

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE  
SUR LE SURREALISME

■  
**MELUSINE**

N° XVII

CHASSÉ-CROISÉ  
TZARA-BRETON



**L'Age d'Homme**

MÉLUSINE

# CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR LE SURREALISME

*publiés avec le concours du Centre National du Livre*

## MÉLUSINE

N° XVII

**Chassé-croisé  
Tzara-Breton**

Actes du colloque international  
Paris - Sorbonne  
23-25 mai 1996

Études réunies par  
**Henri BÉHAR**



## L'AGE D'HOMME

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches  
sur le Surréalisme

*Directeur: Henri Béhar*  
*Directeur adjoint: Pascaline Mourier-Casile*  
*Secrétaire de rédaction: Michel Carassou*

RÉDACTION: 13, rue Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.

ADMINISTRATION: Éditions L'Age d'Homme — 5, rue Férou, 75006  
Paris

*Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

© 1997 by Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

CHASSÉ-CROISÉ  
TZARA-BRETON

## POUR TOUT SIMPLIFIER

1. Dada, Mouvement Dada, Surréalisme, Mouvement surréaliste sont en minuscules.
2. La mention « Paris » est supprimée des références bibliographiques.
3. Compte tenu, dans ce volume, des nombreuses références aux œuvres complètes de Tzara et Breton, on a simplifié les notes ainsi:  
André Breton: *O. C. t. I, p... ou t. II, p...* pour: *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, 1988-1992, « Bibliothèque de la Pléiade ».  
Tristan Tzara: *O. C. t. I, p... ou t. II, p...* pour: *Œuvres complètes*, édition établie par Henri Béhar, Flammarion, 6 volumes, 1975-1991.

H.B.

# FIGURES DU CHASSÉ-CROISÉ

Henri BÉHAR

Dès lors qu'on se propose de confronter ici deux poètes, sans doute, et pour diverses raisons qu'il nous sera donné d'examiner, les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle, on ne peut s'empêcher de songer au principe de comparaison inauguré, ou du moins illustré par Plutarque dans ses *Vies*.

*je n'userai d'autre prologue que de prier les lecteurs qu'ils ne se méprennent point, si je n'expose pas le tout amplement et par le menu, mais sommairement en abrégeant beaucoup de choses, même en leurs principaux actes et faits plus mémorables; [...] Tout ainsi donc comme les peintres qui porteraient au vif recherchent les ressemblances seulement ou principalement en la face et aux traits du visage, sur lesquels se voit comme une image empreinte des mœurs et du naturel des hommes, nous doit-on concéder que nous allions principalement recherchant les signes de l'âme, et par ceux formant un portrait au naturel de la vie et des mœurs d'un chacun, en laissant aux historiens à écrire les guerres, les batailles et autres telles grandeurs* <sup>1</sup>.

Bien entendu, il n'aura échappé à personne que les parallèles de Plutarque ne sont que des tableaux successifs et que, mettant l'accent sur la psychologie de ses personnages, en moraliste et en philosophe, il les figeait à un moment privilégié de leur existence. Pour ma part, tenant compte de l'éducation de notre œil, je souhaiterais un portrait dynamique des deux personnalités, considérées dans leur mouvement commun. Substituer l'art cinématique au tableau statique.

Si l'on y regarde bien de près, la vie de nos deux personnages, nés la même année, à deux mois près, puisque André Breton a vu le jour à Tinchebray (Orne) le 19 février et Tristan Tzara à Moinesti (Province de Bacau, Roumanie) le 16 avril 1896, morts à trois ans d'intervalle, celui-ci le 24 décembre 1963, celui-là le 28 septembre 1966, cette vie, donc, est faite de rencontres, de moments de singulière complicité, mais aussi de

1. Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*. Traduction de Jacques Amyot. Édition établie et annotée par Gérard Walter, Gallimard, Pléiade. 1951, tome II, p. 323.

formidables divergences. De sorte que l'image, empruntée à la danse classique, du chassé-croisé est, en ce qui les concerne, la plus appropriée. Ils échangent, alternativement, leur situation, et chacun prend, consciemment ou non, la position et la place de l'autre. Au demeurant, Roger Dadoun explore, avec virtuosité, tous les sens possibles de cette expression.

Pourtant, ces deux personnages, qui dominent l'histoire de notre littérature de toute leur stature, sont, avant tout, des créateurs. C'est pourquoi on s'attardera autant, sinon plus, à l'étude de leur production respective, aux théories qui la dirigent, qu'à l'évocation de leurs gestes, aussi éloquents et significatifs soient-ils. On postulera, en somme, que l'activité de l'esprit mérite plus d'attention que le simple fait biographique, encore que celui-ci demande à être établi rigoureusement.

Au seuil de ce volume, je m'en tiendrai à trois moments privilégiés de la rencontre Tzara-Breton. C'est, en premier lieu, l'installation, j'allais dire l'importation de dada à Paris. Puis la phase idéologique du surréalisme, celle où ce mouvement cherche la passe entre l'isolement artistique et l'engagement au service d'une cause politiquement révolutionnaire. Enfin, c'est l'après-guerre, qui voit la séparation irrémédiable de ces deux poètes, chacun de son côté n'ayant rien concédé aux théories ambiantes ni aux modes de l'époque.

## **1. LE MOMENT DADA**

Sans entrer dans le détail, chacun sait que dada est né, en tant que mouvement, à l'époque littéraire et artistique, en février 1916, à Zurich, sous la houlette conjointe d'Hugo Ball, d'Emmy Hennings, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco et Tristan Tzara. Très vite, ce dernier deviendra le Monsieur Loyal du cirque international dada, son animateur incontesté et son théoricien, tout en refusant d'en prendre explicitement la tête, au nom des principes qu'il promouvait: la spontanéité, le doute, la contradiction et la simplicité. Mais il ne faudra pas moins de quatre ans, et, singulièrement, la fin de la première guerre mondiale, pour que ce mouvement s'impose sur la scène parisienne. Comment Breton découvre Tzara, comment celui-ci conquiert Paris, au nom de quoi s'opèrent leurs dissensions, telles sont les trois phases de ce moment que j'évoquerai très rapidement puisque Anna Balakian et Marc Kober y reviendront en détail, l'une pour situer les deux poètes dans le panorama des lettres contemporaines, l'autre, s'emparant du petit bout de la lorgnette, si je puis dire, pour analyser leur vision et montrer leur aspiration à une cristalline transparence.



### A. Breton découvre dada

Avant sa mort, Apollinaire lui a fait découvrir dada, tant à travers les revues *Cabaret Voltaire*, *Dada* 1 et 2, et 391 (animée par Francis Picabia) que par sa correspondance avec Tristan Tzara. Breton éprouve une affinité certaine pour le mouvement. Elle lui saute littéralement aux yeux lorsque lui parvient le « Manifeste dada 1918 », publié en décembre de la même année. De plus en plus conquis, il transfère sur le poète roumain toute l'affectivité qu'il a placée sur Jacques Vaché, ce dont traite Georges Sebbag, prenant en compte ce qu'il nomme « les durées automatiques<sup>2</sup> ». Simultanément, il s'éloigne d'Aragon et renonce à l'amitié de Pierre Reverdy, dont l'acrimonie à l'égard de dada lui est insupportable. Responsable de la revue *Littérature*, il ne se contente pas d'ouvrir un espace publicitaire à Dada. La revue *Nord-Sud* ayant cessé de paraître, il ouvre *Littérature* à Tzara, qui lui envoie, outre le poème « Cirque », un message qui se décrypte ainsi : « J'écris parce que c'est naturel comme je pisse, comme je suis malade. Cela n'a d'importance que pour moi et relativement. Tristan Tzara<sup>3</sup> ». Telle est l'importance accordée à la littérature, ravalée au rang d'une excrétion ! Y joignant les « Lettres de guerre » de Jacques Vaché, Breton parvient à cette « tentative de démoralisation ascendante » qu'apprécie Tzara. La livraison suivante poursuit les mêmes collaborations, avec, en particulier, des propos de M. Aa l'antiphilosophie, personnage coruscant de Tzara, prenant de plus en plus des allures d'anti-Teste aux yeux du disciple (se considérant dupé) de Valéry qu'était Breton.

