

Synesthésies, correspondances et convergence des arts: la nostalgie de l'unité perdue

La fin des formalismes et du purisme esthétique, qui culminèrent dans les années 1950 avec la vogue de l'abstraction, a profondément bouleversé notre vision de l'histoire de l'art de ces deux derniers siècles, entraînant la réhabilitation d'expériences et de spéculations qu'on avait crues marginales, ou qui avaient longtemps semblé suspectes. Envisagé de ce nouveau point de vue, l'art contemporain apparaît comme le lieu d'une transgression des frontières, décloisonnement systématique qui marque le renoncement à l'autonomie et à la spécificité de chaque moyen d'expression. C'est dire l'actualité d'une problématique qui ne s'affirme pas que dans la pratique artistique, où les formes mixtes abondent (*happenings*, performances, installations, etc.¹), mais aussi dans l'historiographie et la réflexion esthétique qui la sous-tend, comme en témoigne la grande exposition de 1983 consacrée au *Gesamtkunstwerk*.²

L'intérêt d'une étude de la préhistoire du phénomène se fonde ainsi sur le lien dialectique qui fait que notre vision du passé est conditionnée par l'action rétroactive de notre présent, et vice versa. Mais le domaine est vaste. Aussi nous bornerons-nous à esquisser une typologie destinée à souligner la diversité, la portée et la longévité du thème de la convergence des arts. Dans un deuxième temps, nous proposerons une hypothèse pour l'interprétation de la continuité et de la relative unité de ce qui peut apparaître, dans la perspective d'une archéologie de la pensée esthétique, comme un *topos* de la culture occidentale.

L'inventaire exhaustif des réflexions, réalisations et projets reste à faire. Plutôt que de procéder à une énumération fastidieuse, tentons de situer brièvement l'extension du phénomène en examinant ses domaines d'application, les disciplines intéressées, les modes de conjugaison envisagés et leur répartition chronologique.

Le champ d'investigation est principalement constitué par ce que l'on pourrait nommer le triangle majeur: visuel, verbal, auditif. Chacun des sommets se trouve lié aux deux autres par une relation de convergence qui définit un terrain de recherche: hiéroglyphes, rébus et pictogrammes entre le mot et l'image, racines et onomatopées entre le son et le sens, audition colorée entre la musique et la peinture. Voilà pour les sens "nobles". Mais on aurait tort de sous-estimer l'importance des autres domaines sensoriels, gustatif, olfactif et tactile, qu'illustre par exemple le projet de clavecin pour les cinq sens du Père Castel.³

Si l'exploration de ces relations fascine les artistes, on ne saurait en limiter l'intérêt au seul domaine esthétique.⁴ En effet, les spéculations théoriques qui préparent, accompagnent et prolongent ces expériences relèvent de plusieurs disciplines. Physiologistes et psychologues se sont penchés sur le problème des

¹ Lussac 2004.

² Szeemann 1983.

³ *Castel 1763.

⁴ Sur la classification des arts et l'esthétique comparée, cf. Souriau 1947 et Munro 1949.

synesthésies. Pictogrammes et idéogrammes sont étudiés par les historiens de l'écriture et les sémiologues.⁵ Et les linguistes se sont occupés de la question de l'étymologie. Sans compter l'intervention des philosophes, trop heureux de pouvoir exploiter ces réseaux de correspondances. D'où l'énorme littérature sur le sujet.

