

Tristan Tzara. D'une avant-garde à l'autre

AVANT-PROPOS

Quelques éléments sur la vie de
Tristan Tzara
(16 avril 1896 – 24 décembre 1963)

1896 : De son vrai nom Samuel Rosenstock, il naît à Moinești (province de Bacău, Roumanie) de parents de confession juive mais non pratiquants, Emilia et Filip Rosenstock. Confronté à l'antisémitisme institutionnalisé, il n'a pas le statut de citoyen roumain.

1912 : Il fonde la revue *Simbolul* en compagnie de Ion Vinea et de Marcel Janco dans laquelle il publie ses premiers poèmes sous le pseudonyme de S. Samyro.

1914 : Il quitte sa ville natale pour Bucarest, où il s'inscrit à l'Université et suit des cours de mathématiques et de philosophie.

1915 : À l'automne, il quitte la Roumanie pour s'installer à Zurich en Suisse¹ où il s'inscrit à la faculté de Lettres et de Philosophie. Il utilise pour la première fois le pseudonyme « Tristan Tzara » dans la revue *Chemarea*.

1920 : Le 17 janvier, il s'installe à Paris et s'inscrit à un Certificat d'études supérieures de chimie.

1925 : Le 16 juillet, il change officiellement de nom pour devenir Tristan Tzara. Il se marie avec l'artiste-peintre Greta Knutson, rencontrée un an auparavant, le 8 août, à Stockholm.

1927 : Naissance de son fils Christophe le 15 mars.

1940 – 1944 : Sous l'Occupation allemande, il est dénoncé par *Je suis partout*, est poursuivi par le régime de Vichy et la Gestapo. Il trouve refuge à Souillac où il séjourne de décembre 1942 à août 1944. Il collabore aux revues résistantes *Confluences*, *Les étoiles de Quercy* et *Les lettres françaises* et devient délégué du Sud-Ouest du Comité National des Écrivains.

1947 : Tzara est naturalisé français et adhère au parti communiste.

1956 : Il rompt avec le parti communiste suite à l'insurrection hongroise contre le régime communiste.

1963 : Il meurt le 24 décembre, à Paris, des suites d'un cancer des poumons.

¹ Face à la Première Guerre mondiale fait rage depuis l'année précédente, la Suisse, pays neutre, apparaît comme un îlot de sûreté.

*
* *

PREMIERE PARTIE LA REVOLTE DADA

I. Aux origines du dadaïsme.

A. Éléments de contextualisation.

1. Bref rappel sur la Première Guerre Mondiale.

→ Depuis l'été 1914, la Première Guerre mondiale fait rage et déchire l'Europe en deux camps, la Triple-Entente (France, Angleterre, Russie, à laquelle s'ajoutent successivement d'autres pays) et l'Alliance formée par les empires allemand, austro-hongrois, ottoman et bulgare. La Suisse fait partie des rares pays européens restés neutre et devient une terre d'accueil pour tous les exilés fuyant la guerre².

→ La période de 1816 à 1916 est considérée comme « le siècle de la science », ce qui signifiait, suivant les propos du philosophe Hans-Georg Gadamer, « un siècle de progrès se dépassant constamment, et donc un siècle d'espoir humain sans limite quant aux pouvoirs et aux bienfaits de la science pour l'humanité »³. La Première Guerre Mondiale, avec son lot d'innovations scientifiques et industrielles (on assiste ainsi aux débuts de l'aviation et de nouveaux types d'armes sont déployés, les chars d'assaut ; des armes chimiques sont également employées, comme le tristement célèbre « gaz moutarde ») et son lourd bilan humain met fin à tous ces espoirs.

2. Contexte intellectuel.

→ La guerre ne représente pas le seul bouleversement en ce début de XX^e siècle. Le domaine des sciences est lui aussi profondément bousculé. La découverte des rayons X en 1895, de la radioactivité en 1896, de l'électron en 1897, ou encore les théories de la Relativité formulées par Albert Einstein en 1905 et 1915, bouleversent profondément les représentations classiques d'un monde physique qui demeure en grande partie invisible et inconnu.

→ Le monde intellectuel est également agité par ce que l'on nomme aujourd'hui une philosophie du « soupçon »⁴, représentée par trois grands penseurs : les philosophes Marx et Nietzsche, ainsi que le fondateur de la psychanalyse, Freud. Esquissons rapidement l'aspect révolutionnaire de leur pensée. Dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, la philosophie marxiste remet en doute les fondements même de la société occidentale en dénonçant la domination bourgeoise et en théorisant le concept de lutte des classes. Nietzsche, à la même époque, développe une critique acide des valeurs morales et religieuses tout en annonçant « la mort de Dieu ». Freud, enfin, par ses recherches sur l'inconscient, montre que l'être humain est essentiellement étranger à lui-même.

² À titre d'exemple, Hugo Ball, désabusé par l'horreur de la guerre, déserte l'armée dans laquelle il s'était pourtant engagé volontairement. Tristan Tzara, lui, se fait réformer et l'une des explications de son départ pour Zurich réside probablement dans la crainte d'un engagement militaire de la Roumanie (qui aura lieu en 1916).

³ Hans-Georg Gadamer, *L'héritage de l'Europe*, Payot & Rivage, 1993, p.93.

⁴ C'est au philosophe Paul Ricoeur que nous devons la désignation de ces trois penseurs comme « maîtres du soupçon » dans son ouvrage *Le conflit des interprétations* publié en 1969.

→ Le monde de l'art lui-même est touché par ce que l'on pourrait appeler une « crise de la représentation ». Un certain nombre d'écrivains et d'artistes souhaitent se détacher de l'Académie des Beaux-Arts, qui perd alors petit-à-petit son autorité en matière de jugement des œuvres. À la même période, Baudelaire (dans *Le peintre de la vie moderne*, 1863) et les peintres impressionnistes (Manet en tête) ouvrent une voie nouvelle à la *modernité* artistique, comme en témoignent les nombreux mouvements qui émergent dès lors : fauvisme, symbolisme, expressionnisme, cubisme, futurisme, etc.

B. La naissance du mouvement.

→ Pendant la guerre, la ville de Zurich se caractérise par son effervescence intellectuelle. On y croise, entre autres, Lénine qui prépare la future révolution bolchévique russe ou encore James Joyce qui y rédige l'un de ses romans les plus célèbres, *Ulysse*. Dans ce contexte émerge dès l'été 1914 le premier cabaret littéraire de la ville, le « Cabaret Pantagruel ».

→ Arrivé dans le courant de l'année 1915, un couple d'artistes allemands, Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings, en reprend le concept et lance un appel dans la presse zurichoise :

Zurich, 2 février 1916. Le Cabaret Voltaire. Sous cette dénomination s'est constituée une association de jeunes artistes et écrivains, dont le but est de créer un centre de divertissement artistique. En principe, le Cabaret sera animé par des artistes, invités permanents, qui, lors de réunions quotidiennes, donneront des représentations musicales et littéraires. Les jeunes artistes zurichois, de toute tendance, sont invités à nous rejoindre avec des suggestions et des propositions.⁵

→ Quelques artistes et écrivains répondent aussitôt à l'invitation. Parmi eux, on retrouve Hans Arp, Sophie Taeuber, Richard Huelsenbeck, ainsi que Tristan Tzara et son ami Marcel Janco. Dès le 5 février, le Cabaret Voltaire, situé au n°1 rue Spiegelgasse, est inauguré.

→ Très vite, le nom « Dada »⁶ est trouvé pour désigner le groupement d'artistes. Comme l'affirme Henri Béhar, « la légende veut que le terme ait été trouvé le 8 février 1916 par Tzara et Huelsenbeck en glissant un coupe-papier au hasard dans un dictionnaire Larousse »⁷.

→ Les soirées au Cabaret, relativement sages au début, se transforment rapidement en joyeuse cacophonie. Voyez plutôt comme Tzara retranscrit dans un style syncopé l'atmosphère régnant au cours de ces soirées :

Grande soirée – poème simultané en 3 langues, protestation bruit musique nègre / Hoosenlatz Ho osenlatz / piano Typerary Laterna magica démonstration, proclamation dernière!! invention dialogue!! Dada!! dernière nouveauté!!! syncope bourgeoise, musique bruitiste, dernier cri, chanson Tzara danse protestations – la grosse caisse – lumière rouge, policemen – chansons tableaux cubistes cartes postales chanson Cabaret Voltaire – poème simultané breveté Tzara Ho osentlaz et van Hoddis Hü ülsenbeck Hoosenlatz tourbillon Arp – two-step réclame alcool fument vers les cloches / on chuchote: arrogance / silence

⁵ Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, Éditions du Rocher, 1993, p. 111.

⁶ Cette trouvaille manifeste parfaitement l'esprit du mouvement : mot à la fois vide de sens, confinant à l'absurde et à l'univers enfantin, il est aussi un « mot international » (Hugo Ball) aux significations multiples : « petit cheval de bois » ou synonyme de « marotte » en français, « oui oui » en roumain, « adieu, au revoir, etc. » en allemand. Il porte en lui la volonté internationaliste et polyglotte de ses créateurs par opposition à la guerre qui déchire les nations..

⁷ Henri Béhar, *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996, p. 7.

Mme Hennings, Janco déclaration, l'art transatlantique = peuple se réjouit étoile projetée sur la danse cubiste en grelots.⁸

→ Musique, danse, récitation de poèmes, de manifestes, pièces de théâtre, le tout par des dadaïstes affublés de costumes ridicules (souvent en carton) devant public en furie, sont le plus souvent au programme de ces soirées, parfois entrecoupées d'interventions policières. Malgré cela, le Cabaret Voltaire ferme rapidement ses portes, en juin 1916. Les manifestations Dada ont désormais lieu dans différentes salles de la ville suisse.

→ Le mouvement Dada se fait rapidement connaître à travers le monde. Tristan Tzara n'est pas étranger au phénomène : avec une grande ardeur, il préside à la création d'une revue *Dada*⁹, il établit des relations épistolaires avec de nombreux artistes étrangers, sollicite leur collaboration et leur adhésion à Dada et organise des échanges de poèmes et d'illustrations avec les directeurs des publications étrangères.

→ Cependant, dès 1916, des dissensions internes à propos de l'orientation à donner au mouvement apparaissent et aboutissent au départ de Richard Huelsenbeck en février 1917 et à celui de Hugo Ball en juillet de la même année. Tristan Tzara s'impose donc naturellement comme le chef de file. Néanmoins, ces défections donnent un coup d'arrêt au mouvement : aucune manifestation publique n'a lieu entre juillet 1917 et juillet 1918.

→ Tzara relance le mouvement avec son célèbre *Manifeste Dada 1918*, « à la fois aboutissement et synthèse des multiples dadaïstes zurichois [...] le premier, le vrai, le grand évangile du dadaïsme, qui contient en germe toute l'évolution ultérieure de Dada »¹⁰. Ce manifeste achève de conquérir les poètes parisiens, en particulier les animateurs de la revue *Littérature* (dont André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, futurs fondateurs du surréalisme), déjà intrigués par les manifestations zurichoises.