Interrompue durant la guerre, la *Nouvelle Revue Française* reparaît en attaquant dada dans une note, laissant fielleusement entendre que ce mouvement est d'origine germanique. Breton invite Tzara à y répondre par une lettre ouverte au directeur de la revue, Jacques Rivière. Devant son refus d'insérer, Breton publie la riposte de Tzara dans *Littérature*. Magnifique d'insolence et de liberté, elle annonce l'avènement d'un homme nouveau et trace un autoportrait inoubliable de l'auteur :

*Je serais devenu un aventurier de grande allure, aux gestes fins, si j'avais eu la force physique et la résistance nerveuse de réaliser ce seul exploit: ne pas m'ennuyer* <sup>4</sup>.

2. Voir Georges Sebbag, « Les durées automatiques », *Mélusine*, n°XIII, 1992, pp. 231-236.

3. *Littérature*, n° 5, juillet 1919, dans la rubrique « Jeux d'esprits » ; les consonnes sont remplacées par des X.

4. Tristan Tzara, « Lettre ouverte à Jacques Rivière », *Littérature*, décembre 1919, pp. 2-4, repris dans les *Œuvres complètes*. Aammarrion, 1975, tome I, p. 409.

Cette confiance toucha Breton au cœur. Il s'en inspira pour lancer une enquête auprès des « représentants les plus qualifiés des diverses tendances de la littérature contemporaine » : « Pourquoi écrivez-vous ? » interrogeait-il. Les réponses, plus affligeantes les unes que les autres, parurent sur trois livraisons de la revue. « Vaincre l'ennui. Je ne pense qu'à cela nuit et jour » confie Breton à Tzara, en lui proposant de fusionner leurs deux revues et d'en prendre la direction. Surmontant ses appréhensions, il se recommande de Tzara pour prendre contact avec Francis Picabia, dont les propos nietzschéens l'engagent encore plus dans la voie dadaïste. Au sortir d'une entrevue avec le peintre, il lui écrit que, désormais, les animateurs de *Littérature* et de *Dada* se retrouvent sur un terrain commun : « C'est la *démoralisation* ou, comme dit Tzara, la « décomposition de l'homme contemporain » ». C'est dire qu'il s'avoue dada, et qu'il n'attend plus que la venue de Tzara, longtemps annoncée, pour se ranger sous sa bannière, en compagnie des mousquetaires de *Littérature*.

### B. Tzara conquiert Paris

Enfin, Tzara vint à Paris, le 17 janvier 1920. À le voir, la déception de ses admirateurs fut à l'égal de leurs espérances. Mais son rire fit tomber toutes les appréhensions. Aussitôt, il prit les choses en main et transforma en manifestations dada les sages spectacles que ses amis s'apprêtaient à organiser. Le 23 janvier, au cours du Premier Vendredi de *Littérature*, il se mit à lire l'article du jour de Léon Daudet dans *L'Action française*, accompagné en coulisses par les crécelles et les clochettes d'Aragon et de Breton, ce qui eut le don d'horripiler le public. Le lendemain, Breton tirait leçon de l'expérience en constatant que les procédés de démoralisation avaient bien produit leur effet. Le 5 février, l'ensemble du groupe *Littérature*, sous l'égide de dada, lut, au Salon des Indépendants, 23 manifestes dada, repris deux jours plus tard au Club du Faubourg, avant d'être publiés, en mai, dans la revue *Littérature*. Le 18 février, Tzara et ses compagnons tentèrent vainement d'expliquer leur attitude aux ouvriers de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine. Le 27 mars, c'était à la Maison de l'Œuvre d'accueillir un spectacle dada, au cours duquel Breton lut le « Manifeste cannibale » de Picabia, interpréta le deuxième acte de *S'il vous plaît*, la comédie qu'il avait écrite avec Philippe Soupault, et *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* de Tzara. De nouveau, il annonça à Picabia et Tzara qu'il voulait faire de *Littérature* un organe dada, ce que Tzara traduisit aussitôt ainsi : « On

supprimera la collaboration des idiots ». Pour couronner cette première saison, le Festival dada, le 26 mai, salle Gaveau, offrit, parmi d'autres numéros, un sketch de Breton et Soupault, *Vous m'oubliez*, et *La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine* de Tristan Tzara. La salle entra si bien dans le jeu qu'elle se mit à lancer des biftecks sur les comédiens. Dans ses souvenirs, Tzara se réjouit d'une telle inversion des rôles, le public debout, en pleine activité, tandis que les acteurs immobiles le contemplant se déchaînent<sup>5</sup>.

En été, alors que Tzara retournait à Zurich et Bucarest et voyageait dans les Balkans, Breton se faisait l'apôtre de dada auprès de ces messieurs de la *NRF*, insistant sur les différences qui liaient ses partisans, précisant que dada n'était en rien une école, n'ayant aucun objectif précis, se bornant à être une forme de l'expression humaine, le reflet d'une époque en plein désarroi. Son article, « Pour dada » parut dans la *NRF* du 1<sup>er</sup> août, suivi d'un texte de Jacques Rivière, « Reconnaissance à dada », d'une subtile compréhension, mais qui avait le défaut, en saluant dada de ce côté là de la littérature, de le classer, au grand dam de ses partisans.

De retour à Paris dès novembre, Tzara tarde à reprendre contact avec ses amis. S'il donne lecture, le 9 décembre, de « dada, manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » en prélude à l'exposition Picabia, galerie Povolozky, ce n'est pas le signe d'une activité de groupe. Comme il l'a fait pour *Littérature*, Breton tente de rassembler les dadaïstes. Il provoque des réunions générales au café Le Certà, avec procès-verbal à l'appui. Des textes de Tzara il extrait deux phrases, susceptibles de servir de programme commun :

1. dada est la dictature de l'esprit.
2. dada n'est pas moderne.

Essayant de mettre ces deux mots d'ordre en pratique, il explique dans une lettre inédite à Valéry :

*Tout de même, si je me tourne parfois vers dada c'est avec un semblant de raison puisque j'ai tant de peine à mener à bien ce que je souhaite. Je m'étonne qu'on m'en fasse si terriblement grief comme si le doute n'était pas un hommage rendu à l'espoir* <sup>6</sup>.

De fait, l'activité collective ne reprend qu'en janvier 1921. Le 12, avec le tract « Dada soulève tout », contre le futurisme, signé par vingt-sept personnes; le 15, par le sabotage d'une conférence de Marinetti sur le

5. Voir Tristan Tzara, *O.C.*, tome 1, p. 596.

6. Leure de Breton à Paul Valéry, 1<sup>er</sup> janvier 1921, B.N. naf. 24317, citée par Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*. Calmann-Lévy, 1990, p. III.

tactilisme, au Théâtre de l'Œuvre. Soigneusement répartis dans la salle, les dadaïstes avaient été munis d'une copie dactylographiée de leurs interventions (publiées dans *Littérature* n° 18), ce qui dénote, à nouveau, le souci d'organisation de Breton qui, dans la foulée, publie, sous le titre « Liquidation », le tableau des notes que les dadaïstes décernent aux personnalités célèbres.

C'est encore à son initiative, me semble-t-il, qu'on doit la Grande Saison dada, dont le programme ne sera pas tenu intégralement, faute d'enthousiasme et de public. Elle s'ouvre, le 14 avril, par une visite guidée au jardin de Saint-Julien-le-Pauvre, lieu insolite à l'époque. Elle se poursuit par l'exposition Max Ernst, à la Librairie Au Sans Pareil, du 3 mai au 3 juin, organisée à l'initiative de Tzara (qui, avec Hans Arp, connaissait le peintre depuis longtemps), à laquelle Breton et sa fiancée Simone ont largement contribué en payant l'encadrement des peintures et dessins de cet artiste qui, par ses collages, procédait au dépaysement de la sensation, fournissant un équivalent plastique aux images des *Chants de Maldoror*. Elle se poursuit, le 13 mai, par le Procès Barrès, le 6 juin par le Salon dada, Galerie Montaigne, le 10 juin par une Soirée dada, au même endroit, reprenant le schéma des spectacles zurichois, avec *Le Cœur à gaz* de Tzara. Mais il arrive un moment où les différences, sur quoi s'appuie dada, sont trop grandes et deviennent dissensions.

