



L'œil dans le miroir, 1930  
photographie, 19x13,5 cm

## L'OPTOPHONÉTIQUE DE RAOUL HAUSMANN : UN PROJET ESTHÉTIQUE GLOBAL OUVERT

### « Au commencement tout était optophonétique »

« Au commencement tout était optophonétique »<sup>1</sup> pourrait être le mot d'ordre du dadasophe. Dès 1918, Hausmann se met en quête d'un « nouveau langage optophonétique » associant la vue, la voix et l'écoute. L'optophonétique<sup>2</sup> pose d'emblée la nécessité de rendre le langage à ses sources plastiques et respiratoires. Ses recherches se concrétisent rapidement dans l'invention, en 1918, du photomontage et du poème « optophonétique ». Le photomontage est pensé comme alternative à la peinture traditionnelle et à la peinture futuriste, au même titre que le cinéma expérimental auquel se réfère Hausmann. Un cinéma, celui notamment de V. Eggelings et de H. Richter, délivré de la référence picturale et réduit à ses éléments essentiels : les tensions de la forme (tensions lumière/espace/temps), le mouvement, le rythme et le montage. À l'aune du cinéma expérimental, le photomontage traduit l'éclatement, l'émiettement irréductible de la vie, en éléments contradictoires et hétérogènes. Cinéma expérimental et photomontage légitiment le besoin d'un art kaléidoscopique rendant compte de la multiplicité des impressions et des sensations enregistrées par « l'homme moderne ». Cendrars écrit à ce propos dans *L'ABC du Cinéma* : « Le Cinéma. Tourbillon des mouvements dans l'espace. Tout tombe. (...). Fusion. Tout s'ouvre, s'écroule, se fonde aujourd'hui, se creuse, se dresse, s'épanouit (...) cent

1 - À la fin des années 40, Hausmann entreprend l'écriture d'un ouvrage sur l'optophonétique. Une note dans un agenda de 1963 signale qu'il reprend ce projet de livre sous le titre *Optophon*. L'index prévoit onze chapitres, le premier est intitulé « Im Anfang war alles optofonetisch » (« Au commencement tout était optophonétique »).

2 - *Optophonétique* est le titre d'un texte paru dans la revue *MA*, éditée par les hongrois Kassak et Moholy-Nagy en 1922.

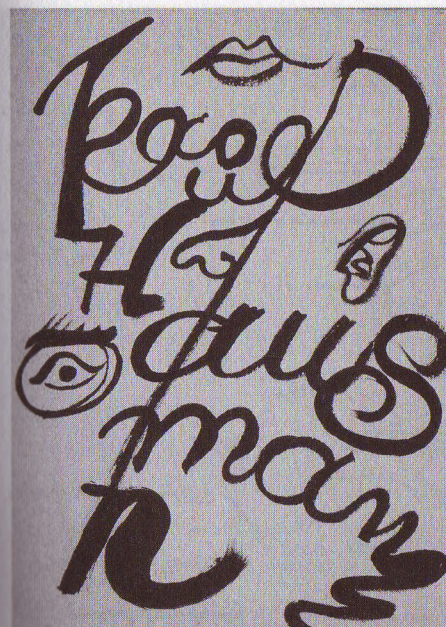


mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien qu'arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remuement d'images. L'unité n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole, vie... ». Le poème optophonétique, où tout est « rythme de sons », est pensé comme alternative à la poésie traditionnelle et aux « mots en liberté » futuristes. Délivré de toute harmonie imitative, il lie intimement vue et ouïe, en travaillant autant, et pour eux-mêmes, les aspects graphique ou plastique, sonore ou oral, du mot et de la lettre.

À partir de 1921, l'optophonétique, qui se doit d'enrichir les fonctions acoustique et optique de l'homme, de développer « le centre de ses émanations acoustiques et optiques », se donne pour mission d'éduquer et d'affiner tous les organes perceptifs<sup>3</sup> : « Nous réclamons le haptisme, ainsi que l'odorisme ! Élargissons le sens haptique (...) L'art haptique donnera à l'homme une connaissance plus large ! » (*Manifeste du présentisme*). À partir de 1927, année où Hausmann intègre à sa création l'énergétique de la lumière, il tente de mettre au point un optophone dont l'appareillage est censé transformer les vibrations similaires du son et de la lumière. Au sens strict, cet optophone devrait rendre possible « la transformation de formes libres (...) au moyen d'un clavier, en jeux de lumière kaléidoscopique qui transmet (...) les graphismes sur un haut parleur », lequel « les transforme en phonique nouvelle ou musique "concrète". Le procédé est réversible »<sup>4</sup> (*Pour la création d'une forme énergétique du langage*).