C. De Zurich à Paris.

→ Suite à des échanges épistolaires nourris et à l'essoufflement du mouvement à Zurich, Tzara déménage et arrive à Paris le 17 janvier 1920, ce qui marque le début du dadaïsme parisien. Dès les premiers mois de l'année, les manifestations Dada s'enchaînent à un rythme effréné, sur le modèle des soirées zurichoises et ont un écho retentissant dans la presse parisienne.

→ En parallèle, les dadaïstes, toujours plus nombreux, se réunissent régulièrement au Café Certà où ils s'adonnent à un certain nombre d'activités iconoclastes comme la notation d'intellectuels et de personnages célèbres entre +20 et -25. Tzara, fidèle à sa réputation, attribue en majorité la plus mauvaise note.

→ Expositions d'artistes Dada (Picabia, Max Ernst, Georges Ribemont-Dessaignes), *Excursions* (en réalité des parodies de visites guidées de monuments de Paris, notamment l'Église de Saint-Julien le Pauvre le 14 avril 1921), ainsi que de nombreuses publications en revue (*Littérature*, *Cannibale*, *Proverbe*, *Dada*, etc.) ponctuent également l'activité parisienne des dadaïstes. Cependant, des querelles internes vont rapidement déliter le mouvement.

⁸ « Chronique zurichoise », in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

⁹ Lancée en 1917, elle comporte sept numéros et fut publiée jusqu'en 1921. Si vous souhaitez approfondir le sujet et mieux vous rendre compte de l'aspect de la revue, une version numérisée est accessible gratuitement à l'adresse suivante : <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/index.htm>

¹⁰ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, 2005, p. 117.

D. La fin de Dada.

→ Au printemps 1921, sur une initiative d'André Breton, les dadaïstes intentent un procès contre l'homme politique et écrivain nationaliste Maurice Barrès pour « crime contre la sûreté de l'esprit ». André Breton préside la séance, Georges Ribemont-Dessaignes est l'accusateur public, Aragon et Soupault assurent la défense de l'accusé. Tzara, d'abord opposé au procès car hostile à la tenue d'un tribunal révolutionnaire, se laisse finalement prendre au jeu. Convoqué comme simple témoin, il répond aux questions dans un esprit typiquement dadaïste, humoristique et irrévérencieux. Le procès, que Breton voulait sérieux, dérive en farce. Les premières tensions apparaissent et marquent les divergences entre un Tzara qui s'oppose à tout système et un Breton beaucoup plus dogmatique.

→ En juin 1921, André Breton refuse de participer au Salon Dada organisé par Tzara. En février 1922, Breton organise à son tour un « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne », auquel Tzara refuse de participer, ne souhaitant pas que Dada soit assimilé au cubisme et au futurisme. Les tensions s'exacerbent et le 1^{er} avril, André Breton publie *Lâchez tout* :

Le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir. Ce que je ne dis pas plus haut, c'est qu'il ne peut y avoir d'idée absolue. [...] Donner sa vie pour une idée, Dada ou celle que je développe en ce moment, ne saurait prouver qu'en faveur d'une grande misère intellectuelle. [...] Pardonnez-moi de penser que contrairement au lierre, je meurs si je m'attache.

Je ne puis que vous assurer que je me moque de tout cela et vous répéter : Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d'un bois.

Lâchez la proie pour l'ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.

Partez sur les routes. ¹¹

→ La rupture Tzara/Breton est consommée. Le soir du 6 juillet 1923, à la salle du théâtre Michel, doit se jouer la première de la pièce de Tzara, *Le cœur à gaz*. Bien décidés à en découdre, Breton et ses acolytes (Éluard, Soupault, Aragon) sèment l'agitation dans la salle. Une bagarre éclate entre les deux camps, la police intervient à deux reprises.

→ Suite à ces événements, le dadaïsme parisien, essoufflé et exsangue, prend fin. En guise d'ultime hommage, Tzara fait publier ses *Sept manifestes Dada* en juillet 1924.

E. La diaspora Dada.

→ Si le dadaïsme zurichois et parisien est plus largement étudié, il ne faut pas oublier que les idées dadaïstes se sont largement diffusées en Europe et dans le monde, donnant naissance à de nouveaux centres névralgiques dont voici une liste des principaux.

→ **New-York** : Ce que l'on appelle aujourd'hui le dadaïsme new-yorkais se dessine en réalité avant même la création du mouvement à Zurich, dès 1915, avec l'arrivée sur le sol américain d'artistes français émigrant à cause de la guerre, Francis Picabia et Marcel Duchamp. Leurs expérimentations les conduisent à développer, pour le premier, des peintures dites

¹¹ André Breton, « Lâchez tout », *Littérature* (nouvelle série), n°2, avril 1922.

« mécanomorphes » (peintures à l'allure de dessin industriels représentant des machines n'ayant aucune fonction, et dont le titre ne comporte aucun rapport avec celle-ci), et pour le second, le concept de « ready-made » (objet usuel choisi arbitrairement par l'artiste qui, par l'attribution d'un titre, obtient le statut d'œuvre d'art). En compagnie d'un autre acteur de la scène new-yorkaise, Man Ray, connu pour les nombreux portraits photographiques de surréalistes, ils viennent grossir les rangs des dadaïstes parisiens à partir de 1918.

→ **Berlin** : Le départ de Zurich de Richard Huelsenbeck ne signe pas son abandon du dadaïsme. Bien au contraire, il l'importe à Berlin en adoptant une orientation politique beaucoup plus marquée et agressive, dans une Allemagne exsangue vaincue par la Triple-Entente. Dès 1918, il fonde en compagnie de Raoul Hausmann le Club Dada auquel se joindront ensuite le caricaturiste George Grosz, Hanna Höch ou encore John Heartfield¹². Leurs expérimentations artistiques conduisent notamment à l'élaboration d'un nouveau procédé, le photomontage, qui devint « l'un des moyens majeurs des interventions politiques des dadaïstes de Berlin. En découpant et réarrangeant littéralement la réalité produite par les médias de masse, les dadaïstes exposèrent cette réalité comme une illusion »¹³.

→ **Cologne** : L'existence du groupe dadaïste, porté par Max Ernst, Johannes Theodor Baagert et Hans Arp, fut relativement courte (1919 – 1921) mais aboutit à l'une des plus belles réussites en matière de collage dadaïste. Ainsi, Ernst élabore une technique reposant sur l'emploi de vignettes issues d'ouvrages didactiques (botaniques, zoologiques, anatomiques, etc.) apposées sur un fond inattendu. Les trois artistes élaborent également une technique innovante dans une série de collages collectifs, dénommée *Fatagaga* (Fabrication de tableaux garantis gazométriques), dans lesquels des éléments sont ajoutés, sans entente préalable, laissant ainsi une large place au hasard et préfigurant une technique littéraire bien connue des surréalistes, le cadavre exquis.

→ **Hanovre** : Ici, l'expression du dadaïsme repose essentiellement sur le peintre, sculpteur et compositeur Kurt Schwitters. À partir de 1918, il abandonne la peinture traditionnelle pour développer un art du collage pictural d'un nouveau genre : il privilégie les matériaux trouvés (prospectus, boutons, tickets de transport, morceaux de bois, etc.) qu'il colle ensemble pour composer ses tableaux. Refusé par le Club Dada de Berlin (notamment pour son absence d'engagement politique), il crée son propre mouvement dissident, *Merz*, dont le nom est issu du découpage d'une publicité dans un journal pour la « Kommerz- und Privatbank » destiné à l'une de ses compositions. Ce terme, clone sémantique et verbal de « Dada », regroupe l'ensemble de ses activités entre 1919 et 1948. Schwitters reste également connu pour son *Ursonate*¹⁴. Composée entre 1922 et 1932, il s'agit d'un poème phonétique d'inspiration purement dadaïste reprenant la structure d'une sonate, la voix et les lettres se substituant aux instruments et aux notes de musique.

→ D'autres antennes Dada se développèrent également en divers endroits, notamment en **Espagne** (sous l'égide du poète Guillermo de Torre), en **Hollande** où il se rapproche du mouvement De Stijl fondé par Théo Van Doesburg, Revenu en **Roumanie**, Marcel Janco fonde le groupe Das Neue Leben, en faveur d'un dadaïsme « constructif » et non simplement nihiliste.

¹² Né Helmut Herzfeld, il anglicise son nom pour protester contre le patriotisme belliqueux.

¹³ Henri Béhar, *Dada : circuit total*, Lausanne, L'âge d'homme, 2005, p. 539

¹⁴ Si vous souhaitez vous imprégner de l'univers sonore de cet artiste Dada, une vidéo de l'*Ursonate* scandée par Schwitters lui-même en 1932, accompagnée de sa « partition », est disponible à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ks05YuDGy6A>

Dada développa même des ramifications jusqu'au **Japon**, à travers le poète Takahashi Shinkichi.

→ Ainsi, il faut se garder d'assimiler l'activité dadaïste zurichoise et parisienne au mouvement Dada dans son ensemble au risque d'en occulter la diversité et la richesse expérimentale pluridisciplinaire.

II. Qu'est-ce que Dada ? Décryptage au travers des écrits théoriques de Tzara.

A. Le parti-pris de la destruction.

→ Comme l'affirme Tzara, « les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût »¹⁵. Après le début Première Guerre Mondiale qui manifeste l'échec total de la civilisation occidentale, les dadaïstes souhaitent rompre avec tous les fondements de celle-ci et se détourner de toute tradition intellectuelle ou culturelle.

→ Ainsi, rien ne semble pouvoir échapper à leur rage destructrice. À ce titre, le « Manifeste Dada 1918 » fait figure d'exemple : « Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition [...] Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu »¹⁶. Philosophie, logique, science, morale, ou encore religion sont autant de domaines dénigrés par les dadaïstes.

→ Bien plus, il en vient à prôner l'émergence d'un nouveau type d'être humain, l'idiot : « Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus. Dada est terrible : il ne s'attendrit pas sur les défaites de l'intelligence »¹⁷. On le constate, cette opposition entre l'intelligent (qui, malgré toutes ses tribulations, a conduit la civilisation au chaos) et l'idiot traduit de manière ironique la recherche d'une nouvelle manière d'envisager l'humain.

B. Dada était-il nihiliste ?

→ La virulence des propos des dadaïstes, mêlée à l'absurdité apparente de leurs productions méritent que l'on se pose la question. Or, au-delà de la volonté de provoquer et de choquer, les acteurs du mouvement Dada possèdent une véritable culture philosophique et scientifique qui s'exprime de manière sous-jacente dans leurs écrits. Pour preuve, intéressons-nous à trois exemples significatifs.

→ En premier lieu, les dadaïstes cherchent ainsi l'inspiration dans des modèles extra-occidentaux, notamment chez les peuples dits « primitifs ». Partagé par de nombreux dadaïstes, ce primitivisme, que l'on retrouve dans des mouvements d'avant-gardes antérieurs (pensons au fauvisme ou à l'expressionnisme) naît de la convergence de deux facteurs historiques : un besoin de renouvellement des sources, des techniques et des finalités chez les artistes, et l'apport d'un matériau culturel (par le biais de la colonisation et du développement conjoint de l'ethnologie) de nature à satisfaire les besoins de renouveau.