### C. Ruptures

Le Procès Barrès avait été organisé à la Salle des Sociétés savantes, à l'initiative d'Aragon et de Breton qui avaient quelque compte à régler avec une admiration de jeunesse (Maryse Vassevière nous en parlera plus précisément). Récemment encore, ils avaient demandé à l'auteur de *L'Ennemi des lois* de leur confier une préface aux *Lettres de guerre* de Jacques Vaché. Celui-ci s'était désisté, expliquant qu'il « ne possédait plus la clé de cette conversation ». Le réquisitoire, dressé par Breton, accusait Barrès, député nationaliste, d'avoir trahi sa jeunesse en brimant l'activité de ceux qui se réclamaient de son premier enseignement, et par conséquent le mettaient en jugement pour « crime contre l'esprit ». C'était le premier procès intenté à un intellectuel. Tzara, qui n'avait pas le même enthousiasme de jeunesse, ne l'entendait pas de cette oreille. Pour Tzara, dada n'était nullement fondé à mener quelque procès que ce soit, parodique ou non, même au nom de l'intelligence. Aussi donna-t-il un tour « bouffon », selon Breton, à son témoignage:

*Vous conviendrez avec moi, M. le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance* 7.

L'été se passe fort joyeusement au Tyrol. Breton et Tzara y ont des discussions approfondies, où leurs différences de vues sont loin de leur déplaire, dans la mesure où l'esprit ne peut que se nourrir de telles contradictions. Breton a la volonté de dépasser dada pour qualifier le contenu de ce qu'Apollinaire nommait déjà « l'esprit nouveau ».

La seconde divergence grave intervint en janvier-février 1922, à l'occasion du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne », autrement nommé « Congrès de Paris », que Breton tenta de réunir avec le concours de trois directeurs de revues (Ozenfant, Paulhan et Vitrac), de deux peintres (Robert Delaunay et Fernand Léger) et d'un compositeur (Georges Auric). La participation de Tzara était indispensable. Celui-ci proposa un sabotage en règle, dans l'esprit dada. Cela allait à l'encontre des buts du comité organisateur. Finalement, il déclina l'invitation, considérant:

*que le marasme actuel, résultat du mélange des tendances, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités, est plus dangereux que la réaction* 8.

À quoi Breton rétorqua par un communiqué de presse, en des termes particulièrement maladroits, qui pouvaient le faire passer pour xénophobe. La réaction de Tzara et de ses amis, réunis à la Closerie des lilas, mit fin au projet. Breton abandonna définitivement dada, invitant ses lecteurs à prendre de la distance en lâchant tout et en partant sur les routes<sup>9</sup>.

Il allait à nouveau rencontre! Tzara, sur le terrain spectaculaire, en allant, en compagnie d'Aragon, Eluard et Péret, perturber la soirée Tcherez du Cœur à barbe, au cours de laquelle était programmée la reprise du *Cœur à gaz*, avec des costumes de Sonia Delaunay, au Théâtre Michel, le 6 juillet 1923. Le poète russe Iliadz, l'un des inventeurs du langage zaoum, y était visé, pour avoir accolé, sans son accord, le nom d'Eluard à côté de celui de Cocteau. Curieusement, la relation qu'en donne Aragon,

7. Tristan Tzara, « L'affaire Barrès », *Littérature*, no 20, août 1921, repris dans *O.c.*, tome 1, p. 574.

8. Tristan Tzara, lettre à Breton du 3 février 1922, *Les Feuilles libres*, n° 26, avril-mai 1922, repris dans *O.c.*, tome 1, p. 590.

9. Voir André Breton, « Lâchez tout », *Littérature*, n.s., n° 2, avril 1922.

dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*<sup>10</sup>, est très hostile à Tzara. Maryse Vassevière remet cet épisode en perspective lorsqu'elle analyse l'amitié d'Aragon, Breton et Tzara, à partir des écrits tardifs du premier.

Si l'activité de dada ne s'arrête pas précisément à ce moment là, on ne peut que constater la perte progressive d'influence de Tzara au profit de Breton, plus soucieux d'organiser un groupe cohérent, réuni quotidiennement au café, s'accordant sur des principes, agissant de concert, publiant dans une seule et même revue. Un sociologue de la littérature, s'il s'en était trouvé un, en dehors de Norbert Bandier, qui n'a pu prendre part à ce colloque<sup>11</sup>, aurait beaucoup à dire sur la manière dont Tzara, pour des raisons tenant à l'idée qu'il se faisait de dada, a perdu son aura, laissant place à un groupe se livrant aux sommeils provoqués, à l'écriture automatique, aux récits de rêve, à la psychanalyse. Dans le prolongement de cette histoire, Jean-Pierre Goldenstein est allé voir la place qu'occupaient Tzara et Breton dadaïstes dans les manuels scolaires. Ne reculant devant aucun jeu des mots, il observe l'occultation de dada, phénomène « secondaire », Tzara y étant fort marginalisé tandis que la seule production surréaliste de Breton y trouve place.

## II. LE MOMENT SURRÉALISTE

Tzara ayant le premier démissionné de dada, comme il le dit dans sa « Conférence sur dada » de 1922<sup>12</sup>, poursuit ensuite un chemin solitaire, tandis que le triumvirat d'Aragon, Eluard et Breton, conduit par ce dernier, tente une opération inédite dans le domaine de l'art: la conciliation de l'esthétique et de la politique. Alors qu'auparavant (à l'exception peut-être des Bousingots ou Jeune-France<sup>13</sup>), le peintre, le poète, prenait personnellement une position politique, sans que cela influe sur son activité artistique, Breton veut désormais que le mouvement dont il prendra la tête soit révolutionnaire tant sur le plan esthétique que politique.

10. Voir Aragon. *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie et annotée par Marc Dachy, Digraphe, 1994, p. 121, sq.

11. Voir la thèse de Norbert Bandier, *Analyse sociologique du groupe surréaliste français et de sa production de 1924 à 1929*, Université de Lyon II, 1988.

12. Tristan Tzara, « Conférence sur dada ». Weimar et Iéna, 23, 25 septembre 1922, parue dans *Men* Hanovre, janvier 1924, reprise dans *Sept Manifestes dada. Lampisteries, O.c.*, tome 1, p. 419.

13. Voir, à ce sujet, l'article de Tristan Tzara, « Les Bousingots comme phénomène social », *Les Cahiers du Sud*, Petits romantiques français, 1949, repris dans *o.c.*, tome V, pp. 109-114.

## A. Esthétique et politique

C'est bien Breton, et non Aragon, qui, le premier, le 28 décembre 1920, trois jours après l'historique Congrès de Tours, entraîna son compagnon au *Journal du peuple* puis à *L'Humanité*, pour adhérer à l'une des deux formations issues de la scission du Parti socialiste. Confrontés à des difficultés administratives, ils y renoncèrent.

Au début de 1925, Breton demande à la Centrale surréaliste de lancer une campagne en faveur de l'Orient, mettant sur le même plan (aussi étonnant que cela puisse paraître) le sionisme, le bolchevisme et l'ésotérisme tel qu'il est illustré en France par René Guénon. L'action n'aboutit pas. Ce lui fut une raison pour prendre lui-même la direction de *La Révolution surréaliste*, avertissant:

*Nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte de classe, et pourvu qu'elle mène assez loin* <sup>14</sup>.

Une guerre coloniale, menée par la France au Maroc, l'engagea à prendre plus nettement une position politique. Il écrivait à sa femme:

*La guerre du Maroc dépasse en invraisemblance, en stupidité et en horreur tout ce qu'on peut attendre de ces gens. Nous n'avons rien fait contre cet état de choses et nous ne ferons peut-être rien (qui vaille). Qui parle donc après cela d'écrire encore des poèmes et le reste...* <sup>15</sup>

Cela le convainquit d'approfondir simultanément le surréalisme et l'action politique. J'en vois une traduction exemplaire dans le Banquet offert à Saint-Pol Roux, qui fut l'occasion d'un beau scandale. D'un seul coup, les surréalistes menaient quatre actions conjointes: reconnaissance d'un magnifique poète qui avait poursuivi son chemin loin de toute mode; signature dans *L'Humanité* d'un appel d'Henri Barbusse contre la guerre du Rif; tract contre Paul Claudel qui traitait leur activité de « pédérastique » ; agression verbale de Rachilde, apôtre du nationalisme dans l'art. S'ensuivit un rapprochement de divers groupes d'avant-garde qui, après bien des discussions, tentèrent de mettre sur pied une nouvelle

14. André Breton, « Pourquoi je prends la direction de La Révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, O.c., tome I, p. 902.