Les modes de conjugaison de ces domaines sont aussi divers que nombreux. Le centre du triangle, lieu de la collaboration ou fusion de tous les arts, est occupé par la fête, le ballet, l'opéra, le cinéma, l'art vidéo, ou mieux encore par le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, qu'illustrent à leur manière des réalisations comme celles de Kandinsky (*Der gelbe Klang*, 1909-1912), Schönberg (*Die glückliche Hand*, 1911), ou Scriabine (*Prométhée*, 1911/1915). Mais les côtés ne sont pas moins fournis. C'est ainsi qu'entre la poésie et la musique, dont la connivence remonte à l'Antiquité, on trouve le *Lied* ou le poème symphonique. Les pôles littéraire et plastique sont réunis, dans le sillage des formules célèbres de Simonide (*poema loquens pictura*) et d'Horace (*ut pictura poesis*)⁶, par la doctrine classique des *arti sorelle* ou *sister arts*⁷, mise en oeuvre dans les pratiques séculaires de l'*ekphrasis*, de l'illustration, de la peinture d'histoire, de l'allégorie, de l'émblématique, du poème iconique ou figuré et du *Bildgedicht*.⁸ Entre le son et l'image enfin, les relations foisonnent, du musicalisme, qui conduira la peinture vers l'abstraction, à la *color music* ou de l'inspiration picturale chez les compositeurs aux transcriptions visuelles d'oeuvres musicales par les peintres.⁹

Quant à la répartition chronologique de ces recherches, tant pratiques que théoriques, elle confirme cette relative continuité. Sans faire le détail, on peut affirmer que les mouvements les plus impliqués sont le Romantisme, le Symbolisme, l'Expressionnisme, le Futurisme, l'Orphisme (le groupe de Puteaux), Dada, le Bauhaus, le Constructivisme, le Poétisme de Teige, et le Surréalisme et ses dérivés.

C'est ce dernier qui va nous servir à mettre en évidence un fil conducteur qui relie à nos yeux ces diverses manifestations. En effet, et c'est un paradoxe si l'on pense à la quasi-absence de la musique dans les préoccupations de Breton et de ses amis, le surréalisme paraît occuper ici une position centrale. Viscéralement anti-formaliste, il se définit d'abord comme volonté d'ouverture et de fusion. Résumant rétrospectivement sa trajectoire, Breton écrivait en 1947, dans *Comète surréaliste*:

⁵ Jean Massin, *La lettre et l'image, la figuration dans l'alphabet latin du 18^e siècle à nos jours*, Paris: Gallimard, 1970; René Etiemble, *L'écriture*, Paris: Gallimard, 1973. *Schreibkunst in der deutschsprachigen Schweiz 1548 bis 1980*, Zürich: Kunstgewerbemuseum 1981; *Naissance de l'écriture, cunéiformes et hiéroglyphes*, Paris: Grand Palais, 1982.

⁶ Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting* (1940), New York: Norton, 1967; Robert J. Clements, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma: Ed. di storia e letteratura, 1960; M. Praz, *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton: Univ. Press, 1970; "Ut pictura poesis", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 38, 1992; *Poésure et peinture, "d'un art à l'autre"*, Marseille: Vieille Charité, 1993..

⁷ Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: Univ. Press, 1958.

⁸ Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn: Schöningh, 1973; Id., *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Frankfurt: Art Address, 1981.

⁹ Von Maur 1985.

“Ce dépassement a été cherché dans la direction d'un mythe nouveau, dont j'ai dit qu'il restait encore indistinct mais que la conjugaison de plus en plus parfaite des deux démarches poétique et plastique en faisait attendre pour un jour moins lointain la caractérisation.”¹⁰ Cet idéal de fusion s'affirme dans la terminologie adoptée pour désigner les créations surréalistes - “poèmes-objets” (Breton), “poèmes visibles” (Ernst, Eluard), “tableaux-poèmes” (Miró), “picto-poésie” (Brauner), “paroles peintes” (Arp), “peinture parlante” (Eluard) - qui se prolongera jusqu'aux “poèmes-constructions” d'Emmet Williams. Quant à la pratique de l'automatisme, elle mène, selon Breton, à l'exploration du rapport entre ce qu'il nomme le “verbo-auditif” et le “verbo-visuel”¹¹, préparant le terrain pour la peinture de figures ou procédés littéraires (métaphore, calembour, anagramme, etc.) chers à Bellmer ou à Magritte en particulier.¹²