¹⁵ « Conférence sur Dada », *Lampisteries*, in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

¹⁶ *Manifeste Dada 1918*, in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

¹⁷ *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, X, in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

→ La découverte des arts primitifs tient d'une véritable révélation chez Tzara¹⁸. Entre 1916 et 1920, il acquiert et développe l'essentiel de ses considérations poétiques. Non sans adopter une vision naïvement stéréotypée (symptomatique de son époque) des peuples africains, océaniques ou mélanésiens (« Mon autre frère est naïf et bon et rit. Il mange en Afrique ou au long des îles océaniques »¹⁹), le « primitif » lui apparaît comme un véritable modèle : il est « spontanément, intuitivement, mais complètement, poète [...] celui qui réconcilie la poésie et la vie réelle, celui qui concilie l'indispensable liberté créatrice et l'organisation ou la cohérence nécessaires pour que l'œuvre existe, celui qui n'apparaît plus coupé, par son langage, par son message, du monde vivant »²⁰.

→ Deuxièmement, bien que cette discipline soit dénigrée dans ses manifestes²¹, le parcours universitaire de Tzara illustre son intérêt pour la philosophie. Ce paradoxe apparent se dissipe si dès que l'on admet que les dadaïstes ne rejettent pas toute philosophie. Ainsi, Hugo Ball débute en 1909 une thèse sur Nietzsche, Tzara, lui, lit ses ouvrages dès 1914. Le philosophe est également mentionné sporadiquement dans les écrits des dadaïstes, si bien que le mouvement, dans sa critique de la société occidentale est marqué par un nietzschéisme diffus.

→ Enfin, de même que la philosophie, le domaine de la science, durement attaqué, n'est pas rejeté en bloc. Dans une série de six articles rédigés pour le compte du magazine américain *Vanity Fair* entre 1922 et 1923, le poète s'approprie les nouvelles théories physiques développées par Albert Einstein en les appliquant à la littérature :

Classicisme, Romantisme, Symbolisme, Dadaïsme, tout cela n'a aucune importance. Ce qu'il faut retenir de ces expériences, est que l'esprit du lecteur n'est pas immobile. Il marche plus lentement, mais dans la même direction que le train des créateurs. Ceux qui connaissent cet exemple de la Théorie d'Einstein sauront pourquoi la Relativité s'applique surtout aux mouvements d'idées.²²

→ Bien qu'il semble ici confondre la notion scientifique de « relativité » et celle de relativisme, il illustre par cette référence son intérêt pour les sciences, intérêt qui se manifesterà à nouveau dans ses œuvres ultérieures.

C. Repenser la relation artiste/œuvre/spectateur.

1. Remettre l'art à sa place.

→ Contrairement à ce que suggère l'entreprise de destruction préconisée par Dada, il est moins question « de détruire l'art et la littérature que l'idée qu'on s'en était faite »²³. Bien au contraire, « il ne s'agit pas de détruire la littérature ! [...] il y a un moyen très subtil, même en écrivant, de détruire le goût pour la littérature. C'est en la combattant par ses propres moyens et dans ses formules »²⁴.

¹⁸ Cette fascination restera omniprésente tout au long de sa vie et influencera grandement ses écrits théoriques ultérieurs. Nous aurons l'occasion d'y revenir en traitant de sa période surréaliste.

¹⁹ « Notes sur l'art nègre », *Lampisteries*, in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

²⁰ *Le modèle nègre*, Jean-Claude Blachère, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981, p.186.

²¹ « Dégoût de la magnificence des philosophes qui depuis 3 000 ans nous ont tout expliqué (à quoi bon ?) », « Conférence sur Dada, *Lampisteries*, in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

²² Tristan Tzara, « Apéritifs littéraires », in *OC I*, p. 614.

²³ Tristan Tzara, *OC V*, p. 353.

²⁴ *Idem*.

→ Le problème réside donc avant tout dans la disproportion avec laquelle est considéré le domaine de l'art à son époque. Une disproportion qui selon lui comporte deux effets néfastes majeurs, liés par une relation de cause à conséquence. Le premier consistant à faire de l'art la plus noble expression de la vie humaine, le second, à détacher l'art de la contingence humaine, à en faire une pure manifestation de l'esprit :

L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement plus intéressante. Dada se vante de connaître la juste mesure qu'il faut donner à l'art [...] En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale mais relative.²⁵

→ Tzara affirme que l'art doit avant tout être une expression de la vie dans ce qu'elle a d'incohérent, de spontané et d'expressif, et non pas s'enfermer dans une pratique répétitive et sclérosante : « Liberté : DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE »²⁶.

2. Impliquer le spectateur.

→ Les dadaïstes mettaient un point d'honneur à provoquer, voire à insulter les spectateurs lors de leurs représentations, n'hésitant pas à les traiter d'idiots. À l'inverse, les dadaïstes eux-mêmes appréciaient d'être la cible de la colère du public : « L'artiste, le poète se réjouit du venin de la masse condensée en un chef de rayon de cette industrie, il est heureux en étant injurié »²⁷. Pourquoi ? Car à travers l'indignation (par l'injure et/ou la gestuelle vindicative), ce public sort de sa posture passive et participe à sa façon à la cohue générale.

→ Tzara souhaite l'émergence d'une poésie abolissant les frontières entre l'émetteur et le récepteur tout en privilégiant, comme le montre l'expérimentation des poèmes simultanés dont « L'Amiral cherche une maison à louer » en reste l'expression la plus marquante :

HUELSENBECK : Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell
zerfällt Teerpappe macht Rawagen in der Nacht

JANKO, chant : Where the honny suckle wine twines itself arround the door
a swetheart mine is waiting patiently for me I

TZARA : Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles
humides commencèrent à bruler j'ai mis le cheval dans l'âme du

[...] ²⁸

→ Dans la « Note pour les bourgeois » qui suit immédiatement ce poème, le poète définit le but d'une telle expérimentation : « Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisée ». Autrement dit,

²⁵ Tristan Tzara, *OC I*, p. 421.

²⁶ *Manifeste Dada 1918* in *Dada est tatou. Tout est Dada*.

²⁷ *Idem*.

²⁸ « L'amiral cherche une maison à louer », in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Le poème simultané possède une autre dimension : par son polyglottisme (le français, l'allemand et l'anglais, ici) il affirme explicitement l'antinationalisme et le pacifisme des protagonistes. Une interprétation de ce poème simultané est disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=Zrxa6Q3V_rQ

par ce procédé, le spectateur devient le seul garant de la signification d'un texte, si tant est qu'il soit possible d'en décèler une, d'autant plus que la réception est éminemment personnelle et aléatoire. Il faut néanmoins préciser que ces expérimentations prenaient toute leur importance lors de leurs représentations. Le caractère de simultanéité et les effets recherchés se retrouvent ainsi inmanquablement diminués lorsque le texte est transposé à l'écrit.

→ Bien qu'il donne la possibilité d'une réception active et non plus passive de la part du récepteur, le poème simultané n'abolit pas encore la frontière entre le lecteur et l'auteur. L'abolition de cette ultime frontière n'est possible que si le récepteur devient lui-même un créateur. Ce à quoi parviendra Tzara dans l'un de ses plus célèbres écrits « Pour faire un poème dadaïste » :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.²⁹

→ Le message est double. D'une part, non sans ironie, il désacralise la figure de l'écrivain : l'œuvre d'art n'est plus le résultat d'une réflexion intense, de l'imagination ou encore d'une inspiration divine, mais bien du hasard qui occupe une place très importante dans les réflexions des dadaïstes. D'autre part, le poète invite son lecteur à transcender son statut et affirme implicitement que chaque homme est un créateur, reprenant ainsi le souhait de Lautréamont (qui aura une grande importance chez les surréalistes) : « La poésie doit être faite par tous, non par un »³⁰.

III. L'esthétique Dada : l'exemple de *Dada est tatou. Tout est Dada*.

A. Composition de l'ouvrage.

→ *Dada est tatou. Tout est Dada* est une compilation des productions dadaïstes de Tristan Tzara. On y retrouve ainsi trois pièces de théâtre (*La Première* et *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *Le cœur à gaz*), les sept manifestes Dada écrits par le poète, cinq recueils de poèmes (*Vingt-cinq poèmes*, *Cinéma calendrier du cœur abstrait*, *Maisons*, *De nos oiseaux*, *Monsieur Aa l'antiphilosophie*), mais également des réflexions sur l'art regroupées dans le recueil intitulé *Lampisteries*.

²⁹ Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer, VIII, in *Dada est tatou. Tout est Dada*. Voici l'extrait d'un poème obtenu par Tzara en utilisant cette « recette » : « prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit / groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des couleurs ». Précisons-le, cette expérimentation représente un cas limite dont le but est avant tout de choquer. Ce poème est d'ailleurs le seul exemple connu chez Tzara.

³⁰ Lautréamont, *Poésies*, I.

→ Cet inventaire nous permet de voir combien, très tôt, Tristan Tzara diversifie la nature de ses productions : poète, dramaturge, romancier même (il est l'auteur d'un roman inachevé intitulé *Faites vos jeux* écrit en 1923), il s'affirme comme un critique littéraire et d'art reconnu mais également comme un théoricien de l'art et du langage. Des éléments caractéristiques que nous aurons l'occasion de rencontrer tout au long de ce cours.

B. L'expérimentation littéraire au cœur de la démarche artistique.

1. Le collage.

→ Dans la poésie de Tristan Tzara, les procédés du collage sont nombreux : citation, dissémination dans les textes, traduction, transformation ou même plagiat. À ceci se rajoute la multiplicité des sources dans lesquelles il puise, qu'il s'agisse de journaux, de grands auteurs, de poèmes africains, ou même de ses propres œuvres. De ce fait, Tzara se place dans la lignée des expérimentations cubistes des « papiers collés » entamées dès 1912, ainsi que d'Apollinaire et la création de ses poèmes-conversation dès 1913 avec « Lundi Rue Christine ».

→ Ainsi, dans « Beaucoup de poussière pour rien »³¹ (le titre semble déjà en dire long sur sa considération pour les œuvres classiques de la littérature), Tzara reprend des épisodes de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, dont voici le texte original suivi de l'appropriation de Tzara :

Il me raconta qu'après s'être aperçu que je l'avais trompé et que j'étais parti avec, il était monté à cheval pour me suivre ; *mais qu'ayant sur lui quatre ou cinq heures d'avance, il lui avait été impossible de me joindre* ; qu'il était arrivé néanmoins à Saint-Denis une demi-heure après mon départ ; qu'étant bien certain que je me serais arrêté à Paris, il y avait passé six semaines à me chercher inutilement ; *qu'il allait dans tous les lieux où il se flattait de pouvoir me trouver*, et qu'un jour enfin il avait reconnu ma maîtresse à la comédie ; qu'elle y était dans une parure si éclatante, qu'il s'était imaginé qu'elle devait cette fortune à un nouvel amant [...]³²

Il me raconta qu'après s'être aperçu que je l'avais trompé et que j'étais parti avec **Monsieur Aa**, il était monté à cheval pour me suivre, qu'il était arrivé néanmoins à Saint-Denis une demi-heure après mon départ ; qu'étant bien certain que je me serais arrêté à Paris, il y avait passé six semaines à me chercher inutilement et qu'un jour enfin il avait reconnu **Monsieur Aa** à la comédie gonflante ; qu'**il** y était dans une parure si éclatante, qu'**il** s'était imaginé qu'il devait cette fortune à une nouvelle frappe de ferraille éteinte dont l'extrait aurait rempli l'osier de feu palliatif.³³

→ Par le procédé du collage, Tzara montre qu'il considère les mots non plus comme des signes renvoyant aux choses mais bien comme de simples matériaux, dont il use à sa guise pour composer ses poèmes, dans une logique similaire aux compositions picturales de Schwitters. Ainsi, le collage ne concerne pas uniquement des textes littéraires ; chaque élément de langage est susceptible de trouver une place au sein d'un poème Dada, même s'il est tiré d'une sphère différente de la littérature. Il peut aussi bien d'agir de symboles mathématiques que de formules chimiques, de chiffres, etc.