3 - Les moyens concrets de son programme optophonétique passent principalement par l'art. Mais ils passent aussi par la pédagogie. Ainsi, c'est une volonté éducative qui préexiste à l'élaboration de ses différents manuels sur l'infrarouge (*Nouveaux résultats de la photographie infrarouge*), la photographie (*Photographie-Heute* sous-titré « Une éducation de la conscience optique » qui s'inscrit dans le sillage de *Vision in motion* de Moholy-Nagy), l'architecture, etc, et à sa participation active au Club des Amateurs Photographes Limousins, où il a une position d'enseignant. Enfin, même si pour différentes raisons le projet n'aboutira pas, Hausmann répond favorablement à la proposition de son ami Moholy-Nagy qui souhaite le recruter comme enseignant pour l'école qu'il a fondée en 1938, la School of Design de Chicago. Il a également tenté d'enseigner à l'École de Photographie de Lausanne en 1941.

4 - Dans une lettre à Vordemberge-Gildewart du 17 décembre 1945, Hausmann écrit que l'optophonétique peut se définir comme une « théorie d'un appareil électrique, sur base de cellule de photo, pour transformer les réflexions spectrales des microreliefs en même temps sur un écran de projection en jeu kaléidoscopique et en musique. Automatiquement. Grande nouveauté ». Cité dans *Le Cahier 1* de Raoul Hausmann, A. Koch-Didier, p. 34.

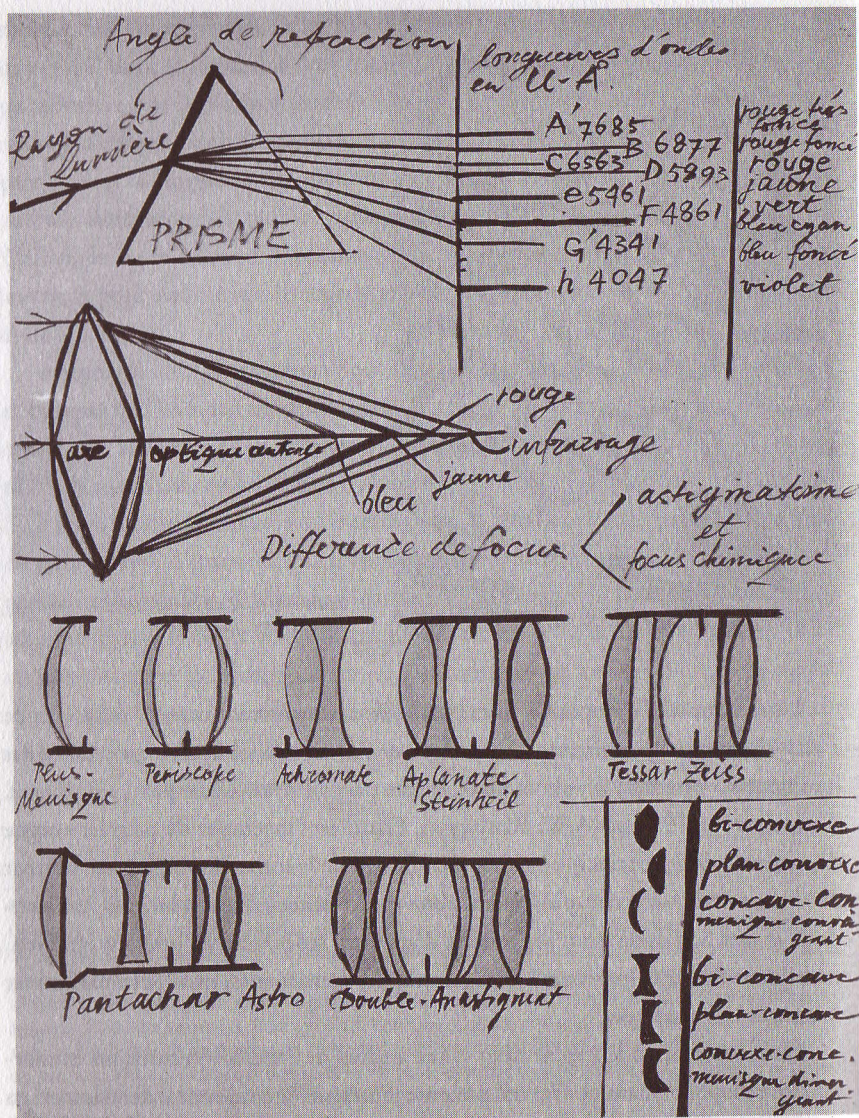


Poésie de mots inconnus, 1950  
encre de chine, 38 x 28 cm

L'invention de l'optophone, assez proche dans son fonctionnement de la « lampe à arcs chantants » permettant de transformer des vibrations acoustiques en ondes lumineuses, poursuit la voie ouverte, d'une part au XVIII<sup>e</sup> siècle par L.-B. Castel, d'autre part en 1911 par A.W. Rimington. Castel est l'inventeur du premier « orgue de couleur » dont le principe était de « rendre visible le son ». Rimington est l'auteur de *Colour Music, the Art of Mobile Colour* et l'inventeur d'un « clavier à lumière » dont se sert Scriabine pour ses projets d'art total redevables à l'opéra wagnérien, mobilisant éléments musicaux, chorégraphiques, dramatiques, mais aussi parfums et éclairages chromatiques.