Or, derrière ces pratiques, il y a une philosophie¹³, et c'est ici que le surréalisme, héritier du Romantisme par Symbolisme interposé, révèle son option ontologique: celle d'un monisme défini comme dualisme surmonté. “Qu'est-ce que la chute? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté”, écrivait Baudelaire, l'auteur des fameuses *Correspondances*.¹⁴ “A quoi tend cette volonté de réduction, cette terreur de ce qu'avant moi quelqu'un a appelé le démon Pluriel?” s'écrie Breton¹⁵ dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, qui pose le problème crucial de l'identité. Et André Masson, en 1939: “Diverses calamités semblent frapper l'art de ce temps. A la réflexion, elles se résument en un seul malaise que l'on serait tenté d'appeler l'Unité perdue.”¹⁶ Si, pour Breton, perception et représentation sont “les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle”¹⁷, il en va de même pour les divers modes d'expression, dont le cloisonnement fait scandale à ses yeux. Envisagé dans cette perspective, tout le projet surréaliste apparaît comme une tentative désespérée de combler une faille, racheter un écart, nier une division perçue comme malédiction. Tel est le dénominateur commun de notions comme celles d’“image”, de “rencontre” ou de “hasard objectif”, et de pratiques comme le collage, les jeux de “l'un dans l'autre”, du “cadavre exquis” et de “l'objet trouvé”. Et c'est encore cette quête fondamentale de l'unité qu'exprime la célèbre déclaration du second *Manifeste* (1930): “Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.”¹⁸ C'est dans ce contexte que l'on voit se développer la tentation de l'occultisme et se multiplier les références aux mythes platoniciens de démembrement, tel celui de

¹⁰ André Breton, *Comète surréaliste* (1947), in *La clé des champs*, rééd. Paris: 10/18, 1973, p. 159-160.

¹¹ *Le message automatique* (1933), in *Breton 1992, p. 382.

¹² Pour les relations entre littérature et peinture chez les surréalistes, voir l'exposition *Eluard et ses amis peintres*, Paris: Centre Pompidou, 1982, et Jean Charles Gateau, *Eluard et la peinture surréaliste*, Genève: Droz 1982.

¹³ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris 1955.

¹⁴ “Mon coeur mis à nu”, in *Baudelaire 1954, p. 1217.

¹⁵ *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), in *Breton 1992, p. 273.

¹⁶ André Masson, “Peindre est une gageure”, in *Ecrits*, Paris: Hermann, 1976, p. 13.

¹⁷ André Breton, “Silence d'or” (1944), in *La clé des champs*, Paris: 10/18, 1967, p. 120.

¹⁸ *Second manifestes du surréalisme* (1930), in *Breton 1988, p. 781.

l'androgyné¹⁹,

*

*

*

La résurgence d'un autre mythe de l'unité perdue, celui de la langue primitive, appelée aussi adamique, édénique, antédiluvienne ou pré-babélique, allait donner matière à d'autres spéculations.²⁰ Garant de la transparence et de l'universalité de la communication, ce *topos* traverse les siècles. Mais sa cristallisation semble se situer au siècle des Lumières²¹, tandis que se multiplient les discours sur l'origine et les débats sur les signes naturels et artificiels.²² Une nouvelle conscience historique incitant à poser les problèmes en termes d'évolution plutôt que de théologie ou de métaphysique, les théories sur la préhistoire du langage succèdent aux tentatives rationnelles d'élaborer une langue universelle.²³ Vico, Warburton, Condillac, Rousseau, De Brosses²⁴, Turgot²⁵, Diderot, Copineau²⁶, Herder²⁷ ou les frères Schlegel²⁸, entre autres, prennent position sur la question. Court de Gébelin, avec sa quête des racines et des onomatopées, est particulièrement représentatif à cet égard.²⁹ L'on voit alors se développer le mirage d'une langue originelle, poétique,

¹⁹ Albert Béguin, "L'androgyné", *Minotaure*, XI, 1938, p. 10 sq.; Jérôme Peignot, *Les jeux de l'amour et du langage*, Paris:10/18, 1974. Voir aussi Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Ann Arbor:UMI, 1980.