15. André Breton, lettre à Simone Kahn, fragment reproduit dans *André Breton, Le grand indésirable*, op. cit., pp. J80-181.

revue, intitulée *La Guerre civile*, pour laquelle Breton écrivit un article, « La force d'attendre », invitant ses amis à l'action révolutionnaire, sans pour autant renier les acquis de Rimbaud et de Lautréamont, le rapprochement des intellectuels et de la classe ouvrière devant se produire par la Révolution. À l'auteur de *La Révolution et Les Intellectuels*, Pierre Naville, devenu marxiste patenté, qui l'accuse de ne pas choisir entre l'anarchisme et le marxisme, il rétorque, dans *Légitime défense*:

*il n'est personne de nous qui ne souhaite le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat. En attendant, il n'en est pas moins nécessaire, selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste* 16.

Cette nette riposte le conduit, peut-être par défi, à une volte-face soudaine. Début 1927, la brochure, *Au grand jour* annonce l'adhésion de cinq surréalistes (Aragon, Breton, Eluard, Péret, Unik) au Parti communiste. On sait que Breton, affecté à la cellule du gaz, ne put y tenir plus de trois mois.

Publié dans l'ultime numéro de *La Révolution surréaliste*, le 15 décembre 1929, le « Second Manifeste du surréalisme » rend compte de ce difficile cheminement entre le tout communiste et le tout artistique, Breton assignant pour tâche au mouvement d'approfondir la notion de superstructure, délaissée par le marxisme. Ce lui est aussi l'occasion de saluer l'œuvre de Tzara, demeuré à l'écart de tous ces débats:

*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. Quand je dis qu'elle est située, on comprend que je l'oppose à toutes celles qui pourraient être aussi bien d'hier et d'avant-hier: au premier rang des choses que Lautréamont n'a pas rendues complètement impossibles, il y a la poésie de Tzara* 17.

16. André Breton, « Légitime défense », 1<sup>er</sup> octobre 1926, *Point du jour*, O.C., tome II, p. 292.

17. André Breton, « Second Manifeste du surréalisme », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, O.C., tome I, p. 817.



## ***B. L'homme approximatif***

Depuis l'été, en effet, les relations avaient repris entre Breton et Tzara qui, à l'occasion, ne dédaignait pas de faire quelques achats de pièces de collection pour lui, phénomène dont traite, dans toutes ses implications, Paolo Scopelliti. Breton s'était excusé de sa méprise, lors de la soirée du Cœur à barbe, et, dès sa parution, lui dédicaçant *Nadja*, avait écrit, à propos d'une phrase qui l'accusait de les avoir « donnés » à la police, Éluard et lui :

*Je ne voudrais pas avoir écrit cela. Peut-être ai-je été trompé.  
Quoi qu'il en soit, Tzara peut se vanter (...) ma première cause de désespoir. Toute la confiance dont j'aie jamais été capable était en jeu. Voici pour ma défense* <sup>18</sup>.

Ils s'étaient donc expliqués, et tout repartait comme au début de 1920. Tzara, qui, de plus, y conviait ses relations de toute l'Europe, hébergeait souvent les réunions surréalistes dans la très belle demeure qu'il s'était fait construire par l'architecte viennois Adolphe Loos, au 15 avenue Junot, à Montmartre. De séduisants cadavres exquis dessinés nous sont restés de ces soirées amicales.

Le même ultime numéro de *La Révolution surréaliste* contenait le dernier chant de *L'Homme approximatif*, dont voici la conclusion :

*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 flamme* <sup>19</sup>

18. Cité par Tristan Tzara dans sa lettre aux *Cahiers d'art*, du 16 février 1937, o.c., tome V, p. 277.

19. Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, O.c., tome II, p. 171.

Tzara avait donc, tout naturellement, fait partie du groupe surréaliste, sans qu'il eût à changer quoi que ce fût dans sa manière d'être. Il acquiesça à la création de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, qui, en juillet 1930, s'ouvrait par une déclaration de soutien sans faille aux directives de la Troisième Internationale. Peut-être est-ce parce qu'il n'a pas suivi, personnellement, tous les épisodes d'une liaison orageuse avec le Parti communiste que Tzara s'est ainsi engagé, insensiblement, dans une activité partisane, lui qui, deux ans auparavant, déclarait à Barie Voronca :

*Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate. La prose par contre est le prototype du compromis envers la logique et la matière. Reconnaître le matérialisme de l'histoire, dire en phrases claires même dans un but révolutionnaire, ceci ne peut être que la profession de foi d'un habile politicien: un acte de trahison envers la Révolution perpétuelle, la révolution de l'esprit, la seule que je préconise, la seule pour laquelle je serais capable de donner ma peau, parce qu'elle n'exclut pas la Sainteté du moi, parce qu'elle est ma Révolution. et parce que pour la réaliser je n'aurai pas besoin de la souiller à l'aide d'une lamentable mentalité et mesquinerie de marchand de tableaux. Les conquêtes de la liberté individuelle ont été payées avec tant de souffrances, au prix de tant de renonciation et de courage que je ne puis appeler que frivoles et opportunistes les habiles recollages à l'idée marxiste de ces joyeux renégats de la pensée individualiste. Le Communisme est une nouvelle bourgeoisie partie de zéro, la révolution communiste est une forme bourgeoise de la révolution. Elle n'est pas un état d'esprit mais une « regrettable nécessité ». Après elle l'ordre recommence* <sup>20</sup>.

Toujours est-il qu'il confie à cette revue naissante un fragment de *L'Antitête*, «Avant que la nuit», où, partant du dégoût dadaïste, il en vient à une acceptation résignée du monde présent, en passant par une phase d'espérance infinie. Puis il apporte une contribution théorique au surréalisme avec son «Essai sur la situation de la poésie» (*SASDLR*, n° 4, 1931) où il distingue poésie moyen d'expression (la poésie classique) et poésie activité de l'esprit (celle que pratiquent les surréalistes), postulant une poésie-connaissance, qui adviendra lorsque la société aura

<sup>20</sup>. Barie Voronca, «Marchez au pas, Tristan Tzara parle à *Integral*», *Integral*, n° 12, avril 1927, cité dans Tzara, *O. C.*, tome II, p. 418.

été transformée. Dans cet essai, il tente de concilier une approche psychanalytique de la pensée avec une vision marxiste de l'histoire. C'est dire combien il se situe à l'écart des doctrines officielles. Il lui est donc facile de s'associer, en mars 1932, à Éluard et Breton pour mettre fin à « l'affaire Aragon », rejetant ainsi celui qui s'est définitivement rangé du côté du Parti communiste. Pour sa part, il poursuit sa contribution au surréalisme, dans sa phase idéologique, en lui apportant *Grains et issues*, dont un fragment paraît dans le dernier numéro du *SASDLR*, en mai 1933. Ce « rêve expérimental » propose, me semble-t-il, une solution au désespérant problème de l'automatisme. D'autres articles, publiés dans *Minotaure* ou *Documents* 34, témoignent de sa parfaite adhésion, durant cinq ans, au mouvement surréaliste, non sans une tonalité personnelle, sur le plan poétique du moins.

### C. *L'inversion des rôles*

Les divergences éclatent en février 1935, au moment où *Grains et issues* sort en librairie. Tzara fait grief au surréalisme de vouloir devenir une école littéraire, en reposant sur des équivoques, et en se limitant à une technique, l'écriture automatique, alors qu'il devrait être un moyen de connaissance. Simultanément, une lettre aux *Cahiers du Sud* ajoute que le surréalisme reste un groupement hétérogène d'individus n'envisageant pas de la même façon que lui l'action révolutionnaire, cherchant plutôt à constituer un front commun d'artistes, s'exprimant dans une luxueuse revue.