³¹ « Monsieur Aa l'antiphilosophie », *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

³² L'abbé Prévost, *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Flammarion, 2006, p. 75-76. Les passages supprimés par Tzara sont signalés par les italiques.

³³ Les modifications de Tzara sont en gras et les ajouts soulignés.

→ Tzara inaugure également une forme particulière de collage, l'autocollage, qui consiste à reprendre des morceaux entiers de certains de ses écrits antérieurs pour les réemployer et, grâce au découpage et au montage, leur donner une forme et une signification nouvelles :

La couleur se recompose coule entre les espaces
 comme un pendu liquide se balance
 l'arc en ciel
 les vers de lumière circulent dans ta diarrhée
 là où poussent les clarinettes
 femme enceinte toucanongonda
 comme la boule verte femme enceinte culilibulala produit de satellite

→ Le premier texte, « Hiver Tropic », est issu de *Poèmes nègres* traduits par Tzara, tandis que le suivant, « Ange », se trouve dans *De nos oiseaux* :

la couleur se recompose	coule entre les espaces
les pendus liquides	balance arc-en-ciel
les vers de lumière dans	là où nos durées sont
la vapeur	visibles
où poussent les	femme enceinte de
clarinettes	satellites
la sonnerie glisse sous la	boule verte brûlante
barque	

34

→ D'une part, cette expérimentation poétique dévoile le souci de Tzara de montrer que le sens n'est plus univoque, que la forme elle-même introduit un doute sur le sens de lecture (verticale ou horizontale), mais également qu'une production n'est jamais terminée, toujours susceptible de subir des modifications.

2. La dislocation du poème.

a. Abolir les distinctions de genre.

→ Comme l'avance Henri Béhar, « le premier geste des auteurs Dada et surréalistes a été de condamner la distinction des genres ou d'en modifier les limites »³⁴. Un exemple frappant de cette interpénétration des genres littéraires réside dans la pièce *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Ici, peu d'indices permettent de véritablement définir l'œuvre comme pièce de théâtre si ce n'est sa vocation à être jouée sur scène et le découpage en répliques. Or, l'intégration, entre autres, du poème « La femme damnée », issu du recueil *Mpala garoo*, pose une question : la pièce devient-elle poème, ou le poème devient-il pièce de théâtre ? Question d'autant plus problématique que la pièce introduit également le « Manifeste de Monsieur Aa l'antiphilosophie » tout comme *La première aventure* reprenait déjà le « Manifeste de Monsieur Antipyrine ». En réalité, l'œuvre est tout à la fois poème, manifeste et pièce de théâtre, l'un ne prenant pas le dessus sur l'autre.

b. Détruire la phrase.

→ Selon Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne*, « plus un poème veut se dégager de la tradition, plus il s'éloigne de la phrase conçue comme une structure régie par un sujet, un

³⁴ « Ange », *De nos oiseaux*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

³⁵ Henri Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Gallimard, 1979, p. 18.

objet, un attribut, des formes verbales. Face à la poésie moderne, on pourrait presque parler d'une hostilité à l'égard de la phrase qui n'apparaîtrait plus désormais que de manière fragmentaire »³⁶.

→ L'une des premières attaques opérées par Tzara à la structure de la phrase fut l'abandon de la ponctuation. En cela, il se place dans l'héritage direct de Mallarmé et de Guillaume Apollinaire qui, dès 1912, dans son poème intitulé « Zone », placée en tête d'*Alcools*, abandonne l'usage des signes de ponctuation, comme le préconisent les futuristes italiens la même année.

→ De nombreuses ruptures brisent la compréhension même de la phrase, notamment des ruptures sémantiques (« les eaux adorent la direction vers quelle aile d'ébène illuminée es-tu / partie »³⁷) qui se traduisent dans son théâtre par une absence de lien entre les répliques, notamment dans *Le cœur à gaz*, pièce dans laquelle « les répliques ne s'enchaînent pas, ne se répondent pas » :

OREILLE
Vous savez j'ai un garage.
OEIL
Merci bien.
OREILLE
C'est le printemps le printemps...
NEZ
Je vous dis qu'il a 2 mètres.³⁸

→ Abondent également des ruptures linguistiques, qu'il s'agisse de l'intégration d'autres langues telles que le roumain (« tu dois être ma pluie mon circuit ma pharmacie nu mai plânge nu mai plânge veux-tu »³⁹, nu mai plânge signifiant littéralement « ne pleure plus ») ou de termes se rapprochant de langues dites primitives (« Tombo Matapo les vice-rois des nuits / ils ont perdu les bras Moucangama »⁴⁰).

→ Cette multiplicité de langues, que nous avons déjà vu avec le poème simultané, pose une question intéressante sur le rapport de Tzara à la langue. Comme vous l'avez constaté à la lecture de ses productions, Tzara, pourtant d'origine roumaine, abandonne très tôt sa langue natale pour écrire en français, et ce, bien qu'il fût polyglotte, parlant également l'anglais et l'italien. Cette extériorité, ou plutôt cette capacité de *mise à distance* de la langue parlée permet peut-être d'expliquer pourquoi la destruction du langage est si profonde chez un poète qui, comme l'affirme Michel Murat, n'aurait pas la « mémoire du vers » que peut avoir un auteur français : « Il nous faut accepter l'idée d'une poésie indifférente aux matériaux qu'elle emploie, et en même temps hantée par la mémoire d'une langue et d'une culture inassimilables dont elle roule les débris »⁴¹.

³⁶ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 216.

³⁷ « Amer aile soir », *Vingt-cinq et un poèmes*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*

³⁸ *Le cœur à gaz*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

³⁹ « La grande complainte de mon obscurité un », *Vingt-cinq et un poèmes*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

⁴⁰ *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

⁴¹ Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », *Mélusine*, n°XVII, « Chassé-croisé Tzara-Breton », p. 262.

c. Briser les mots.

→ Parmi ses réflexions théoriques, Tzara tente de trouver ce qui constitue l'essence même du langage, ce qui lui confère toute sa force et son expressivité primordiale. Des recherches qui aboutissent à isoler les constituants fondamentaux des mots, les lettres, et plus précisément les voyelles : « Je veux relier la technique primitive et la sensibilité moderne. Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre, et par conséquent le son primitif. La gamme des voyelles correspond à celle de la musique »⁴². De cette affirmation naîtront ce que Tzara appelle les « poèmes bruitistes » dont le poème suivant constitue un exemple qui insiste sur l'aspect rythmique et sonore :

a e ou o youyouyou i e ou o
youyouyou
drrrrrdrrrrrdrrrrrgrrrrrgrrrr
morceaux de durée verte voltigent dans ma chambre
a e o i i i i e a ou i i i i ventre
montre le centre je veux le prendre
ambran bran bran et rendre centre des quatre
beng bong beng bang
où vas-tu iiiiipft
machiniste l'océan a ou ith
a o u ith i ou a t h a o u ith o u a ith⁴³

d. Repenser l'espace du poème.

→ Influencé par les techniques employées par la presse et la publicité, le dadaïsme a également opéré une véritable révolution typographique : « Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée »⁴⁴. Le mot et la lettre ne sont plus seulement un matériau verbal mais également plastique. Le poème n'est plus simplement lisible ou audible, mais visible. La typographie elle-même n'est plus un simple instrument, mais est rendue signifiante. Elle permet également de revaloriser l'espace poétique au détriment de la linéarité temporelle de la prose. L'œil est attiré au hasard des changements de casse et de corps des caractères, si bien que le poème rend possible une multiplicité de réceptions, ôtant toute possibilité d'une lecture rationnelle. Le texte est *efficace* au sens où il parvient à contraindre le lecteur à une perception déstructurée et kaléidoscopique. À ce titre, le manifeste « Proclamation sans prétention » est exemplaire :

MUSICIENS CASSEZ VOS INSTRUMENTS

AVEUGLES sur la scène

La **SERINGUE** *n'est que pour mon
entendement. J'écris parce que c'est naturel comme
je pisse comme je suis malade*

L'art a besoin d'une opération

L'art est une **PRÉTENTION** chauffée
à la TIMIDITÉ du bassin urinaire, **l'hystérie** née

⁴² Tristan Tzara, « Le poème bruitiste », in *OCI*, p. 552.

⁴³ « Pélamide », *Vingt-cinq et un poèmes*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

⁴⁴ Manifeste Dada 1918, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

dans l'atelier

Nous cherchons la force **droite pure sobre**

unique nous ne cherchons **RIEN**

nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque instant

l'antiphilosophie des acrobaties spontanées⁴⁵

*
* *

DEUXIEME PARTIE DE DADA AU SURREALISME

I. Chronologie du surréalisme.

A. Les « phases » du surréalisme.

→ Le 1^{er} juin 1934, à Bruxelles, André Breton prononce une conférence intitulée « Qu'est-ce que le surréalisme ? » dans laquelle il définit les différentes étapes du mouvement. Il distingue ainsi une phase « intuitive » qui débute avec la parution des *Champs magnétiques* en 1919 et une phase « raisonnante » de consolidation idéologique avec le *Manifeste du surréalisme* de 1924. Nous reprendrons ces bornes chronologiques dans notre développement, en prenant toutefois soin de les préciser et de les nuancer.

1. La phase intuitive (1919 – 1924).

→ 1919 correspond à l'année de publication des *Champs magnétiques*. Composé à quatre mains par André Breton et Philippe Soupault, ce recueil de poème est le premier exemple d'écriture automatique, un exercice qui fera date chez les surréalistes.