²⁰ Gabriel Bergounioux, "L'origine du langage: mythes et théories", in Jean-Marie Hombert (dir.), *Aux origines des langues et du langage*, Paris: Fayard, 2005, p. 14 sq. Voir aussi Marco Pasi / Philippe Rabaté, "Langue angélique, langue magique, l'énochien", in *Les langues secrètes, Política Hermetica* no. 13, 1999, p. 94-126.

²¹ Jean Roudaut, *Poètes et grammairiens du XVIIIe s.*, Paris: Gallimard, 1971.

²² André Chervel, "Le débat sur l'arbitraire du signe", *Romantisme*, IX, 1979, no. 25-26, p. 3-33. Sur le lien entre onomatopée et motivation, cf. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris: Seuil, 1977, 164 sq.

²³ Auguste Le Flamenc, *Les utopies prérévolutionnaires et la philosophie du XVIIIe s.*, Paris: Vrin, 1934; *Mythe de l'origine des langues (Revue des Sciences humaines, n° 166, 1977)*; *Le mythe de la langue universelle (Critique, n° 387-388, 1979)*, p. 14-39. Chantal Grell / Christian Michel (éd.), *Primitivisme et mythe des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Paris: PUPS, 1989; Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, trad. *La recherche de la langue parfaite*, Paris: Seuil, 1994, p. 105 sq.; M. Pasi / Ph. Rabaté, "Langue angélique, langue magique, l'énochien", *Política Hermetica*, no. 13, 1999, p. 94-123.

²⁴ Charles de Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie* (1765), rééd. Paris, 1801

²⁵ Daniel Droixhe, "Le primitivisme linguistique de Turgot", in C. Grell, *op. cit.* n. 23, p. 59-86.

²⁶ [Copineau], *Essai synthétique sur l'origine et la formation des langues*, Paris: Ruault, 1774, parle de signes naturels, de langage muet, mimique, pathétique.

²⁷ *Herder 1770, trad. p. 113-23. Cf. Walter Moser, "Herder et la toupie des origines", *Revue des sciences humaines*, XLIII, no. 166, avril-juin 1977, p. 205-26.

²⁸ Friedrich Schlegel, *Essai sur la langue et la philosophie des Indiens* (trad.), Paris: Desbarres, 1837, ch. V: "Origine des langues". August Wilhelm Schlegel se réfère aussi à l'"Ursprung der Sprachen": cf. "Betrachtungen über die Metrik"(1800), in *Sämtliche Werke*, éd. Eduard Böcking, VII, Leipzig: Weidmann, 1846, p. 162.

²⁹ Antoine Court de Gébelin, *Monde primitif*, Paris 1773; *Histoire naturelle de la parole ou origine du langage, de l'écriture et de la grammaire universelle*, Paris 1776; *Dictionnaire étymologique et raisonné des racines latines*, Paris 1780.

naturelle et unique, traduction immédiate des passions, qui serait à la fois cri, geste³⁰, pantomime, danse³¹, chant, image et métaphore, et dont dériveraient, par voie de dispersion, toutes les formes d'expression successives. C'est, par exemple, le fameux "langage d'action" de Condillac, dans lequel l'auteur de *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* voit "le germe des langues et de tous les arts".³² Vico déjà imaginait un langage d'actions ou d'images, muet, en rapport naturel avec les idées, à la manière des hiéroglyphes, idéogrammes ou blasons, et fait d'interjections, d'onomatopées et de racines.³³,

