,
 Du bist von hinten, wie von vorne:
 A—N—N—A. 30
 Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
 Anna Blume,
 Du tropfes Tier,
 Ich—liebe—Dir!⁹⁹²

Ô toi, bien-aimée de mes vingt-sept sens, je te aime !
 Toi tu te, je te, tu me. — Nous ?
 Ceci (soit dit en passant) ne convient pas ici.
 Qui es-tu, fille indéchiffrable, tu es — es-tu ? — 5
 Les gens disent que tu serais.
 Laisse-les dire, ils ne savent même pas où se dresse le clocher.

992 SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume. Dichtungen*, Hanovre : Steegemann, 1919, p. 5–6.
 Traduction dans SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume*, édition établie par DACHY, Marc,
 Paris : Éditions Ivrea, 1994, p. 12–13.

Tu portes ton chapeau aux pieds et te promènes sur les mains,
sur tes mains tu te promènes.
Oh ! la ! la ! tes habits rouges, striés de plis blancs.
Rouge j'aime Anna Blume, rouge je te aime. 10
Toi tu te, je te, tu me. – Nous ?
Ceci (soit dit en passant) convient aux froides passions.
Anna Blume, rouge Anna Blume, comment disent les gens ?
Mise à prix :
1. Anna Blume a un grain. 15
2. Anna Blume est rouge.
3. De quelle couleur est le grain ?
Bleue est la couleur de tes cheveux jaunes.
Rouge roucoule ton grain d'oiseau vert.
Toi simple fille dans ta robe de tous les jours, toi animal
vert bien-aimé, je te aime. 20
Toi tu te, je te, tu me. – Nous ?
Ceci (soit dit en passant) convient à la boîte aux passions.
Anna Blume ! Anna, A-N-N-A,
J'égrène ton nom.
Ton nom goutte doucement comme de la graisse de bœuf chaude. 25
Le sais-tu, Anna, le sais-tu bien ?
On peut te lire aussi à l'envers,
et toi, toi la plus belle de toutes,
tu es à l'envers comme à l'endroit :
A-N-N-A. 30
Gouttes de graisse de bœuf me caressant le dos.
Anna Blume,
toi animal de gouttes,
je te aime.

Ce poème est marqué de plusieurs moyens stylistiques dadaïstes : des contre-sens, la grammaire individuelle, des associations libres, des absurdités. Il s'agit d'un poème orchestré et raffiné qui appartient déjà au cosmos du *Merz* (cf. Chapitre III ci-dessous), poursuivant des fins non pas purement dadaïstes par une approche focalisée à sauver le plus possible de la langue et de ne détruire que le nécessaire. Sur la couverture de la première édition chez Paul Steegmann en 1922, Schwitters a mis le mot Dada afin de souligner que *Anna Blume* fait partie de cet imaginaire.⁹⁹³

Nous avons établi dans II.2.2 que la musique dadaïste ne suit pas des paradigmes esthétiques établis, sinon l'anti-art en général. Wolpe n'avait pas souscrit à ce principe et l'utilisait seulement à son gré – une attitude qui est finalement à cent pour cent dadaïste.

993 DACHY, 2005, p. 214.

Wolpe compose ce « petit opéra »⁹⁹⁴ – « I composed this Kurt Schwitters little opera – Anna Blume »⁹⁹⁵ – j'ai composé ce petit opéra de Kurt Schwitters – An Anna Blume – pour « musikalischen Clown », clown musical. La dignité du genre qui a fleuri au XIX^{ème} siècle a revêtu une robe de cirque. Le lied consiste en 103 mesures⁹⁹⁶ et est divisé en plusieurs unités dramatiques. Nous identifions un prélude instrumental allant des mesures 1 à 13, une exposition du conflit – c'est-à-dire l'amour qu'éprouve le clown ou le « je » poétique pour Anna et le fait qu'Anna soit peu acceptée dans la société – de 14 à 34, une sorte d'air d'amour de 35 à 44, une péripétie avec une petite chorale parlante où les diverses facettes d'Anna et sa folie sont pleinement étalées de 45 à 70, un deuxième air d'amour de 71 à 87 et une conclusion de 88 à 103, dont les quatre dernières mesures font office de coda.

Ces séquences sont séparées par des silences généraux, des changements de tempo ou de dynamique – ce qui soutient l'idée d'un mini-opéra ; aussi à la vue du reste des morceaux de son opus 5 qui comptent déjà comme micro-opérettes – c'est une sorte de jeu avec les concepts et les genres musicaux.

La composition est basée sur deux hexacordes formés des 12 tons de l'échelle chromatique et ne suit donc pas la logique diatonique. Wolpe n'évite pas les demi-tons contrairement à la gamme hexaphonique de Pratella : le premier hexacorde consiste en Do – Ré bémol – Ré – Fa dièse – Sol – La bémol, contenant deux tritons⁹⁹⁷. La composition ne sonne pas de façon extrêmement dissonante, mais le compositeur évite à tout moment de conforter les auditeurs avec des consonances indulgentes.