→ Entre septembre 1922 et février 1923 débute la « « période des sommeils » à l'initiative de René Crevel, fasciné par les trances médiumniques d'une voyante qu'il consulte et qui lui donne des conseils pour les reproduire. À partir du 25 septembre, le groupe des futurs surréalistes se réunit chez André Breton. René Crevel donc, mais aussi Robert Desnos et Benjamin Péret entrent alors dans un état d'hypnose durant lequel ils dessinent ou écrivent. Aragon dans « Une vague de rêve et André Breton dans « L'entrée des médiums »⁴⁶ feront le récit de ces expériences :

Il y a une quinzaine de jours, à son retour de vacances, René Crevel nous entretint d'un commencement d'initiation « spirite » dont il était redevable à une dame D... Cette personne, ayant distingué en lui de qualités médiumniques particulières, lui avait enseigné le moyen de les développer et c'est ainsi que, dans les conditions requises pour la production de ce genre de phénomènes (obscurité et silence de la pièce, « chaîne » des mains autour de la table) il nous apprit qu'il parvenait rapidement à s'endormir et à proférer des paroles s'organisant en discours plus ou moins cohérent auquel venaient mettre fin en temps voulu les passes du réveil. [...] Le lundi 25

⁴⁵ « Proclamation sans prétention », *Sept manifestes Dada*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

⁴⁶ *Littérature* (nouvelle série), n°6, novembre 1922.

septembre, à neuf heures du soir, en présence de Desnos, Morise et moi, Crevel entre dans le sommeil hypnotique et prononce une sorte de plaidoyer ou de réquisitoire dont il n'a pas été pris note (diction déclamatoire, entrecoupée de soupirs, allant parfois jusqu'au chant, insistance sur certains mots, passage rapide sur d'autres, prolongement infini de quelques finales, débit dramatique, il est question d'une femme accusée d'avoir tué son mari et dont la culpabilité est contestée du fait qu'elle a agi à la requête de ce dernier). Au réveil Crevel ne garde aucun souvenir de son récit. [...] Au bout d'un quart d'heure, Desnos [...] laisse tomber la tête sur son bras et se met à gratter convulsivement la table. Il se réveille seul quelques instants plus tard, persuadé de ne pas s'être comporté autrement que nous. Pour le convaincre de son erreur, nous devons séparément lui notifier par écrit ce qui s'est passé. Crevel nous ayant dit que l'action de gratter la table pouvait témoigner du désir d'écrire, il est convenu que la fois suivante on placera un crayon dans la main de Desnos et une feuille de papier devant lui.

→ L'expérimentation est décisive pour le mouvement. Dans ce même article, André Breton se réapproprie le terme « surréalisme »⁴⁷ qu'il définit désormais comme « un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve »⁴⁸ et désigne de manière rétroactive *Les champs magnétiques* comme « la première application de cette découverte ».

→ La revue *Littérature*, qui comporte une première série de Vingt numéros publiés entre mars 1919 et août 1921 et une seconde de treize numéros publiés de mars 1922 à juin 1924, s'affirme comme le principal organe de diffusion des premières expérimentations surréalistes : publication de fragments des *Champs magnétiques*, de récits de rêves et de l'article précédemment cité de Breton.

→ La désignation des *Champs magnétiques* comme premier texte surréaliste (affirmation que Breton réitérera dans le *Manifeste du surréalisme*) n'est pas sans poser un problème de périodisation. En effet, cela revient à postuler l'existence simultanée du dadaïsme et du surréalisme et par conséquent des écrivains ayant appartenu aux deux mouvements au même moment. Ceci contribue à expliquer la raison pour laquelle le mouvement Dada a longtemps fait les frais d'une institutionnalisation qui le considérait simplement comme une antichambre (destructrice) du mouvement surréaliste (perçu plutôt comme positif et constructif) qui lui succède. En inversement, pourquoi le surréalisme a parfois été considéré comme le fruit du dadaïsme, ce à quoi Tzara s'est toujours opposé. Ainsi, lorsqu'en 1927, on lui pose la question « Le surréalisme est-il un aboutissement de Dada ? », il répondit : « Il est peut-être dans l'ordre chronologique mais il ne peut pas être un aboutissement 'loyal' de Dada, dont la ligne de conduite (je n'en reconnais aucune) était la sincérité jusqu'à l'anarchie »⁴⁹.

2. La phase raisonnante (1924 – 1940).

a. La construction de doctrine surréaliste.

→ Cette phase débute en 1924 avec la publication du *Manifeste du surréalisme* qui jette les bases du mouvement. André Breton commence par souligner l'importance fondamentale de l'*imagination* et du *merveilleux* dans le processus artistique et suivant les découvertes de Freud, il met en avant le *rêve* en tant que l'expression d'une vérité inconsciente mais bien réelle. Il reprend également à son compte la théorie de l'*image* de Pierre Reverdy : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains

⁴⁷ Le terme est en réalité une invention de Guillaume Apollinaire, utilisé pour sous-titrer sa pièce *Les mamelles de Tirésias* en 1917.

⁴⁸ *Littérature* (nouvelle série), n°6, novembre 1922.

⁴⁹ Interview accordée à Ilarie Voronca en 1927, in *OC II*, p. 417.

et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »⁵⁰. Il donne enfin la définition du surréalisme qui restera inchangée :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.⁵¹

→ La question de mener une action politique se pose très vite parmi les surréalistes. À l'opposé du dadaïsme parisien qui se voulait apolitique, le mouvement prend position dès 1925 contre l'insurrection anticolonialiste (appelée aussi « Guerre du Rif ») qui secoue le Maroc. C'est à cette occasion que s'opère un premier rapprochement avec le parti communiste.

→ La même année, la lecture du *Lénine* de Trotski marque profondément Breton qui s'engage au sein du Parti communiste dès janvier 1927 en compagnie d'Aragon, d'Éluard, de Péret et Unik.

→ Le titre donné à la revue lancée le 1^{er} décembre 1924 et qui couvrira cette période est on ne peut plus évocateur : *La révolution surréaliste*. La nécessité d'une « nouvelle déclaration des droits de l'homme » sera d'ailleurs affirmée dès le premier numéro. C'est d'ailleurs dans ce premier numéro que sera affirmé la nécessité d'une « nouvelle déclaration des droits de l'homme ». À partir du quatrième numéro, elle est dirigée par André Breton et défend les thèses marxistes. Le numéro 5 contient notamment un manifeste « La Révolution d'abord et toujours », tandis que la huitième livraison sera marquée par la brochure *Légitime Défense*, qui fixe le positionnement politique du mouvement.

b. La crise de 1929.

→ Un certain nombre de dissensions internes émergent à la fin de la décennie ainsi que des tensions d'ordre idéologiques avec les animateurs des revues *Le Grand Jeu* et *Documents* qui accueillent un certain nombre de dissidents du mouvement. Commence alors une grande « épuration » du mouvement qui conduit à l'expulsion de tous ceux que Breton considère comme des traîtres (Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos ou encore Georges Bataille font notamment partie de cette purge) et opère une mise au point au moyen du *Second manifeste du surréalisme*.

→ Ce *Second manifeste* est publié en décembre 1929 dans le dernier numéro de *La révolution surréaliste*. Si les grands principes du surréalisme y sont rappelés (valeur de l'imagination, exploration de l'inconscient, la liberté créatrice de l'homme au moyen de l'écriture automatique, des collages ou des jeux verbaux, etc.), Breton insiste sur un certain nombre de préoccupations nouvelles comme l'ésotérisme et le désir d'une implication sociale du mouvement (tout en se gardant d'un endoctrinement politique), au travers d'une formule qui restera célèbre : « Transformer le monde a dit Marx, changer la vie a dit Rimbaud ; ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un ».

⁵⁰ Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918.

⁵¹ *Manifeste du surréalisme, La révolution surréaliste*, n°1, décembre 1924.

→ En parallèle, le mouvement surréaliste accueille en son sein le peintre Salvador Dalí, le poète René Char, le réalisateur Luis Buñuel, et bénéficie également du retour de Tristan Tzara dont Breton fait un éloge non dissimulé dans son manifeste :

Ceci dit, il nous prend par contre l'envie de rendre à un homme de qui nous nous sommes trouvés séparés durant de longues années cette justice que l'expression de sa pensée nous intéresse toujours [...] Nous croyons à l'efficacité de la poésie de Tzara et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment située. Quand je parle de son efficacité, j'entends signifier qu'elle est opérante dans le domaine le plus vaste et qu'elle est un pas marqué aujourd'hui dans le sens de la délivrance humaine.⁵²

→ En parallèle à cette nouvelle orientation du mouvement est lancée une nouvelle revue *Le surréalisme au service de la révolution* qui comporta six numéros, de juillet 1930 à mai 1933.

→ Cependant, malgré ces nouvelles adhésions, le mouvement se fragilisera tout au long de la décennie : Aragon rompt en 1932, Dalí est exclu, Éluard s'éloigne progressivement, tout comme Char, Buñuel et Tzara en 1935. Comme l'affirme Michel Murat, « il semble avoir plus de passé que d'avenir »⁵³.

II. *L'homme approximatif*, œuvre de la maturité.

→ *L'homme approximatif* occupe une place à part parmi les productions surréalistes. Rédigé sur une période de cinq années (de 1925 à 1930), durant l'émergence du surréalisme mais en marge du mouvement, il deviendra pourtant l'un des marqueurs de la réconciliation de Tzara avec André Breton, et même l'un des plus grands textes surréalistes (le chant XIX sera publié immédiatement à la suite du *Second manifeste du surréalisme* dans *La révolution surréaliste*, comme si ce dernier en constituait la préface), reconnu par tous ses contemporains :

[...] extraordinaire poème primitif, l'un des plus résolus, des plus complets témoignages de la poésie contemporaine. Il démontre qu'en poésie il n'y a jamais d'impasses et que, seules les positions extrêmes sont valables. En s'obstinant dans ce qui pouvait ne paraître qu'un acte de négation stérile, une explosion fatale, Tristan Tzara produit une œuvre positive, abondante, généreuse, passionnée, et qui imite tout ce qu'il y a de plus ardent et de vorace dans la création.⁵⁴

→ On évitera néanmoins d'assimiler ce recueil au procédé de l'écriture automatique que Tristan Tzara a toujours rejeté. L'aspect surréaliste de cette œuvre réside avant tout dans le traitement des images poétiques.

A. L'évolution du style de l'auteur.

1. La structure du vers.

→ Dans la lignée de sa poésie Dada, Tzara conserve ici le vers libre et l'absence de ponctuation mais adopte une certaine forme de régularité métrique. Ainsi, les vers se développent sur une longueur moyenne de 14 à 20 syllabes, quelques-uns atteignant parfois les 25 syllabes. La

⁵² *Second manifeste du surréalisme, La révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929.

⁵³ Michel Murat, *Le surréalisme*, Paris, LGF, 2013, p. 47. Notons cependant que le surréalisme ne cesse pas avant la Seconde Guerre Mondiale, il continuera d'exister de façon de plus en plus diffuse jusqu'à la mort d'André Breton en 1966.

⁵⁴ Jean Cassou, *Les nouvelles littéraires*, in Tristan Tzara, *OC II*, p. 419.

longueur de ces vers s'explique notamment par l'omniprésence d'adjectifs épithètes, de compléments circonstanciels et de compléments du nom qui permettent de suggérer un monde organique riche et profus. De fait, le poème se situe donc au-delà des normes métriques habituelles mais ne se rapproche pas pour autant de la prose. L'absence de majuscules y contribue fortement. De même, exit les phrases incohérentes, les vers se présentent la plupart du temps sous forme de propositions complètes qui s'articulent entre elles majoritairement par coordination (*et, ou*). Tout ceci crée un effet de lenteur dans la lecture, par opposition au style bien souvent haché de ses productions antérieures.