Le Romantisme reprendra cette conception transparente du langage, que Swift avait pourtant tournée en ridicule dans l'épisode de Gulliver à l'Académie de Laputa, où les noms sont remplacés par les choses mêmes.³⁴ Et tandis que Morellet reprend la thèse de la nature mimétique du langage³⁵, Coleridge cherche à nouveau son origine dans la gestique et les hiéroglyphes.³⁶ Nodier, dans son *Dictionnaire des onomatopées*, se réfère aux racines de Court de Gébelin. Présentant sa "théorie des étymologies naturelles", destinée à reconstituer une "langue première" ou "primitive" et "universellement intelligible", qui sera "d'un grand secours aux poètes", il déclare: "Les noms des choses, parlés, ont donc été l'imitation de leurs sons, et les noms des choses, écrits, l'imitation de leur forme. L'onomatopée est donc le type des langues prononcées, et l'hiéroglyphe le type des langues écrites."³⁷ Cette théorie qui fait succéder au "cri" originel un "âge de la voyelle" et voit dans les "radicaux" des "mimologismes" linguistiques, ne manque pas de faire allusion à l'épisode de Babel.³⁸ Depuis lors, nombre de poètes, adoptant ce néo-cratylisme³⁹, chercheront à racheter le double scandale de la multiplicité des langues et de l'arbitraire du signe par le postulat d'une motivation naturelle et la référence à la langue originelle. Ce mythe trouvera de nouveaux défenseurs chez les symbolistes, le Mallarmé des *Mots anglais*⁴⁰, René Ghil⁴¹, ou Jean d'Udine⁴² par exemple, qui reprend la vieille théorie

³⁰ John Bulwer déjà estimait que le geste, "the only speech and general language of human nature", avait échappé à la confusion de Babel: *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric* (1644), rééd. Southern Illinois Univ. Press 1974, p. 6.

³¹ *A.W.Schlegel 80, p. 105, voyait dans la danse, située entre temps et espace, une expression primitive, "einzige Ur-Kunst".

³² Etienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Paris: Galilée, 1973, p. 267.

³³ Giambattista Vico, *La scienza nuova* (1725), trad. *La science nouvelle*, Paris: Gallimard, 1993, p. 144 -75.

³⁴ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, éd. H. Davis, Oxford:Blackwell, 1965, p. 185-86.

³⁵ *Morellet 1818, p. 366-413.

³⁶ "On Poesy or Art" (1818), in *Coleridge 1907, II, p. 253. On notera que Swift était également hostile aux monosyllabes, qu'il trouvait barbares et qualifiait de "Disgrace of our Language" (ibid., II, p. 175).

³⁷ Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées* (1806), Paris: Delangle, 1828², pp. 10-11, 29 et 31. Sur l'étymologie des racines, voir aussi Honoré Joseph Chavée, *La part des femmes dans l'enseignement de la langue maternelle*, Paris: Truchy, 1859.

³⁸ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, in *Oeuvres complètes*, Paris: Renduel, 1834, XII, pp. 12,15, 34 et 91.

³⁹ Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris: Seuil, 1976.

⁴⁰ *Les mots anglais* (1877), in *Mallarmé 1956, p. 886 sq.

⁴¹ René Ghil, *De la poésie scientifique*, Paris 1909, p. 43, évoque l'origine du langage et le "cri primordial de même essence que le geste". Voir aussi Ghil 1904, p. 47-50.

⁴² *D'Udine 1910, p. 31.

des onomatopées, et jusque chez les anthroposophes.⁴³ Valéry évoquera encore la "mélodie primitive" du langage⁴⁴

Au XXe siècle, le culte du calembour érigé en méthode d'investigation étymologique⁴⁵, ainsi que la parenté qui rapproche J.P. Brisset⁴⁶ de Court de Gébelin, relèvent également de cette tradition qui, *mutatis mutandis*, passe aussi par les "mots en liberté" des Futuristes⁴⁷, le *Lautgedicht* de R. Hausmann à A. Riedl, le langage *zaoum* de V. Khlebnikov⁴⁸, la *Systemschrift*⁴⁹ ou l'*Ursonate* de K. Schwitters⁵⁰, et se prolonge jusqu'au lettrisme et à la poésie concrète.⁵¹ Et la meilleure preuve d'une continuité avec les thèses du XVIIIe siècle nous est fournie par Raoul Hausmann. En effet, dans son *Introduction à une histoire du poème phonétique*, après avoir cité les noms de Scheerbart, Morgenstern, Khlebnikov, Khroustchenikh, Iliazd, Ball ou Arp, et mentionné le "poème gymnastique, concert de voyelles" de T. Tzara et les poèmes "à crier et à danser" de Pierre Albert-Birot, il invoque les caractères chinois et insiste aussi sur les onomatopées.⁵² Quant à son manifeste de l'*Optophonétique*⁵³, qui se réfère aux "vieilles sciences secrètes", il déclare vouloir "parvenir à un état primordial nouveau" et créer des "signaux primordiaux": Peut-on être plus explicite ? "La poésie phonétique représentait pour moi un effort vers le commencement d'un langage primordial". D'où ce retour implicite à la caution des pictogrammes primitifs: pour Hausmann, le "poème optophonétique" vise, à l'aide de moyens typographiques, "une sorte de scopophonie", ou d'"eido-phonie".⁵⁴