Ainsi, Tristan Tzara suit les directives du Parti communiste, alors que Breton, tout en jouant le jeu de l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) conteste sa politique culturelle. Cette attitude paradoxale s'explique par une divergence d'appréciation sur les récents événements politiques en France. Tandis qu'après l'émeute fasciste du 6 février 1934, les surréalistes prennent l'initiative d'un « Appel à la lutte », d'une « Enquête sur l'unité d'action » lancée auprès des principaux représentants de la classe ouvrière, et, simultanément, protestent, par le tract « La Planète sans visa » contre l'expulsion de Trotsky, Tzara se refuse à chacune de ces démarches, notant, sur un brouillon :

*Je demande: 1) la suppression du groupement politique du surréalisme, 2) l'élargissement du front des intellectuels (...) dans le but d'appuyer inconditionnellement, affirmativement et sans discussion l'activité du parti communiste .. 3) l'exclusion de ce front*

*de tout individu qui mettrait des bâtons dans les roues du parti communiste, aussi fondées soient les raisons philosophiques ou tactiques qui en dernier ressort ne serviraient qu'à la bourgeoisie* 21.

Une telle position, à la remorque du Parti communiste, est d'autant plus étrange que Tzara, à ma connaissance, n'en est pas encore membre. Je ne puis la comprendre que par les tergiversations liées à l'avènement du Front populaire.

Au demeurant, Breton continuera de lui tendre la main, déclarant à son sujet, le 1<sup>er</sup> avril 1935 :

*On m'a accusé récemment de chercher à constituer une sorte de front unique de la poésie et de l'art, on a écrit que l'automatisme, tel qu'il a été mis en vigueur par le surréalisme, ne pouvait être tenu que pour un tic, que pour un parti pris suranné d'école littéraire qui se donnait à tort pour un moyen de connaissance. Si ce qu'on incrimine en moi est la volonté de dégager et de défendre ce qu'il peut y avoir de commun et d'inaliénable dans les aspirations de ceux à qui il appartient aujourd'hui d'aiguiser à neuf la sensibilité humaine, par-delà tous les différends qui les séparent et dont je tiens la plupart pour à bref délai réductibles, oui je suis pour la constitution de ce front unique de la poésie et de l'art* 22.

Déjà, dans « La grande actualité poétique » de *Minotaure*, Breton déclarait qu'il ne voyait, quant au processus de symbolisation artistique, « aucun antagonisme fondamental » entre, par exemple, Jouve, Malraux et Tzara.

Ce dernier n'apprécia guère l'assimilation. D'autre part, la publication récente d'un numéro surréaliste de *This Quarter*, où Breton ayant obtenu carte blanche, faisait allégrement débiter le surréalisme en 1919, gommant l'activité dada, lui était restée sur le cœur, d'autant plus qu'un tel tour de passe-passe historique avait été renouvelé par David Gascoyne dans le premier essai anglais présentant le mouvement surréaliste, à partir de documents fournis par Éluard et Breton. Aussi tenta-t-il une sortie en force, avec Crevel et Char. Le premier, en traitement à Davos, en compagnie d'Éluard, s'en voudrait de lui faire la moindre peine, le second considère que son retrait du surréalisme est affaire personnelle, de telle sorte que Tzara reste seul à faire part publiquement de sa démission.

21. Voir le texte intégral de ce document dans Tzara, O.C., tome III, p. 516.

22. André Breton, *Position politique du surréalisme*. Pauvert, 1962, pp. 269-270.

Si Tzara notifie sa sortie du surréalisme d'une manière quelque peu détournée, ses raisons n'en sont pas moins très claires. La seconde figure du chassé-croisé Tzara-Breton les montre alors s'éloignant l'un de l'autre, pour des raisons essentiellement politiques et idéologiques. Le premier sera un compagnon de route exemplaire du Parti communiste, tandis que le second, averti par les procès de Moscou et la façon dont il avait été lui-même traité lors du premier Congrès des écrivains, en juin 1935, à Paris, s'en montrera l'un des adversaires les plus critiques. Quant à savoir si leur production poétique s'en est ressentie durant cette période, il suffit de lire, ci-après, les études de Sébastien Arfouilloux, Jeanne-Marie Baude, Eléna Galtsova, pour en décider. Reste que cette création est inséparable de leur attitude respective à l'égard de l'histoire de l'art, dont traitent, en des chants amébées, Valentine Oncins et Françoise Py, et de leur manière de transposer l'art du temps dans le dire poétique, ce à quoi s'attache Pascaline Mourier-Casile.

### III. L'APRÈS-GUERRE

On pourrait croire que les chemins de Tzara et de Breton divergent tellement après 1935 qu'il serait inutile de les examiner d'un seul regard. Ce serait compter sans les hasards de l'histoire, qui va les amener à s'opposer publiquement, et sans la détermination des époques antérieures, qui va les conduire à dire parfois la même chose, chacun d'une rive à l'autre du fossé qui désormais les sépare. De sorte qu'on peut se demander si, sur la fin de leur vie, ils n'ont pas été singulièrement semblables, tout en se tournant le dos, tels deux serre-livres, soutenant la culture dont nous vivons aujourd'hui encore.

#### *A. Une conférence en Sorbonne*

La guerre d'Espagne est, pour tous deux, une plaie au cœur. Pour Tzara, c'est véritablement le moment où, pour paraphraser Éluard, il passe « de l'horizon d'un seul à l'horizon de tous ». Apprenant l'assassinat de Federico Garcia Lorca, il écrit aussitôt, d'une seule coulée, le poème « Sur le chemin des étoiles de mer », dont voici la première strophe:

*quel vent souffle sur la solitude du monde  
pour que je me rappelle les êtres chers  
frères désolations aspirées par la mort  
au-delà des lourdes chasses du temps  
l'orage se délectait à sa fin plus proche  
que le sable n'arrondissait déjà sa hanche dure  
mais sur les montagnes des poches de feu  
vidaient à coups sûrs leur lumière de proie  
blême et courte tel un ami qui s'éteint  
dont personne ne peut plus dire le contour en paroles  
et nul appel à l'horizon n'a le temps de secourir  
sa forme mesurable uniquement à sa disparition* <sup>23</sup>

Ce chant d'émotion et de lyrisme est publié dans *Midis gagnés* qui, en 1939, recueille aussi bien des poèmes publiés dans les revues surréalistes qu'après son départ du groupe, dans l'intention évidente de marquer la continuité de ses préoccupations, et de montrer que l'activité poétique ne saurait se réduire à une classification partisane. Exactement dans le même temps où Tzara composait ce poème, Breton songeait à s'engager au côté des miliciens qui, dit-il dans *L'Amourfou*:

*sans erreur possible et sans distinction de tendances, voulaient  
coûte que coûte en finir avec le vieil « ordre » fondé sur le culte de  
cette trinité abjecte: la famille, la patrie et la religion* <sup>24</sup>.

Seule la présence de sa fille dont il a la charge, le retient à Paris. En revanche, Tzara, on le sait, anime l'Association pour la défense de la culture auprès des intellectuels espagnols. Il se rend sur le front à plusieurs reprises, et son témoignage porte. Aussi lui confie-t-on le soin d'organiser, à Valence et à Madrid, le deuxième Congrès international des écrivains, en 1937.

Il ne fait pas de doute que l'expérience différente des deux poètes, outre l'information dissonante dont ils ont pu bénéficier, l'un de la part de Benjamin Péret, l'autre d'Aragon, les a conduits à des opinions opposées.

De même pour l'Occupation, que l'un vivra en exil à New York, l'autre dans la clandestinité à Souillac. Il est possible, comme l'affirme

<sup>23</sup>. Tristan Tzara, «Sur le chemin des étoiles de mer », *Europe*. n° 167, 15 novembre 1936, repris dans *Midis gagnés* (1939), *O.C.*, tome III, p. 298.

<sup>24</sup>. André Breton, *L'Amourfou* (1937), Folio/Gallimard. 1976. p. 174.

Breton dans ses *Entr'etiens*, qu'il se soit entremis en faveur de Tzara pour le faire passer aux Etats-Unis. Je n'en ai, pour ma part, recueilli aucune preuve. Il est sûr que s'ils étaient partis tous deux de l'autre côté de l'Atlantique, leurs appréciations sur les événements eussent été différentes. Mais tel ne fut pas le cas, et il ne nous appartient pas de refaire l'histoire.