Hausmann considère également « l'œil à tubes de l'abeille » comme un extraordinaire optophone naturel. Cet œil présente l'intérêt d'être un centre de vision et, en même temps, un « appareil acoustique ». Cette « oreilœil » à « multiples tubes », dont « l'un est dirigé directement vers le soleil », permet à l'abeille non seulement de construire sa cellule, son « espace acoustique » propre, mais aussi de « voir l'infrarouge, l'ultra violet et d'autres octaves de lumière invisibles pour nous ».





Sans titre, 1953  
encre de chine, 65 x 50 cm

L'esthétique optophonétique du dasasophe consiste, d'une part, à projeter, à partir d'un « noyau » émanant de la sombre caverne corporelle du sujet, des lettres et des ondes acoustiques sous forme de sons consonantiques et vocaliques inouïs. L'enjeu est de produire, et donc de faire entendre, les sons les plus diversifiés possibles. D'autre part, son esthétique optophonétique consiste à faire surgir d'un fond noir matricien, lié à ce qu'il appelle la « vue intérieure », des vibrations lumineuses sous forme de jeux cinétiques (photographiques) d'ombre et de lumière<sup>5</sup>, et à montrer ainsi ce que d'ordinaire nous ne voyons pas. Ce sont ces rapports non hiérarchisés œil/bouche/oreille/voix qu'Hausmann mettra systématiquement et diversement en scène, jusque dans la scénographie particulière de sa danse, où il devient « acteur opto-photo-cinétique ».

Ce à quoi le dasasophe revient toujours dans ses recherches et réflexions optophonétiques, c'est au *continuum* lumière/son/espace/temps lié à l'émanation de phénomènes et de processus visuels (graphiques) et acoustiques (phoniques), au mouvement inflexible comme principe créateur étendu à tous les champs artistiques, à la notion de rythme entendue comme « *rhythmos* » et à l'entité dynamique du souffle. En fait, dès 1921 et jusqu'à la fin, tous les domaines de sa réflexion et de sa création seront sous-tendus, et réunis en une synthèse ouverte mais non totalisante puisque Hausmann est sorti de toute conception finalisée de l'œuvre, par une optophonétique « élargie », qui se doit d'être aussi et immédiatement vie. Des glissements s'opéreront donc de l'opto-phonétique au photo-graphique et à la mélanographie, où il s'agit d'« écrire avec la lumière » et de produire une inédite opacité lumineuse, de l'eido-phonétique (*eidos*: « apparition qui prend forme ») à la ciné-scopo-phonie considérée comme la base de tous les phénomènes visuels, auditifs et corporels. Peu à peu, la référence au monde technique des appareillages laissera place à un

<sup>5</sup> - Les œuvres littéraires de Paul Scheebart, très connues dans le Berlin de l'après-guerre, telles que *La Danse des comètes* et *Le Théâtre cosmique* extraites des *Œuvres Complètes* pour le théâtre de 1901-1902, ou encore *L'Architecture de verre*, regorgent d'utopies quant aux conditions cosmiques de la lumière, aux jeux projectifs et réflexifs de lumière, aux « figures de lumières gazeuses qui sont sens dessus-dessous », à une possible approche du mouvement cosmique... Enfin, le manifeste *Ricostruzione futurista dell'univers* de Balla et Depero (1915), qu'on peut facilement se procurer à Berlin, fait état du mouvement absolu de la dynamique, de la « vitesse et rapidité du complexe plastique » et de la force lumineuse vive des objets à l'aide d'éclairages. Dans ses premiers manifestes, Hausmann fait souvent référence à la lumière : « Nous voulons le mouvement et la lumière ».



répertoire issu des sons émis par les animaux (dauphins, poissons, oiseaux) et des bruits d'origine naturelle (pluie, pierre), dont l'ouïe atrophiée de l'homme ne parvient plus à distinguer les subtilités. « Cela a entraîné une certaine surdité de l'ouïe de la race blanche qui n'enregistre même plus les entre-oscillations dans le chant des oiseaux et les glissements des notes non tempérées » (*Les langages des poissons et des oiseaux et la phonie*, 1965). Il ne s'agit pas d'imiter ces bruits mais de retrouver et de réactiver dans la voix humaine, des sons inouïs, des coloris et des timbres instrumentaux extrêmement divers. De fait, conformément à une philosophie de « l'élan vital », l'acte créateur, perçu comme « sensation dynamique », est inscrit, qu'il soit opto-phonétique ou photo-mélano-graphique, dans le dynamisme des forces énergétiques de l'univers, dans l'afflux mouvant et irrésolu des choses, dans la perpétuelle instabilité, les tourbillons mêmes, d'une vie intensive et inventive.