C'est des mêmes sources que semble se réclamer Antonin Artaud, l'auteur des "glossolalies", lorsqu'il défend, en 1932, son "nouveau langage" théâtral: "Le geste en est la matière et la tête [...] Il part de la nécessité de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée [...] Il refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage [...] Toutes les opérations par lesquelles le mot a passé pour

⁴³ Helen Blavatsky, *La doctrine secrète* (1907), Paris: Adyar, 1955⁵, III, p. 247-48. Voir aussi Alain Mercier, *Eliphas Lévi et la pensée magique au XIXe s.*, Paris: Seghers, 1974, qui cite *L'arche sainte et le feu sacré*: La première écriture était formée d'images, et la première langue des hommes a dû se composer d'analogies." (p. 62)

⁴⁴ Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" (1894), in *Oeuvres*, I, Paris: Gallimard [Pléiade], 1957, p. 1184.

⁴⁵ Jean Paulhan, *La preuve par l'étymologie*, Paris: Minuit, 1953.

⁴⁶ Jean-Pierre Brisset, *La grammaire logique* (1883), rééd. Paris: Tchou, 1970, ou *Les origines humaines*, Angers: l'auteur, 1913. Cf. Michel Pierssens, *La tour de babil*, Paris: Minuit, 1976.

⁴⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano: Edizioni futuriste, 1919.

⁴⁸ Velimir Khlebnikov, *La création verbale*, trad. Paris: Bourgeois, 1980, p. 147 sq.; ld., *Le pieu du futur* (1920), rééd. Lausanne: L'âge d'homme, 1970, p. 2 sq.

⁴⁹ Kurt Schwitters, "Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift", *i 10*, VIII-IX, 1927, p. 312-316.

⁵⁰ L'*Ursonate* a fait l'objet d'une tentative de traduction visuelle par Jack Ox, *Die Sonate in Urlauten von Kurt Schwitters*, Köln: Galerie Schüppenhauer, 1993.

⁵¹ Cf. Maurice Lemaître, *La plastique lettriste et hypergraphique*, Paris: Caractères, 1956; *Grenzgebiete der bildenden Kunst, Konkrete Poesie*, Stuttgart 1972. Voir aussi Vincent Barras, "Poésie post-sonore: paysage fin-de-siècle", *Nouvelle revue musicale suisse*, février 1998, p. 20-23.

⁵² "Introduction à une histoire du poème phonétique", in *R. Hausmann*, Saint-Etienne: Musée d'art moderne, 1994, p. 238-39.

⁵³ Raoul Hausmann, "Optophonétique" (1922), *ibid.* p. 240-42.