2. Le rythme et la musicalité.

→ Cependant, les vers se répondent également entre eux par l'usage de la répétition, de la dérivation, de l'anaphore ou de l'épiphore, de la paronomase ou bien encore par le développement de champs lexicaux et de métaphores filées. Tous ces éléments, auxquels nous pourrions ajouter les multiples assonances et allitérations indiquent que la composition du recueil repose sur une quête de rythme et de musicalité. Comme l'affirme le linguistique Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, « C'est seulement en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical »⁵⁵. Voyez plutôt :

l'eau fraîche a terni et ses yeux sont tous morts
criante jeunesse qui multiplie les miroirs
et remue des échos les tardives vaillances
à chaque pas retrouvée et toujours plus fuyante
et toujours retrouvée et toujours plus aveugle
pareille à une plante qui nous dévorerait sans le savoir
pareille à une amour qui nous dévorerait sans le savoir
parmi les glaçons une joie qui jaillirait sans le savoir
pareille à l'allure dont elle tracerait d'une main fine le contour
la couronne de l'arbre se verrait dans la feuille
et dans chaque feuille il y aurait une autre feuille
et dans chaque feuille il y aurait le tronc de l'arbre sans le savoir⁵⁶

→ *L'homme approximatif* peut ainsi être considéré comme une vaste composition musicale dans laquelle des refrains viennent ponctuer le texte. Ainsi, dans le Chant I, la proposition « les cloches sonnent sans raison et nous aussi » est répétée à six reprises. Bien plus, certains éléments reviennent tout au long du recueil, formant ainsi un véritable *leitmotiv*, dans sa définition musicale :

homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres
amas de chairs bruyantes et d'échos de conscience
complet dans le seul morceau de volonté ton nom
transportable et assimilable poli par les dociles inflexions des femmes
divers incompris selon la volupté des courants interrogateurs
homme approximatif te mouvant dans les à-peu-près du destin
avec un coeur comme valise et une valse en guise de tête
buée sur la froide glace tu t'empêches toi-même de te voir

⁵⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I, Éditions de Minuit, 1963, p.221 ;

⁵⁶ Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, chant VII.

grand et insignifiant parmi les bijoux de verglas du paysage
 cependant les hommes chantent en rond sous les ponts
 du froid la bouche bleue contractée plus loin que le rien
homme approximatif ou magnifique ou misérable
 dans le brouillard des chastes âges
 habitation à bon marché les yeux ambassadeurs de feu
 que chacun interroge et soigne dans la fourrure de caresses de ses idées
 yeux qui rajeunissent les violences des dieux souples
 bondissant aux déclenchements des ressorts dentaires du rire
homme approximatif comme moi comme toi lecteur
 tu tiens entre tes mains comme pour jeter une boule
 chiffre lumineux ta tête pleine de poésie⁵⁷

→ On remarquera enfin que la présence constante du chant, des instruments, du bruit et des sons structure un univers sonore qui pousse le poète à s'interroger sur la valeur de la parole (et, *a fortiori*, de la parole poétique) en ce qu'elle a simultanément de faillible et de réconfortant :

je pense à la chaleur que tisse la parole
 autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous⁵⁸

B. Les thématiques récurrentes du recueil.

→ Le recueil, composé de 19 chants, traite de la condition de l'homme moderne, tiraillé par une angoisse existentielle. À ce titre, on remarquera l'abondance d'adjectif formés à l'aide des préfixes négatifs *in-* ou *im-* : « insignifiant », « impalpable », « inexprimable », « inconsolable », etc. La mort, la solitude, les contradictions de la vie sont autant de thèmes récurrents qui jalonnent un texte parfois teinté d'interrogations religieuses. Il en résulte que cet homme, à l'image de l'humanité entière, se définit par son morcellement et son incomplétude fondamentale qui s'exprime parfois au sein même du poème par des phrases non finies :

sans amertume sans dette sans regret sans
 les cloches sonnent sans raison et nous aussi⁵⁹

peu de lait peu de sucre peu de
 à l'ombre des fumantes ronces sous les arcades de ton cœur⁶⁰

et si je m'égare c'est que je
 chevauche de cascades le temps a couru ses risques et les primes⁶¹

→ De ce fait, l'homme approximatif n'est pas complètement humain mais « un peu animal un peu fleur un peu métal un peu homme » ; il n'appartient pas seulement au règne humain mais au monde entier, tout aussi incomplet et morcelé que lui. En réalité, le poème entier est déterminé par le mélange constant des éléments humains et naturels. Par l'adjonction d'éléments divers, l'homme tente de retrouver une certaine unité à la manière d'un puzzle. Tzara reprend ainsi l'une des réflexions développées durant le mouvement Dada, la notion de cosmique qu'il définit dans une réflexion critique consacrée à Pierre Reverdy :

⁵⁷ Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, chant I. Nous soulignons.

⁵⁸ Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, chant I.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, chant VI.

⁶¹ *Idem*.

Ce que je nomme "cosmique" est une qualité essentielle de l'œuvre d'art. Parce qu'elle implique l'ordre qui est condition nécessaire à la vie de tout organisme. Les éléments multiples, divers et éloignés sont, plus ou moins intensément, concentrés dans l'œuvre ; l'artiste les recueille, les choisit, les range, en fait une construction ou une composition. L'ordre est la représentation d'une unité régie par les facultés universelles, la sobriété, la pureté et la précision. Il y a deux principes dans le cosmique :

- I. Donner une importance égale à chaque objet, être matériau, organisme de l'univers.
- II. Accentuer l'importance de l'homme, grouper autour de lui, pour les lui subordonner, les êtres, les objets, etc.⁶²

→ On remarque ici combien, même après Dada, Tzara conserve une conception du monde lentement maturée. En somme, l'homme se construit et se définit de la même manière qu'une œuvre d'art, c'est dire à quel point, selon lui, l'art demeure avant tout une manifestation de la vie même.

→ Malgré cette accablante réalité, l'homme approximatif ne cède pas au désespoir. Un vent de révolte sous-jacent, qui se manifeste de manière intermittente, parcourt l'ensemble du recueil et le conclue, à travers l'image du feu :

un homme qui vibre aux présomptions indéfinissables des dédales de feu
un feu qui ourdit le houleux soulèvement en masse des caractères — se
plie
harmonie — que ce mot soit banni du monde fiévreux que je visite
des féroces affinités minées de néant couvertes de meurtres
qui hurlent de ne pas défoncer l'impasse sanglotante de lambeaux de
flamants
car le feu de colère varie l'animation des subtils débris
selon les balbutiantes modulations d'enfer
que ton cœur s'épuise à reconnaître parmi les salves vertigineuses
d'étoiles
et rocailleux dans mes vêtements de schiste
j'ai voué mon attente au désert oxydé du tourment
au robuste avènement de sa flamme⁶³

III. Un surréaliste éphémère mais prolifique. L'exemple de *Grains et Issues*.

A. Composition de l'ouvrage.

→ Bien souvent, le nom de Tristan Tzara est uniquement associé au seul mouvement Dada. Il a pourtant été l'un des plus grands poètes et théoriciens du surréalisme et la publication en 1935 de *Grains et issues* marque sa contribution majeure au mouvement. Il reste toutefois un ouvrage difficile à lire par la somme de connaissances et de réflexions théoriques qui y sont développées. Il est composé de deux parties distinctes. La première se présente sous la forme d'un recueil lyrique, mélangeant vers et prose poétique, de trois chapitres : « Grains et issues », « Des réalités nocturnes et diurnes », « De fond en comble la clarté ». Il s'agit ici d'une expérience poétique nouvelle :

Le premier est un « rêve expérimental, une sorte de rêve éveillé dirigé et ramené à la trame logique d'un conte supposé se dérouler dans un avenir utopique affranchi de la lutte des

⁶² « Pierre Reverdy, Le voleur de Talan », *Lampisteries*, in *Dada est Tatou. Tout est Dada*.

⁶³ Tristan Tzara, *L'homme approximatif*, chant XIX.

classes ; le second est l'amplification d'un récit de rêve, une libre association sur le plan conscient ; enfin le troisième tente une synthèse de ces deux écritures [...] ⁶⁴

→ La seconde partie est un ensemble de notes théoriques (sept au total) qui précisent et explicitent sa démarche poétique tout en intégrant des réflexions chères aux surréalistes de l'époque concernant entre autres la psychanalyse, le marxisme, l'ethnologie, ou encore le statut de la poésie. Le recueil constitue donc une somme des connaissances acquises par le poète depuis la période Dada (pour ce qui est de l'ethnologie) et celle de l'entrée au sein du surréalisme (pour le marxisme et la psychanalyse).

B. Étude de quelques thématiques abordées.

1. Angoisse de vivre et lutte des classes.

→ Comme le laisse déjà entrevoir *L'homme approximatif*, la condition humaine se caractérise pour Tzara par une angoisse existentielle dont il tente de trouver les causes. Converti à la pensée communiste, et plus précisément marxiste, il pense que cette angoisse résulte de l'oppression économique exercée sur les populations :

L'angoisse de vivre dans la société capitaliste [...] ne peut être rattachée, en raison de notre mode de penser et des données des nécessités sociales en cours, qu'à des privations, à des misères, à des oppressions de tout ordre, mais se réclamant spécialement de l'ordre matériel des moyens d'existence. ⁶⁵

→ Toujours selon Tzara, cette oppression économique est maintenue au moyen d'une idéologie bourgeoise qui inhibe l'esprit de révolte des populations opprimées, notamment par la religion et la morale. Une inhibition qui contribue au développement de tendances sadiques et masochistes chez l'humain aboutissant à la guerre. En ce sens, la libération psychique de l'homme ne peut se réaliser qu'au travers de la révolution sociale.

→ Cependant, le poète pense que même dans une société sans classes issue de la victoire du prolétariat sur la bourgeoisie, l'angoisse de vivre ne disparaîtra pas complètement. Fort de ses connaissances en ethnologie, il prend en effet l'exemple de populations (primitives) qui ne connaissent pas d'oppression économique mais demeurent victimes de cette angoisse de vivre qui s'exprime à travers leurs rites et leur mythologie propre.

→ Pour répondre à ce paradoxe, Tzara se tourne alors vers la psychanalyse et notamment la théorie développée par Freud et systématisée par le psychanalyste Otto Rank du *traumatisme de la naissance*. Cette théorie psychanalytique soutient que chaque être humain subit un traumatisme primordial lors de sa naissance qu'il cherche ensuite à surmonter en aspirant inconsciemment à retourner dans l'utérus maternel, qui est en quelque sorte un paradis perdu.

2. Correspondance avec le rêve et rôle de la poésie.

→ Cherchant une solution viable pour parer à ce traumatisme initial, Tzara postule que la poésie peut avoir un rôle à jouer en tant que « régulateur » de cette angoisse :

⁶⁴ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Oxus, 2005, p. 128.

⁶⁵ « Note II : La réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne », in *Grains et issues*.