Toujours est-il qu'un an exactement après son retour à Paris, Breton se rend, le 17 mars 1947, au grand amphithéâtre de la Sorbonne pour y entendre Tzara prononcer une conférence sur « Le Surréalisme et l'après-guerre ». Invité par les organisateurs à prendre la parole après le conférencier, il a refusé, n'acceptant pas de se plier à ce jeu factice consistant à écouter sagement un personnage dont les propos vous révoltent pour lui répondre ensuite poliment. Il entre donc dans une salle comble, bourrée des partisans des deux héros, attendant qu'ils en décousent. À Jean Cassou, qui préside la séance et présente son vieil ami Tzara, il lance d'emblée: « Nous nous foutons de tout ça, cher Monsieur Cassou ». Les apostrophes fusent: « Breton au *Figaro!* » (il a, en effet, donné une interview à Jean Duché). Tzara n'entend pas, ou feint de ne pas entendre son ancien compagnon lui reprocher de parler dans un tel lieu, et il entreprend la lecture, d'une voix monocorde, d'un long texte retraçant les aventures de la poésie. Lorsqu'il affirme que le cartésianisme a préparé la Révolution française, Breton lui coupe la parole: « Écoutez, M. Tzara parle de Descartes en 1947 ». Des tribunes, quelqu'un lui rétorque: « Écoutez, M. Breton parle de lui en 1947 ». Le tumulte couvre la voix de l'orateur, empêchant d'entendre comment, à ses yeux, la tradition idéologiquement révolutionnaire a rencontré la poésie révolutionnaire avec dada et le surréalisme. Au passage, il condamne tout retour à des formes poétiques périmées. Encore fallait-il vouloir l'entendre. Breton se trouve aux prises avec des perturbateurs jetant des tracts hostiles à la démocratie. Monté sur un banc, il leur crie: « Vive l'Internationale communiste ». La confusion est alors à son comble. L'interjection, « Chiens », que la presse rapporte avoir entendue, s'adressait-elle à ces perturbateurs ou aux camarades de Tzara? Celui-ci poursuit son réquisitoire contre le surréalisme, « absent de cette guerre, absent de nos cœurs et de notre action pendant l'occupation<sup>25</sup> ». En manière de provocation, ou pour l'obliger à le regarder dans les yeux, Breton prend le verre du conférencier, jetant à la cantonade: « je peux encore boire dans le verre de Tzara ». Puis, le silence revenu après une brève échauffourée avec Francis Crémieux et Jean Marcenac, il quitte la salle, croyant entraîner tout le public avec lui.

25. Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 1948, O.C., tome V, p. 71.

Il a sans doute gagné quelques partisans, mais son intervention, dira-t-il plus tard, n'avait rien de prémédité. L'irritation l'a emporté sur le raisonnement.

Si, prenant un peu de hauteur, on essaie de tirer la leçon de l'événement, on observe que la confrontation de deux instincts révolutionnaires aboutit à un échec, dans la mesure où elle est dominée par un enjeu qui les dépasse, la lutte « bloc contre bloc », sur le plan international. D'où, me semble-t-il, le parti pris par Tzara lors de la publication de cette conférence. Il explique, dans son prière d'insérer, que les surréalistes ont désormais recours à l'irrationnel pour résoudre les problèmes humains :

*Leurs nouvelles tendances ésotériques et mystiques indiquent dans quelle voie ils entendent engager l'avenir du monde. Dépassé par les événements, le Surréalisme se cantonne dans une position post-révolutionnaire dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle reste d'une désarmante commodité. Il prétend, sans prendre part à la transformation de la société, préparer une morale qui servirait à l'homme transformé par la Révolution. Quelle valeur une morale qui ne sortirait pas de la lutte même pour cette transformation pourrait-elle avoir sur le plan humain et celui des collectivités? Créer des mythes à partir de son cabinet de travail est un jeu amusant, rien de plus* <sup>26</sup>.

De la conférence elle-même, et de ce qui s'en suivit, Anne-Marie Amiot donne une lecture très circonstanciée.

### *B. Contre la littérature engagée*

S'il est évident que Breton et Tzara parlent désormais d'un lieu différent, à y regarder de plus près, on peut voir une certaine proximité dans leurs propos, ne serait-ce qu'à l'encontre de l'existentialisme de Sartre, et de sa conception de la littérature engagée. Dans son discours en faveur d'Artaud, Breton déclarait, sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt, le 7 juin 1946 : « me paraît frappée de dérision toute forme d'"engagement" qui se tient en deçà de cet objectif triple et indivisible: transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain ». Or, que dit Tzara?

26. Tristan Tzara. Prière d'insérer pour *Le Surréalisme et l'après-guerre*, O. C., tome V, p. 638.



*Le terme de « poésie engagée », dont il a souvent été question, n'a de sens que si l'engagement du sujet-poète à l'objet-événement dépasse la discipline morale et spirituelle pour devenir l'engagement total du poète envers la vie, son identification avec la poésie* 27.

Et de préciser, au cours d'un entretien radiophonique avec Georges Ribemont-Dessaignes:

*Je me permettrai de faire une objection au terme « art engagé » que tu emploies et dont on se sert couramment dans le langage de la critique. Il n'y a pas d'engagement du poète envers qui que ce soit. Il ne peut y avoir d'engagement qu'envers l'ensemble de la vie, dans la mesure où le poète reconnaît dans l'homme le centre de ses préoccupations. Il existe, il a toujours existé une poésie de circonstance. C'est une poésie dont le contenu est limité à un événement précis mais qui est illimitée dans la mesure où elle est poésie. Pour ma part, à la poésie de circonstance, je préfère la poésie de « la » circonstance. Je veux dire par là que du particulier, il s'agit de passer à l'universel* 28.

Je pourrais accumuler les citations sur ce point. Mieux vaut prendre en considération sa propre poésie qui, même dans les circonstances les plus difficiles, ne s'est jamais aliénée au réalisme, socialiste ou autre. En tout cas, ses poèmes de *Midis gagnés*, *Le Signe de vie*, *Terre sur terre*, etc. ne sont pas plus datés ni circonstanciés que, par exemple « L'Ode à Charles Fourier » de Breton. Soit un poème de la clandestinité, rompant avec son parti pris de silence adopté depuis le début de l'occupation allemande. Son titre, « Une route seul soleil », sa fin rayonnante, tout nous parle du refus humain de se laisser abattre. Il y faut quelque malignité, ou une certaine pratique du langage de contrebande, dont je parlerai plus loin, pour deviner que ce poème chante l'espoir placé dans l'étoile soviétique, par l'acrostiche de ce titre, URSS. En vérité, toute sa poétique, de 1935 à sa mort, est une protestation constante contre la poésie immédiate, celle qui resterait au niveau superficiel de la circonstance ou, pire encore, serait à gages, pour reprendre le plus mauvais sens du terme « engagement ».

De sorte que, comme Breton, Tzara a toujours mis sa poésie à l'abri d'une interprétation univoque. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait cultivé sciemment la complexité, comme faisaient certains symbolistes, pour atteindre l'éternité. Voilà au moins un point qu'ils partagent en commun.

27. Tristan Tzara. *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 1948, *O.C.*, tome V, p. 96.

28. Tristan Tzara, « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes », *O.C.*, tome V, p. 407.

Par ailleurs, s'ils ne se sont jamais retrouvés, s'ils ne se sont adressé aucun signe, ils ont pu, à plusieurs reprises, constater, par la suite, que leur ligne de vie se rejoignait. Lorsque, en octobre 1956, de retour de Budapest, Tzara, le premier parmi les intellectuels français, prend position en faveur de l'insurrection hongroise, qu'il sait ne pas être fasciste, Breton, qui donne le titre « Hongrie, soleil levant » à un tract surréaliste, ne peut pas ignorer les informations rapportées par son ancien compagnon. Mais, encore une fois, en dépit du XX<sup>e</sup> congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, la situation est telle que celui qui ne hurle pas avec les loups se trouve, *ipso facto*, rejeté vers la droite américaine. À nouveau, Tzara opte pour le silence. Il rompt avec son parti. Et lorsque, en septembre 1960, commence à circuler le « Manifeste des 121 », sur le droit à l'insoumission pendant la guerre d'Algérie, dont on sait qu'il émane des milieux surréalistes, Tzara le signe d'emblée.