Le Lied commence par la récitation du titre dans les mesures 1–3 : « An Anna Blu --- von Kurt Schwitters ». Dans la main gauche du piano accompagnant, nous notons, après les accords d'ouverture une mélodie qui commence par le Si bémol, passant à un Fa plus haut d'une quinte, descend d'un triton vers le Si et termine en descendant encore d'une neuvième vers un La. Le musicologue Thomas Phleps, (nous citons son analyse ci-dessus et ci-dessous), y voit le motif de Anna

994 PHLEPS, Thomas : « Von Dada, Anna & Anderem », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1994, p. 22–26, ici p. 25 ; Ayant adoré la création de *Wozzeck* de Berg le 14 décembre 1925, il se trouvent plusieurs assonances à Berg dans l'œuvre de Wolpe, le poème d'amour sur Anna Blume rappelle particulièrement les moments de Marie et le Tambour-Major, cf. *Ibid.*

995 WOLPE, 1986, p. 214.

996 Toutes les mesures se réfèrent à WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33* (1929–1933), Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993, p. 125–148.

997 PHLEPS, Thomas : « An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe », dans *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie, Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, t. 1 « MusikGeschichte », éd. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech et Gerhart Scheit, Hamburg : von Bockel, 1993, p. 157–177, ici p. 158.

Blume, partant des termes anglo- ou germanophones pour les notes que sont B – F – H – A (Si bémol – Fa – Si – La), un motif mélodique qui commence et se termine avec les initiales de Blume, Anna, et qu'il trouve, parfois en transposition, à d'autres moments dans la partition où il s'agit d'introduire une nouvelle partie (cf. Illustration 35)⁹⁹⁸ :



Illustration 35: An Anna Blume, motif initial, mesures 1 et 2.
 WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung* op. 27–33,
 Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993.

Ce motif expose plusieurs éléments harmoniques et structuraux de la composition ; le triton, qui apparaît souvent tout au long de la pièce, un grand intervalle que nous retrouvons à nombreuses reprises dans l'accompagnement ainsi que dans l'ambitus de la voix, donc dans la structure mélodique⁹⁹⁹, et aussi une tournure de sons hautement identifiés avec le poème qu'ils mettent en musique, comme le nom de Anna Blume.

Le compositeur illustre en musique plusieurs mots du texte, tels que l'ignorance des gens (« *sie wissen nicht* » – ne savent même pas) dans la mesure 28, avec les tons les plus bas au piano dans toute la pièce, à savoir un do⁻¹ dièse. Quand le clown mentionne qu'Anna se promène sur ses mains, nous l'entendons également (cf. Illustration 36)¹⁰⁰⁰ :

998 *Ibid.*, p. 158.

999 *Ibid.*, p. 167.

1000 *Ibid.*, p. 168–169.

scharferkennend *plötzlich viel ruhiger* *rit. bis*

auf den Hän-den wan-derst Du.

Illustration 36: mesure 32 « sur tes mains tu te promènes » WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33*, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993.

Wolpe marque la promenade « en poirier » avec la voix parlante du clown, en un rythme divisé où la double-croche prolongée alterne avec une triple-croche, cette dernière note étant toujours au moins une tierce – jusqu’à une quinte – plus basse que la première ; et la petite phrase progresse par un décroscendo du mezzo-forte au pianissimo. La marche difficile sur les mains est ainsi mise en musique, le compositeur ajoute la marque d’expression « *scharf erkennend* », en re-connaissant très précisément. L’épiphanie est révélatrice à la fin de cette première petite partie ; le clown comprend que Anna est complètement différente des autres, et le fait de l’avoir compris le rend serein, « *plötzlich viel ruhiger* » – soudain beaucoup plus calme, ce qui est reflété musicalement.

Le compositeur s’amuse à insérer ces éléments concrets ; le Lied possède une dimension de dodécaphonisme, voire de sérialisme naissant¹⁰⁰¹, mais le côté ludique, léger, associatif et dadaïste dans une structure claire prévaut et rend cette mise en musique d’*Anna Blume* plus crédible. Dans la partie du milieu, entre les mesures 45 et 70, où le clown explore davantage la folie d’Anna, le pianiste cesse de jouer et joint sa voix au ténor, tous deux entonnent une variation vocale sur « *Anna Blume hat ein Vogel* » – Anna Blume a un grain (cf. Illustration 37) :

1001 Cf. l’analyse de Phleps que nous citons plusieurs fois ci-dessus.

The musical score is in 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "hat ein Vo- gel hat ein Vo- gel,". The piano accompaniment (bass clef) has lyrics: "Blu- me, An- na Blu-me hat ein,". The second system shows the vocal line with lyrics: "hat ein, hat ein" and the piano accompaniment with lyrics: "hat ein, hat ein". Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *pp*, with a *molto* marking in the piano part.