L'état psychique où se plonge le poète, sous certaines conditions, répond à un fort désir de retour intra-maternel [...] la rêverie diurne, le rêve, etc., facilitent le travail du même désir de confort prénatal, ou la formation d'un milieu paradisiaque fait de manque de conscience, milieu servant de sélecteur ou d'appareil régulateur à cette angoisse de vivre qui provient du traumatisme de la naissance.⁶⁶

→ Dans sa note n°5, « La poésie, la transparence des choses et des êtres », Tristan Tzara pose un rapport d'identité entre la poésie et le rêve. Pour bien comprendre la nature de cette comparaison, il nous faut revenir à *l'Essai sur la situation de la poésie* qu'il publie en 1931. Dans cet essai, il reprend au psychanalyste Carl Gustav Jung, la distinction entre un mode de pensée dirigé (actif, logique et rationnel, rattaché à la société moderne et associé à la prose) et un autre non-dirigé (passif, irrationnel, et onirique, rattaché plutôt aux sociétés primitives et associé à la poésie). À partir de cette distinction fondamentale, il opère lui-même deux nouvelles distinctions entre la pensée telle qu'elle se manifeste à l'état de veille et le rêve, puis entre ce qu'il appelle une poésie « moyen d'expression » et une poésie « activité d'esprit ». Tandis que la première vise à exprimer ou à suggérer une idée, un sentiment par le rythme, l'harmonie, l'image et est le produit d'un art concerté, codifié selon les pays et les époques, la seconde tend à dépasser les cadres du langage et à s'affranchir des entraves rationnelles et formelles. C'est de cette seconde pratique de la poésie dont se réclame d'abord Tzara.

→ Comme l'illustre le « rêve expérimental » qui est, rappelons-le « un rêve éveillé dirigé », l'objectif du poète est de relier ces deux modes de pensée, l'un rationnel, l'autre irrationnel, dans le but de faire du rêve (et donc de la poésie), un moyen de connaissance efficace du psychisme humain. En ce sens, cette quête unificatrice de la conscience et de l'inconscient rappelle le fameux « point suprême » tel qu'il est défini par André Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* :

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. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.⁶⁷

→ Tzara apporte donc une solution originale pour remplacer la pratique de l'écriture automatique qui commence à subir les critiques des surréalistes au début des années 1930. De plus, par cette réflexion théorique, il souhaite conférer à la poésie un rôle social, voire biologique.

3. La problématique du langage.

→ Une fois le moment de sa destruction révolu, Tzara essaie de comprendre le fonctionnement et l'évolution du langage humain. En reprenant implicitement un élément de la philosophie hégélienne sur le langage⁶⁸, tout en lui ajoutant une dimension biologique, il commence par postuler que « le langage adhère au penser avec lequel bientôt il fait corps »⁶⁹. Autrement dit, la pensée et le psychisme humains (dans sa manière d'appréhender le monde) sont conditionnés

⁶⁶ « Note V : La poésie, la transparence des choses et des êtres », in *Grains et issues*.

⁶⁷ André Breton, *Position politique du surréalisme*, 1935.

⁶⁸ Dans sa *Philosophie de l'esprit*, le philosophe romantique allemand Hegel affirme en effet que « c'est dans les mots que nous pensons ».

⁶⁹ « Note IV : le problème du langage en tant qu'attitude mentale », in *Grains et issues*. On remarquera d'ailleurs à quel point la pensée de Tzara est cohérente depuis la période Dada durant laquelle il affirmait déjà : « Le grand secret est là. La pensée se fait dans la bouche » (*Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, IV, in *Dada est tatou. Tout est Dada*)

par le langage, sans lequel il leur est impossible de conceptualiser des notions nouvelles. Lui-même est dépendant des découvertes et des inventions humaines qu'il assimile et qui le font évoluer :

Il faut penser à ce que représentent les découvertes de la roue et du feu, celles de Copernic, celles de Newton relatives à l'astrophysique, les influences des matérialistes du XVIII^e siècle, sur le cours des idées et des événements, pour se rendre compte à quel point une image, résultant de l'expérience scientifique, reste stagnante au fond de la conscience de l'homme et comment de ce résidu momentanément statique, toute une nouvelle multitude de manières de penser naît⁷⁰

→ Or, Tzara constate un retard dans l'adaptation du langage aux dernières découvertes. Il prend ici l'exemple très intéressant et érudit des nouvelles données de la science physique que le langage n'a pas encore assimilé, ce qui empêche les humains d'en percevoir la portée et de modifier leur perception du monde.

Mais, d'une façon générale, le langage vit encore de nos jours sur cet état de choses et sur les conventions du XVIII^e siècle. Aussi bien éprouve-t-il une difficulté toujours croissante (car la pensée elle-même lui est tributaire par les limites qui lui sont assignées) de contenir sans altération l'expression des phénomènes de la science comportant des configurations excentriques à celle des images sensibles, comme les notions récentes des corps à plus de trois dimensions, du temps-espace, de la matière-rayonnement, de l'indétermination, etc. Ce langage imprégné d'une certaine pensée (ou cette pensée assujettie au langage) a rendu possible, en grande partie, la fixation, au moyen des lieux communs, des principaux éléments de la physique mécaniste. Introduits dans le langage, ils se défendent bien de tout doute à leur égard. Il s'avère que la vérification rigoureuse — **en dehors des malentendus linguistiques** et des survivances des conceptions anthropomorphes — de quelques expériences élémentaires a indiscutablement fait découvrir les principes de la physique moderne.⁷¹

→ Les exemples semblent particulièrement bien choisis au regard du propos développé, et ce pour deux raisons. D'une part, pour leur contemporanéité : les notions de « temps-espace » (ou, en langage actuel, espace-temps), et de « corps à plus de trois dimensions » découlent des théories de la relativité formulée par Einstein en 1915, celle d'indétermination est formulée pour la première fois en 1927 par Heisenberg, et celle de matière-rayonnement (que l'on appellera plutôt dualité onde-corpuscule) vaut à Louis de Broglie d'obtenir le prix Nobel en 1929. D'autre part, car il s'agit de connaissances contre-intuitives dans la mesure où elles ne peuvent être perçues directement au moyen des sens ; et c'est bien ce caractère contre-intuitif qui nécessite un langage adapté pour en faciliter la conceptualisation.

→ Tzara montre ici qu'il est nécessaire de repenser le langage dans sa totalité afin qu'il s'adapte au mieux aux connaissances actuelles. Il précise d'ailleurs que les découvertes de la science physique ne sont pas les seules à souffrir de ce « retard de langage », (implicitement, il songe aux découvertes récentes de la psychanalyse). C'est la raison pour laquelle il affirme qu'il « s'agira, non seulement d'adjoindre au langage de nouveaux concepts-désignations, mais de transformer radicalement sa nature, la syntaxe ».

→ Fort de ce constat, Tzara justifie implicitement et achève toute sa démarche poétique débutée avec Dada : la déconstruction du langage (dans la structure même de la phrase et du mot) avait

⁷⁰ « Note IV : le problème du langage en tant qu'attitude mentale », in *Grains et issues*.

⁷¹ « Note IV : le problème du langage en tant qu'attitude mentale », in *Grains et issues*. Nous soulignons.

pour but ultime sa refonte intégrale et le rendre ainsi plus apte à retranscrire la réalité psychique et physique.

→ Par ces quelques exemples⁷², nous constatons à quel point la refonte du langage, la libération psychique et la révolution sociétale sont corrélées dans l'esprit de Tzara et répondent au célèbre impératif formulé par André Breton en 1935 : « *Transformer le monde*, a dit Marx. *Changer la vie*, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »⁷³.

*
* *

TROISIEME PARTIE TZARA ET LES NEO-AVANT-GARDES

→ Si Tristan Tzara n'appartient plus à aucun mouvement d'avant-garde après sa rupture avec le surréalisme, et ce, jusqu'à sa mort en 1963, il s'avère, contrairement à ce que l'on pourrait penser, que ses recherches poétiques se sont poursuivies et ont même influencé un certain nombre d'écrivains après la Seconde Guerre Mondiale. Aussi, je souhaiterais aborder succinctement avec vous deux exemples.

I. L'émergence du lettrisme.

→ C'est en 1946 qu'Isidore Isou (29 juillet 1925 – 28 juillet 2007), poète d'origine roumaine, inaugure le lettrisme en compagnie de Gabriel Pomerand, quelques mois seulement après son arrivée à Paris en août 1945. Cependant, les principes du mouvement sont déjà en gestation plusieurs années auparavant, dès 1942, alors qu'Isou se trouve encore en Roumanie.

→ À la manière des dadaïstes, les lettristes cherchent à se faire entendre au moyen du scandale. Tout mouvement d'avant-garde se construisant contre la tradition et l'actualité littéraire, Isou et ses comparses déclarent le 21 janvier 1946, lors de la première de la pièce *La fuite* de Tristan Tzara au théâtre du Vieux Colombier, l'avènement du lettrisme à grand coup de « Dada est mort, vive le lettrisme ! »

→ Malgré tout, cette intervention relève plutôt d'un hommage déguisé que d'une défiance appuyée envers le fondateur de Dada. En effet, dans son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, publiée en 1947 et faisant figure de manifeste du mouvement, Isou désigne Tzara comme « le prophète de la génération lettriste et son prédécesseur. C'est au nom de Tzara, qui est en ligne directe le *poète exemple*, que les lettristes créeront »⁷⁴.

→ Le lettrisme se définit avant tout comme la reconnaissance de la nécessité d'en finir avec le mot. La poésie est ainsi réduite à son degré zéro qui est celui de la lettre en la mettant en avant dans son aspect à la fois visuel mais aussi discursif. En effet, les claquements de langue, les raclements de gorge, les halètements, mais également le rythme et la tonalité de la voix font

⁷² La pensée de Tzara au sein de *Grains et issues* est extrêmement dense. Il y traite également de nombreux autres sujets, dont : la notion d'*ambivalence du sentiment* théorisée par Bleuler ; de *totem, tabou et potlatch* de Freud ; de la *paresse* selon Paul Lafargue ; de *transformation de qualité en quantité* d'Hegel reprise par Marx ; de *négation de la négation* d'Engels ; etc. Vous remarquerez d'ailleurs l'abondance du vocabulaire philosophique et psychanalytique dans l'ensemble du recueil.

⁷³ André Breton, *Position politique du surréalisme*.

⁷⁴ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, 1947.

partie intégrante du poème lettriste⁷⁵, lui conférant par là une corporéité et un caractère *performatif* significatifs.