### C. Fin de la poésie

Éliane Tonnet-Lacroix dit, plus bas, quelles étaient, pour eux, les fins de la poésie. Mais peut-être, à désigner les traces de ce chassé-croisé, m'en suis-je trop tenu à des débats idéologiques, faute de pouvoir citer longuement tous les poèmes auxquels je songeais. Alors que les chemins de Breton et de Tzara vont divergeant, je voudrais signaler, ce qui, me semble-t-il, n'a jamais été fait jusqu'à présent, une attitude commune à l'égard du besoin d'expression. Tous deux n'écrivent, ou plutôt ne composent, que lorsqu'ils sont soumis à une nécessité intérieure. Rien n'est plus éloigné d'eux que l'idée d'une poésie sur commande. Breton assure à Madeleine Chapsal :

*Je n'écris pas et n'ai jamais écrit en « professionnel ». Je ne me crois pas tenu à annoncer livre sur livre et ma conception de la vie n'est pas telle qu'on ait chance de me trouver, comme Gide ou Mauriac, la plume à la main à mon heure dernière.*

Si, un mois avant sa mort, Tzara répond à la même journaliste qu'il écrit encore des poèmes et retrouve toujours la poésie au fond de toutes choses, c'est parce qu'il donne une vaste extension à ce terme désignant, pour lui, toute l'activité humaine<sup>29</sup>. Pratiquement, depuis une dizaine d'années, il n'est préoccupé que par la recherche des anagrammes dans la

29. Voir Tristan Tzara, « Dada est un microbe vierge », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 12 décembre 1963, O.C., tome V, p. 447.

poésie de Villon puis chez Rabelais. À travers un système graphique rigoureusement symétrique, il tente de découvrir un « roman » vrai du poète, disant de manière cryptique, à qui veut l'entendre, ce que les autorités, le pouvoir royal, l'Église, la justice, l'obligent à taire. J'ai longuement disserté à ce sujet dans les notes du tome VI de ses œuvres complètes. Inutile d'y revenir ici. Or, je crois pouvoir dire que Breton, incontestablement sollicité par d'autres sujets, n'agit pas autrement. Certes, sa bibliographie montre qu'il publie toujours. Une préface ici, un article là. Même un ouvrage sur *L'Art magique* qu'il a eu bien du mal à mener à bout, ou encore un commentaire lyrique sur des tableaux de Miro, *Constellations*. Loin de moi l'idée d'en minimiser la portée. On m'accordera toutefois que chez lui, comme chez Tzara, la création véritable, de premier jet ou de première nécessité, s'interrompt bien des années avant sa mort.

Je ne saurais dire quel est exactement leur dernier poème. C'est là une question oiseuse, et quelque peu morbide. D'autant plus que nous avons affaire à des créateurs d'un genre particulier, qui n'ont pas décidé, un beau matin, de poser leur plume et de se croiser les bras en attendant que vienne la Camarde. L'inspiration, s'il m'est permis de reprendre un terme ancien prisé par Breton, s'est tarie comme elle était venue. Cela s'est produit naturellement, progressivement, imperceptiblement. Reste qu'ils se faisaient tous deux une si haute conception de l'acte poétique qu'ils n'ont pas cherché à tricher, en prolongeant par leur savoir-faire, par des astuces de métier, ce qui ne peut être que spontanéité, jaillissement, projection vers l'avenir, ce dont témoigne l'analyse philosophique de Jacques Garelli, puisant à la source des images.

## CONCLUSION

L'étude des différentes figures de ce chassé-croisé est très révélatrice des questions qui se sont posées à deux intellectuels, et qui plus est à deux poètes disons, pour simplifier, durant l'entre deux guerres.

Aucun des deux n'était culturellement doté, l'un parce qu'étranger, né dans un milieu de culture allogène; l'autre parce qu'issu d'un milieu très modeste, plus enclin aux activités concrètes, directement rémunératrices, qu'aux spéculations intellectuelles. Ils n'étaient pas naturellement désignés pour accoucher au forceps la poésie révolutionnaire. Peut-être est-ce justement parce qu'ils n'avaient rien des héritiers qu'ils ont pu innover comme ils l'ont fait, reprenant tout à zéro, sans se soucier outre mesure de « l'héritage culturel ». Dans la mesure où le français n'était pas sa

langue maternelle, Tzara a pu prendre de la distance et lui faire exprimer des sons nouveaux, des accords inouïs. Par une analyse prosodique et rythmique, Michel Murat soulève la question de la culture du vers français, innée ou acquise, pratiquée par les deux poètes. Quant à Breton, plus respectueux du modèle symboliste qui éblouit son adolescence, il a su le dépasser pour ancrer la poésie dans la vie. Dès l'origine, tous deux n'avaient qu'une ambition: rapprocher l'art de la vie, en faire une seule et même chose. Tous deux, à leur corps défendant à certains moments, se sont trouvés guider un mouvement. Tzara ne s'y tint pas plus de sept années, tandis que Breton, bien qu'il eût souvent la tentation de tout abandonner, s'identifia au surréalisme. Ces deux Mouvements, auxquels ils ont tous deux appartenu, nous sont donnés comme successifs. En dépit des apparences, rien n'est moins sûr: il y eut recouvrement de l'un par l'autre, ce sur quoi Arturo Schwarz, prenant texte de Breton, attire notre attention. Ce qui ne signifie pas que dada se fût totalement épuisé avant de laisser place au surréalisme, comme le prouvent ses résurgences actuelles.

Parce qu'ils avaient une sensibilité de poètes, ou, pour parler comme Breton, une « complexion » particulière, ils ont su prendre en charge la crise de la conscience européenne ouverte par la guerre mondiale<sup>30</sup>. En l'approfondissant au besoin, en grattant là où cela faisait mal à la bourgeoisie française, ils ont tenté de lui donner une issue par des moyens spectaculaires, (dont nous parlera Martine Antle) puis proprement poétiques. Non seulement parce qu'ils ont été sensibles aux découvertes de leur temps dans les sciences humaines, mais encore parce qu'ils ont essayé, selon des modalités différentes et parfois contestables, de les déplacer, de les transporter dans le champ de l'art-vie. Tour à tour freudistes, marxistes, et même freudo-marxistes<sup>31</sup>, ils cherchent une correspondance entre la loi de la relativité formulée par Einstein, le calcul des probabilités, les théories du hasard, et leur propre pratique esthétique. Tous deux encore explorent les états de rêve, dont ils rendent compte selon des modalités différentes, par le récit ou le poème. Leur débat, sur ce point, est certainement l'un des plus féconds qui soit. Par une démarche qui n'a rien de surprenant chez ces bâtisseurs, tous deux se tournent vers le passé, l'un la tradition hermétique, l'autre une supposée règle de composition cryptée, pour reconstituer la chaîne ininterrompue de la création. Même si Tzara, à un moment donné, a voulu se référer à

30. Voir, à ce sujet, Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada. Histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, pp. 201-205 et, des mêmes auteurs, *Le Surréalisme. Le Livre de poche, Biblio essais*, 1992.

31. Voir, à ce sujet, mon article: « Le freudo-marxisme des surréalistes », *Mélusine*. n° XIII, 1992, pp. 173-192.

une certaine orthodoxie militante<sup>32</sup>, il a, comme Breton, toujours été en quête de la nouveauté, attentif aux productions des jeunes peintres comme des jeunes poètes. Leurs différends, sur l'objet et l'objectivation, par exemple, me semblent dessiner une ligne de clivage toujours pertinente.

En raison des prémisses exposées ci-dessus, tous deux me semblent avoir suivi le même parcours, accueillant le primitivisme, décolonisant l'esprit occidental, comme le dit si bien Karlheinz Barck, l'art des fous (voir, à ce sujet, l'incomparable poème *Parler seul* de Tzara), ce que Breton nommera, par un détournement coutumier des locutions figées, « la clé des champs ». Leur regard singulier, sur eux-mêmes et sur l'art plastique, fait l'objet d'une analyse de Mary Ann Caws.