⁵⁴ Raoul Hausmann, "Origine et évolution du poème optophonique", *ibid.*, p. 250.

signifier [...] par cris, par onomatopées, par signes, par attitudes, et par de lentes, abondantes et passionnées modulations nerveuses [...] il les refait [...] Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler: je prends les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies. Lois éternelles qui sont celles de toute poésie et de tout langage viable; et entre autres choses celles des idéogrammes de la Chine et des vieux hiéroglyphes égyptiens."⁵⁵

Cette nouvelle allusion aux idéogrammes et aux hiéroglyphes est hautement révélatrice et renvoie, elle aussi, à une longue filiation. Pour Warburton et Condillac, qui les associaient également aux caractères chinois, l'origine de l'écriture était la peinture.⁵⁶ Un siècle plus tôt, John Bulwer avait inventé de véritables "alphabets chirogrammatiques".⁵⁷ Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751), qui développe aussi une théorie gestique et musicale des origines du langage, s'arrête longuement sur la notion de hiéroglyphe. Récupérant la tradition de l'emblématique, il définit ainsi le langage poétique: "les choses sont dites et représentées tout à la fois; [...] dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend."⁵⁸ Rousseau réunit de même les divers sens en associant l'onomatopée, le hiéroglyphe et la pantomime dans ce "langage figuré" qu'est à ses yeux celui "des premiers hommes" ou des poètes, qu'il place sous l'autorité du *Cratyle*.⁵⁹ Au titre de la "langue imitative", Nodier lui aussi traitera simultanément des onomatopées et pictogrammes: "La nature avait fourni l'hiéroglyphe au peintre écrivain."⁶⁰

Tandis qu'en littérature les expériences typographiques (inaugurées par le *Coup de dé*)⁶¹ et le spatialisme⁶² participent de la même utopie fédératrice⁶³, les

⁵⁵ Antonin Artaud, "Théâtre de la cruauté" (1932-33), in *Le théâtre et son double* (1938), rééd. Paris: Gallimard, 1964, p. 167-168.

⁵⁶ William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens, où l'on voit l'origine et le progrès du langage et de l'écriture ...*, Paris 1744, rééd. Aubier-Flammarion 1977, pp. 98 et 144, et Condillac, *Essai, op. cit.* p. 252-58.

⁵⁷ Bulwer, *Chirologia, op. cit.* n. 25, pp. 94 et 142.

⁵⁸ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, rééd. P.H. Meyer, Genève 1965 (Diderot Studies VI), p. 70.

⁵⁹ *Rousseau 1755, pp. 95, 101 et 105.

⁶⁰ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique, ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, Paris, 1834, pp. 75 sq. et 92.

⁶¹ Jacques Damase, *Révolution typographique depuis Mallarmé*, Genève: Galerie Motte, 1966; *L'espace et la lettre, écritures, typographies* (Cahiers Jussieu 3), Paris 1977.

⁶² Pierre Garnier, *Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonétique*, Paris 1962, et *Spatialisme et poésie concrète*, Paris: Gallimard, 1968; M. Lengellé, *Le spatialisme selon l'itinéraire de P. Garnier*, Paris, 1979.

⁶³ Reinhard Döhl, "Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?", in H. Kreuzer (éd.), *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Stuttgart 1969, p. 554-582; Klaus Peter Dencker, *Text-Bilder, Visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln: DuMont, 1972;

Milton Klonsky, *Speaking Pictures, a Gallery of Pictorial Poetry from the 16th Century to the Present*, New York: Harmony Books, 1975; *La lettre, la figure, le rébus dans la poésie de la Renaissance*, in *Revue des Sciences humaines*, CLXXIX, 1980; Sophie de Sivry / Laurent Beccaria, *L'art et l'écriture*. Paris: Sivry, 1998.