→ Néanmoins, si le lettrisme se propose de briser la structure du mot pour envisager une poésie élémentaire de la lettre, les poèmes produits ne reposent pas sur la lettre seule, dans sa singularité arbitraire mais proposent des structurations de « mots » qui n'appartiennent pas au langage articulé, et en transgressent la fonction sémantique au profit de leur seul aspect sonore. À titre d'exemple de poésie lettriste, observons le très équivoque « Épître à Tristan Tzara » composé par Maurice Lemaître en 1959 :

étli , tzara , jofüé lochigran télabile
sarkénidan , dada , korimèn é latil
laragon krôaglop arôglok é gloeu
arèlza voraü baroa éroeu

stok ! starakol èstarèl la elza éruk !
maragon storakil èstapèl énorük
étli , tzara ! étli, étli sarkénidan !
jofué lochigran télabil , korémidan ⁷⁶

→ Dans son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, par la loi des deux hypostases, Isou distingue deux phases dans toute activité humaine, notamment artistique : d'une part, une hypostase « amplique » qui codifie et perfectionne ses structures formelles et thématiques ; d'autre part, une hypostase « ciselante », qui, se caractérise au contraire par une remise en cause radicale et la déconstruction de ces structures jusqu'à leur destruction complète. Dans le cadre de la littérature, la première phase débute selon lui avec le poète Homère et s'achève avec Victor Hugo, tandis que la seconde débute avec Baudelaire (« À partir de Baudelaire, tous les poètes n'ont été que des degrés vers Isou »⁷⁷) et s'achève avec Tristan Tzara. Or, Isou considère cependant que celui-ci n'a pas réussi à détruire le mot :

Tristan Tzara part à la destruction des mots mêmes, arrivant au dadaïsme de toutes ses possibilités. Le dadaïsme n'a pas su détruire le mot mais a tout essayé pour cela. On devait arriver à la lettre, comme Rimbaud contre le vers a trouvé le mot. Tzara a essayé tous les canons : musicaux, burlesques, clownesques, pour envahir le mot. Tzara n'a pas été aussi grand que Rimbaud parce qu'il n'a pas trouvé.⁷⁸

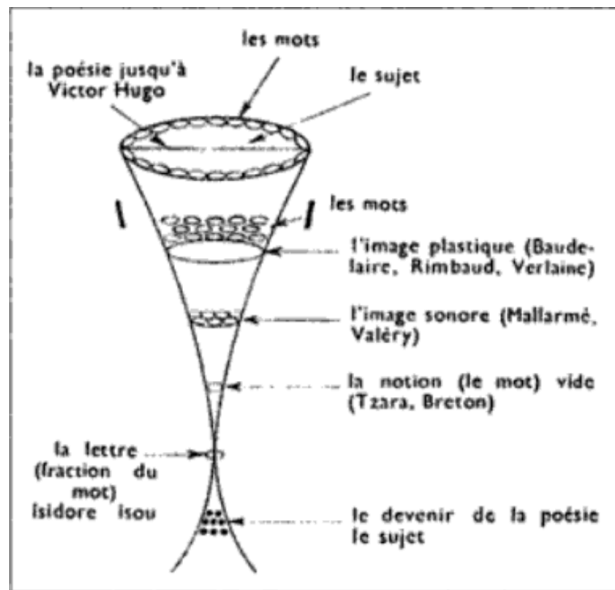
→ Par conséquent, la tâche revient aux lettristes de parachever l'œuvre de Tzara et la phase ciselante. Comme le montre le schéma suivant, la démarche d'Isou est dialectique : suite à cette phase ciselante débutera une nouvelle phase amplique, mais une phase amplique marquée par la phase ciselante qui l'a précédée.

⁷⁵ De ce fait, le texte lettriste intègre divers signes indiquant les modalités de sa prononciation : « 1 = aspiration, 2 = expiration, 3 = zézaïement, 4 = râle, 5 = grognement, 6 = ahaner, 7 = soupir, 8 = ronflement, 9 = gargarisme, 10 = gémissement, 11 = hoquet, 12 = toux, 13 = éternuement, 14 = claquement de langue, 15 = pètement, 16 = crépitement, 17 = crachat, 18 = baiser, 19 = sifflement », in Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi*, 1950.

⁷⁶ Maurice Lemaître, « Épître à Tristan Tzara », 1959.

⁷⁷ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, 1947.

⁷⁸ *Idem*.



→ Cette phase nouvelle se caractérise notamment par l'émergence de nombreuses techniques telles que :

- l'**hypergraphie** : désigne une expérience de mélange d'écritures née au début des années 1950, associant des signes alphabétiques à des idéogrammes, des pictogrammes, ou encore des hiéroglyphes, dont le résultat s'apparente à une structure complexe de rébus.
- l'**art infinitésimal** (ou esthapéirisme) : cette notion trouve son origine dans le domaine des mathématiques, plus particulièrement celui du calcul infinitésimal défini par Leibniz et Newton dans lequel sont attribuées à des signes des valeurs intangibles (pensez, par exemple, au symbole ∞ qui représente l'infini). Isou transpose cette notion au monde de l'art où ce qui est donné à voir au spectateur, telle une toile blanche, a pour unique but de susciter son imagination. Nous sommes ici à l'aube de l'art conceptuel.
- l'**art supertemporel** : À partir de 1960, Isou invite les spectateurs ou les auditeurs à participer à l'élaboration d'une œuvre d'art, constamment renouvelée et dépassant le cadre temporel fini d'une production artistique classique.

→ Dans sa quête de nouveauté, le lettrisme cherche à remodeler toutes les pratiques artistiques, qu'il s'agisse des arts plastiques (*Éléments de la peinture lettriste*, 1946), du cinéma (*Esthétique du cinéma*, 1952), ou du théâtre (*Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*, 1952). Cependant, le lettrisme ne se définit pas uniquement comme un mouvement artistique dans la mesure où il cherche à renouveler tous les domaines de la culture à travers ce qu'Isou nomme la *kladologie*.

II. L'OuLiPo.

→ L'OuLiPo (qui signifie Ouvroir de Littérature Potentielle) désigne un groupement d'écrivains créé en 1960 à l'initiative de Raymond Queneau et du mathématicien François Le Lyonnais, auquel se joindront rapidement Georges Perec ou encore Jacques Roubaud. Ces auteurs placent la contrainte formelle au cœur de leur démarche artistique, bien loin d'entraver

⁷⁹ Isidore Isou, « L'évolution de la sensibilité technique de la poésie », in *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, 1947 ;

le processus de création, celle-ci est au contraire perçue comme un moyen de la stimuler, entraînant de nouvelles formes d'expression.

→ Certainement l'un des exemples les plus célèbres de cette pratique, *La disparition* de Georges Perec, publié en 1969, est un ouvrage conçu sous la contrainte du lipogramme, qui consiste à ne pas employer une ou plusieurs lettres spécifiques : ici, la lettre « e », pourtant la plus utilisée dans la langue française est supprimée du roman. De très nombreuses autres contraintes⁸⁰ furent trouvées par les membres de l'OuLiPo, parmi lesquelles le tautogramme (texte dont tous les mots commencent par la même lettre), le S+7 (remplacer chaque substantif d'un texte par le septième substantif situé après lui dans un dictionnaire donné), etc.

→ Les membres de l'OuLiPo se sont également largement intéressés aux relations entre littérature et mathématiques. S'inspirant notamment de l'analyse combinatoire, Raymond Queneau a ainsi créé une œuvre des plus originales, *Cent mille milliards de poèmes* (1961), dont la caractéristique est la possibilité de permutation des vers. Véritable livre-objet, l'ouvrage est composé de dix feuilles, sur chacune de ces feuilles est composé un sonnet⁸¹, et chacune d'elle est découpée en quatorze bandes horizontales correspondant aux 14 vers. Ceci étant, le lecteur peut lui-même composer un sonnet en alternant les bandes, ce qui lui donne 10^{14} possibilités, soit cent mille milliards. Cette création ludique et interactive n'est pas sans faire penser à une l'une des créations de Tristan Tzara.

→ En mars 1958, il publie en effet un poème intitulé « La rose et le chien, poème perpétuel ». La particularité de ce poème, tiré à seulement 22 exemplaires, est de se présenter sous forme de disques concentriques (ou volvelles) pouvant pivoter, sur lesquels sont inscrits des vers :

Il conçut donc un poème de telle sorte qu'en changeant la position d'un vers (ou d'un fragment de vers), dans un sens ou dans un autre, la lecture du texte en était modifiée, sans pour autant devenir absurde. Chaque permutation produit par conséquent une nouvelle lecture portant un sens nouveau.⁸²

→ Bien que cette publication n'ait eu que très peu d'audience, elle illustre que, trois ans avant la publication des *Cent mille milliard de poèmes* de Raymond Queneau, Tzara expérimentait déjà les possibilités de la poésie combinatoire⁸³, prouvant une fois encore son talent de révélation des potentialités littéraires, « La rose et le chien » offrant virtuellement une capacité de lecture quasi infinie, comme l'affirme Henri Béhar :

Une page comporte 3 volvelles de 7/5/3 vers soit 15 vers chacune, ce qui donne 105 possibilités de lecture par page [...] ce qui est suffisamment impressionnant en soi. Sans compter que si on estime permutable les 105 vers initiaux, il faudrait encore multiplier ce nombre astronomique par 35×3 , le tout pouvant encore être porté au carré, en fonction du sens de rotation. [...] C'est dire combien l'invention linéaire de Queneau, quelques années après, avec ses *Mille milliards de poèmes* [...] est un jeu d'enfant comparé à cet objet apparemment innocent.⁸⁴

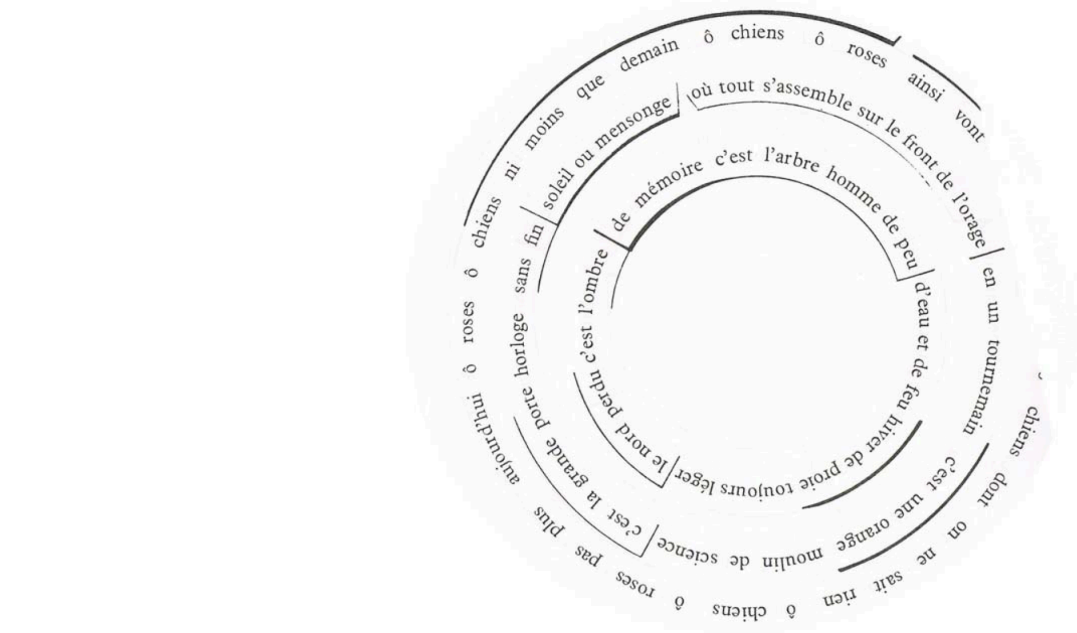
⁸⁰ Si cette pratique vous intéresse, je vous invite à consulter le site Oulipo.net, rubrique « Contraintes », dans laquelle sont regroupées l'ensemble des contraintes littéraires inventées par les oulipiens.

⁸¹ Deux quatrains, deux tercets, respectant le schéma de rimes suivant : ABAB/ABAB/CCD/EED.

⁸² Henri Béhar, « Le livre objet perpétuel : la rose et le chien (1958) », Mélusine [en ligne], APRES, 2016.

⁸³ Cependant, rien ne nous indique que l'OuLiPo se soit inspiré de la création de Tzara qui n'a eu qu'une très faible audience jusqu'à aujourd'hui. Les deux expérimentations, bien que contemporaines, sont purement indépendantes.

⁸⁴ Henri Béhar, « Le livre objet perpétuel : la rose et le chien (1958) ».



Tristan Tzara, « La rose et le chien » (1958), in OC IV, p. 419