Enfin, au sens large, l'optophonétique est un montage dynamique des différents champs de formes – la peinture, la poésie, la danse, la photographie, le photogramme, l'écriture, la mélanographie, l'architecture, l'archéologie, l'organisation sociale... – qui ne cessent de se nouer et de se dénouer, de s'ouvrir les uns sur les autres sans jamais se confondre, qui frottent leurs matériaux et leurs « langages » respectifs, pour voir quel nouveau corps, quelle inédite poétique dansante, pourraient naître de leurs alliances et de leurs croisements. En fait, Hausmann souhaite parvenir à un développement et à une extension des capacités sensorielles du sujet, de ses sensations et perceptions, par la diffraction de l'optique et de l'acoustique, par leur mise en mouvement, par le « dépassement de notre conscience spatio-temporelle » (c'est-à-dire par la recomposition d'un nouvel espace-temps), par le retour à des phénomènes de « régressions » et de « primitivités » permettant d'accéder à une « nouvelle ère » et à une modernité (à venir) de l'art ancré dans le corps même du sujet, par la mise en œuvre d'une « vision en mouvement » cristallisant « la position de l'homme dans le monde des relations, (...) auquel, par son étendue dans toutes les directions, il sera forcé de participer » (*Nous ne sommes pas des photographes*). « Et si quelque chose de neuf, un nouveau mouvement, une nouvelle organisation rencontrait le succès, cela tiendrait à un développement de nos émanations sensorielles qui se serait produit » (*Optophonétique*, 1922). Ce projet est lié à l'idéal d'un art, dépendant d'un « style individuel », qui verrait advenir un « homme nouveau » dans une « civilisation nouvelle ».

Une civilisation où « tout s'écoule et se meut » conformément au « *panta rhei* » héraclitéen – point de référence pour Hausmann – s'en tenant au temps de l'apparaître à travers l'épreuve du flux. Une civilisation qui entraîne, par des phénomènes d'échanges, d'interdépendances et d'interactions, dans le processus du changement continué impliqué à la fois, et selon des modes différents, dans le matérialisme antique d'Épicure et de Lucrèce et dans le Tao<sup>6</sup>. « Cette nouvelle civilisation ne devrait plus croire en des notions immuables, fixées, elle devrait reconnaître avant tout l'importance de la mutation, de la transformation et de l'incertitude de la vie humaine » (1968). Le terme d'« émanation sensorielle » renvoie, entre autres, aux multiples interactions entre l'expérience intérieure et l'expérience spatiale, caractérisant l'optophonétique. « La création se situe dans l'espace intérieur intégral dans le corps d'où elle se projette dans l'espace-lieu-mouvement-tension général » (*L'espace inventif*, catalogue R. Hausmann, p. 252).

La notion de mutation, de « mobilisme universel », de mouvement, de rythme, parcourt et traverse toutes les pratiques artistiques d'Hausmann, y compris la peinture, à laquelle il revient dès 1945, non pas comme un retour à la figuration, mais comme à un moyen de mettre en mouvement des surfaces de couleurs et de rendre ainsi « les vibrations de l'âme » (Kandinsky), autrement dit du souffle et en-deçà du corps, comme à un moyen de faire jouer, encore et toujours, la dialectique statique/cinétique, de redéfinir les relations couleur/forme/matière/espace/temps. On a identifié ce mouvement dans le jeu qui fait circuler d'un texte à l'autre des fragments redistribués, re-découpés, réécrits ou simplement traduits. On le relève aussi dans le jeu ouvert de circulation entre ses différentes expérimentations qui, conjointement menées et exposées, s'enrichissent et se stimulent mutuellement. Voyons comment la puissance vitale du mouvement, du Rythme traverse et probablement déborde cette optophonétique, en observant plus particulièrement la poésie optophonétique puis différents montages (photo)graphiques et expérimentations dans le domaine du photogramme.

6 - Hausmann est lecteur à la fois des *Fragments* d'Héraclite, du *Natura Rerum* de Lucrèce ou encore du *Livre des mutations* et d'une version du Yi King qu'il possédait dans sa bibliothèque à Limoges. Dans leur diversité même, ces références alimentent sa vision, exempte de tout désir de Totalisation, d'un « écoulement probablement absolu du devenir » (rien n'existant sous la forme du permanent), évoqué par Nietzsche dans *La Volonté de puissance*.