peintres modernes invoqueront le parrainage de l'idéogramme pour fonder l'origine de leur art comme écriture.⁶⁴ Concurrente du traditionnel hiéroglyphe⁶⁵, la calligraphie chinoise, qui fascinera Ezra Pound, deviendra la référence obligatoire de toute peinture spontanéiste, mais aussi de toute revendication de synthèse. "Je ne fais aucune distinction entre peinture et poésie", déclare Miró. "Dès lors, il arrive que j'illustre mes toiles de phrases poétiques et vice versa. Les Chinois, ces grands seigneurs de l'esprit, ne procédaient-ils pas ainsi ?"⁶⁶ En 1958, un surréaliste de la dernière heure, R. Benayoun, verra encore dans les écritures égyptienne et chinoise "le souvenir d'un âge d'or de l'expression".⁶⁷ L'inventeur (ou presque) du calligramme typographique, Guillaume Apollinaire⁶⁸, affirmait, dans sa conférence sur *L'esprit nouveau et les poètes* (1917), que ces artifices peuvent "consommer la synthèse des arts de la musique, de la peinture et de la littérature".⁶⁹ La poésie visuelle l'a pris au mot, cultivant concurremment l'être phonique et la substance plastique du graphisme verbal. Et ses promoteurs n'ont pas manqué de sacrifier, eux aussi, au mythe de la langue originelle, paradigme de l'unité perdue. "La nouvelle poésie doit être un nouveau médium capable d'exister au-delà de toutes les limites imposées par le langage et qui englobe la musique, la peinture, la typographie, et toutes les formes de culture, non sans témoigner aussi de l'aspiration, sans doute utopique mais réelle, d'en revenir à une sensibilité considérée dans son état primitif", écrira Pierre Garnier.⁷⁰

Cette nostalgie, ce retour aux sources⁷¹ illustre bien le paradoxe qui veut que l'utopie futuriste se présente souvent, dans son ambition totalisatrice, comme la restauration d'un paradis perdu, celui qu'incarnait, entre autres, la "trinité surréaliste" du fou, du sauvage et de l'enfant. Et c'est bien à la même conclusion que parvient A. Leroi-Gourhan, pourtant très critique vis-à-vis de la traditionnelle généalogie qui mettait le pictogramme à l'origine de l'écriture: "On verra que la recherche d'une rythmicité pure, d'un non-figuratif dans l'art et la poésie modernes, née de la méditation des oeuvres de l'art des peuples primitifs vivants, correspond à une évasion régressive, à une plongée vers le refuge des réactions primordiales, autant qu'à un départ."⁷²

⁶⁴ Cf. *Schrift und Bild*, Baden-Baden: Kunsthalle, 1962; *International Calligraphy Today*, London: Thames & Hudson, 1982; Francine Claire Legrand, "Peinture et écriture", *Quadrum*, XIII, 1962, p. 4-48; Anne-Marie Christin (éd.), *Ecritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives* (Colloque international de l'Université de Paris VII, 1980), Paris 1982.

⁶⁵ William Willems, *Chinese Calligraphy. Its History and Aesthetic Motivation*, Oxford: Univ. Press, 1981; *International Calligraphy Today*, London: Thames & Hudson, 1982; Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève: Skira, 1989. Sur l'influence en occident, cf. *Weltkulturen und moderne Kunst*, München: Bruckmann, 1972, pp. 186 sq. et 389 sq.

⁶⁶ Juan Miró, interrogé par Georges Duthuit, in *Cahiers d'art*, VIII-X, 1936, p. 263. Voir aussi Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (1950), rééd. Paris: Gallimard, 1965, p. 311 sq.

⁶⁷ Robert Benayoun, "Le mot et l'image", in *Le Surréalisme même*, Paris 1958, p. 35.

⁶⁸ Cf. Guillaume Apollinaire, *Le guetteur mélancolique*, Paris: Gallimard, 1952, p. 142-144; J. Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris: Gallimard, 1967.

⁶⁹ *Apollinaire, 1917, rééd. Paris 1946, p. 3-4.

⁷⁰ Pierre Garnier, cité par Jérôme Peignot, *Du calligramme*, Paris: Chêne, 1978, p. 39.

⁷¹ Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte, Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jh. oder vom Anfang der Kunst am Ende der Künste*, München: Hanser, 1977.

⁷² André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Paris: A. Michel, 1964-65, I, p. 269.

Enfin, l'étonnante rêverie de Proust sur les noms de villes associés à des notations chromatiques passe elle aussi par la synesthésie phonétique.⁷³

⁷³ Marcel Proust, "Noms de pays: le nom", in *Du côté de chez Swann* (1917), *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard [Pléiade], 1954, I, p. 383-427.