Illustration 37: Chorale parlante, mesures 52–53, *Anna Blume a un grain*. WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33*, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993.

Cette incision – la chorale recouvre les mesures 47 à 54 – souligne davantage la souplesse du traitement de la voix dans la composition : elle joue sur une certaine simplicité primitive dans les parties parlées d’un côté, et exige une voix mobile, expressive et variable de l’autre. Les deux épisodes de réflexion – semblables à des airs d’amour (mesures 35 à 44 et 71 à 87) demandent des aigus pénibles et une multitude de sauts excédant l’octave, avec une progression mélodique à peine saisissable, particulièrement dans les mesures 43–44, 73–75, ou 80–81.

Wolpe était créateur et ne s’éloignait pas de l’idée de l’œuvre, malgré son usage d’éléments dadaïstes dans cette composition : il ne concède pas au primitivisme de la dominer, l’accompagnement au piano ainsi que le chant requièrent une bonne maîtrise des métiers musicaux respectifs. Il choisit de transformer ses contraires destructeurs en ingrédients constructeurs ; ainsi, le ténor utilise un sifflet sirène, non dans la chorale parlante, mais intégré dans l’accompagnement – l’élément reste distingué, mais l’emploi du bruitage ne détermine pas la composition.

L’emploi de l’échelle chromatique reflète le point saillant du poème, on peut la lire aussi à l’envers. Le genre du Lied amplifié en micro-forme dramatique signifie une subversion et en même temps une approche productive. Dans son discours sur dada, il décrit ce processus comme une étape de maturité : « [...] then one has ceased to be a Dadaist, because one has learned to make use of these things, which then were enormously new and radical, in a rational

way. »¹⁰⁰² ; et alors, on cessait d'être un dadaïste, car on a appris de faire usage de ces choses qui étaient grandement nouvelles et radicales, d'un point de vue rationnel.

Dans cette partie, nous avons présenté un choix varié de compositions des acteurs de la musique d'avant-garde. Ils intègrent tous des éléments destructeurs dans leurs créations musicales, et aucun n'abandonne de manière cohérente la voie de l'œuvre. Nous retrouvons la destruction ou la subversion des genres classiques ; Pratella avait projeté l'opéra futuriste idéal dans ses écrits et il suit son concept avec *l'Aviatore Dro* ; *Notre Marche* nous promet un éloge à la grandeur du communisme et révèle de l'ironie anti-bourgeoise et tout de même érudite, et Wolpe compose un *Lied* qui constitue une forme dramatique élaborée.

Chacun d'entre eux s'éloigne de la gamme diatonique, tous les compositeurs évitent globalement la consonance, mais chacun choisit son écart individuel. Pratella et Wolpe s'imposent un corset hexaphonique, voire dodécaphonique, et visent ainsi le futur immédiat de l'avant-garde européenne dans la voie du sérialisme, même si Pratella concède encore quelquefois du terrain aux consonances diatoniques consolantes. Schulhoff est détaché de toute contrainte harmonique et n'emploie de phrases d'une certaine tonalité que sous forme d'allusion ; Lourié semble même anticiper la citation post-moderniste avec ses passages empruntés aux formes traditionnelles et sa complexité harmonique sans cause véritable où toute dissonance semble aussi intentionnelle que celles de *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.1.4) ou des pièces de Golyscheff (cf. II.2.2).

La composante rythmique est surtout importante pour Schulhoff, en accord avec ses écrits (cf. II.2.2), et Lourié lui aussi comprend ce paramètre comme porteur de sens. Pourtant, son traitement du rythme révèle l'esprit provocateur.

Tous les compositions que nous avons présentées sont fondées ou indissociablement liées à des textes de provenance avant-gardiste. Ceci est clair et intelligible dans les cas de Pratella et de Lourié, ce dernier laissant même le texte ouvert à tous les interprètes, éduqués en musique ou non. Dans le cas de Schulhoff et de Wolpe, les textes sont plus raffinés et leurs messages moins évidents, ce qui se reflète aussi dans les compositions, mais ils sont tout de même hautement identifiés au champ littéraire de l'avant-garde historique.

Dans les parties précédentes (cf. II.2.2 et II.2.3.), nous avons déjà constaté que la création d'une œuvre dadaïste ou surréaliste en musique est une affaire contradictoire et à peine réalisable. Il n'est pas surprenant que nous nous servions des exemples de dadas temporaires pour nos analyses. Les futuristes, par ailleurs, ont toujours valorisé la dignité de (leurs) œuvres et fournissent ainsi un corpus,

1002 WOLPE, 1986, p. 203, nous traduisons.

toujours assez limité dans son extension pourtant. Nous allons approfondir cet aspect dans la conclusion (*cf.* Chapitre IV).