Enfin, et là n'est pas leur moindre apport, ils ont tous deux œuvré pour une po-éthique, une morale de la poésie, intégrant les forces du désir, de l'imagination, de la liberté. Cette éthique, cernée par Henri Meschonnic, a sans doute été la part la moins comprise de leur œuvre, parce qu'elle dérangeait même leurs partisans. Il était temps d'y revenir et peut-être de s'arrêter là-dessus, car, sans cette dimension, il n'est pas de poésie future.

Un mot, pour finir. Nous reprenons ici, parfois légèrement modifié par leurs auteurs, le texte des communications prononcées au cours du colloque « Chassé-croisé, Tzara-Breton » qui s'est tenu en Sorbonne, salle Louis Liard, les 23 et 24 mai 1996. Les conditions matérielles de l'édition ne nous permettent plus, hélas, d'offrir au lecteur de véritables « actes », reproduisant les débats qui ont nuancé, précisé, atténué ou développé certaines thèses ici soutenues. De même, il n'était pas possible de faire état de la représentation du *Cœur à gaz*, montée par le groupe XYZ, dans une mise en scène de Sylvain Dhomme ; du spectacle « À la dérive d'Antonin Artaud », produit par Georges Baal ; de l'irruption soudaine du « Procès Barrès », au cours des interventions, interprété par l'Atelier de philosophie du Lycée Sarcey de Dourdan, animé par Monique Sebbag. Que tous les participants, qui, à l'occasion de ce centenaire, ont accepté de revisiter, conjointement, et sans a priori, les œuvres de Breton et de Tzara, trouvent ici l'expression de ma très vive reconnaissance.

Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle

32. Je reprends ici les termes de Roger Caillois dans une revue animée par Tzara en 1936. *Inquisitions*. Voir la reproduction que j'en ai procurée aux Éditions du CNRS, 1990.

# TRAJECTOIRES DE BRETON ET TZARA

Anna BALAKIAN

Suivant les histoires littéraires et les bilans proposés par les journalistes, André Breton, au centenaire de sa naissance, n'aura pas secoué l'étiquette de « pape » et Tristan Tzara, n'aura pas dépassé l'image ou figure de dada. Pourtant tous deux, épistémologiquement bien autre chose que « pape » et « dada », ont frayé de nouveaux réseaux poétiques. Mais la plupart des critiques ne lisent que leur prose. Et la plupart des poètes de notre fin de siècle ont mal compris ou ne se sont pas montrés à même de suivre ces nouvelles directions.

Tzara et Breton ont pris contact, comme nous le savons, par un échange de lettres. Tzara écrivait au tout jeune homme qui avait pris la direction de la revue d'avant-garde *Littérature*. Il était, à Zurich, un des multiples chefs de dada. Breton venait de perdre un ami, Jacques Vaché, qui possédait tous les attributs de dada. Selon la collection de lettres publiées dans le volume *Dada à Paris*, de Michel Sanouillet<sup>1</sup>, rappelons-nous ici ce que Tzara écrit à Breton le 5 mars 1919 : « Puisque cela vous intéresse j'ai 27 ans et je vois assez clairement, question d'habitude et de métier - le dégoût dont j'ai écrit quelque part est réel, et je me suis retrouvé après le plus grand: quelques années perdues dans la philosophie ». Selon cette lettre il serait né en 1892. Mais la date officielle est 1896<sup>2</sup>. N'importe! leurs vies font un parallèle et leurs œuvres se croisent. Dans son petit essai, *Clairement* et dans le poème « Lâchez tout » qui paraissent dans *Littérature* à l'époque de cette correspondance, Breton démontre à son nouvel ami à quel point il peut bien passer pour un poète dada<sup>3</sup>.

Tristan Tzara, l'anti-philosophe et l'anti-tête, a fait des mathématiques et de la philosophie. Il connaît l'homme dans son apparence abstraite et universelle. Dans son premier grand poème, *L'Homme approximatif*<sup>4</sup> il

1. Michel Sanouillet. *Dada à Paris*. J.-J. Pauvert, 1965, lettre no 4, p. 442.

2. On peut se demander à quel moment l'erreur s'est produite: a-t-il voulu se montrer l'aîné de Breton au moment de leur rencontre ou passer pour plus jeune au moment de l'établissement de son passeport ?

3. Pourtant il a déjà quelques appréhensions: « Encore une fois j'ai au même degré que vous la passion de détruire, mais ne faut-il pas s'en cacher ? Tôt ou tard vous risquez de vous faire disqualifier ». *Ibid.*, lettre no 8, 12 juin 1919, p. 445.

4. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome II, Flammarion, p. 84. Toute autre citation tirée de ce volume sera indiquée entre parenthèses dans le texte même.

en déclarera les dimensions: « homme approximatif comme moi, comme toi, lecteur et comme les autres ». Même quand Tzara dit « je », c'est parfois un synonyme de « nous ». Il va au hasard: « l'immédiat de l'extériorité est pour moi une vérité qui me suffit » dit-il dans la même lettre du 5 mars 1919. Et l'acte de lier les qualités abstraites avec les entités concrètes dans ce monde extérieur ne lui pose pas de problèmes puisqu'il déclare qu'il n'a pas de critère. Il se soumet à la volonté du hasard sans espoir de bénéfices. Mais il se défend contre le désespoir et l'absurde par l'ironie, le jeu et le rire, chemin qui pousse directement vers ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme « le postmodernisme » dont Tzara aurait dû être déclaré le dieu<sup>5</sup>.

Breton au contraire a fait des études de médecine et de psychologie. Il connaît l'homme dans son sens concret. Le passé n'est pas abstraction pour lui mais une série d'ancêtres qu'il récupère et déclare dans son premier manifeste. Il se rendra compte dès les années de *Littérature* que l'esprit révolutionnaire ne consiste pas à démolir la notion de critère mais de renverser et de renouveler les critères. Remarquons que dans les années 1920 et 1930 il sépare carrément la poésie, jet vital de sa sensibilité, de la prose par où il exprime ses idées théoriques sur le communisme, sur les abus du gouvernement français, sur le rêve, la folie, le hasard. Le « je » est très personnel pour Breton et très souvent il y a chez lui le « tu » qui se rapporte à la femme aimée et non à une forme intérieure du « je » tel que l'on observe parfois chez son aîné, Guillaume Apollinaire. Mais dans les années 1940 quand il fera face au monde des cataclysmes il cherchera des moyens de refouler le moi personnel, ou de le camoufler; et il réussira à l'entraver dans des images concrètes ou mythologiques qui exprimeront l'universel et l'intemporel sans en faire abstraction. Ainsi dans ces deux grands poèmes de guerre, « Fata Morgana » et « Les États Généraux », il évoque des figures concrètes pour exprimer le plus profond de son moi: « momie d'ibis » pour retrouver « dans les entrelacs de l'histoire » « l'unité perdue » et Esclarmonde pour suggérer un état de martyr, défaite et survie.

Ces deux esprits frondeurs, de formations différentes, s'avoisinent et se séparent, et surtout ils finissent par dépasser les deux mouvements qu'ils ont lancés. Leurs écritures signalent la pente de leurs propres devenirs.

Examinons d'abord cet automatisme de l'écriture qu'on associe

5. Cette étiquette disparate sous laquelle la critique internationale désigne quantité d'œuvres de notre époque qui reflètent dans l'écriture, ainsi que dans les autres arts, la philosophie de la déconstruction linguistique, un renouveau de collages, des manifestations ludiques, le minimalisme dans le langage, le dessin et les sentiments.

presque mécaniquement à leurs deux noms. Certes, tous deux reconnaissent le rôle du hasard objectif dans la vie ainsi que dans l'écriture, mais de façon toute différente et inspiré de sources différentes. Tzara est nourri par ses devanciers de l'avant-garde: cubistes, futuristes, expressionnistes, et l'emploi qu'ils font tous des calligrammes et des collages. Faire un poème sous les auspices du hasard? Nous en connaissons la formule: découper une page de journal, secouer les morceaux pour créer le désordre, puis aligner les mots selon un ordre arbitraire. Voilà dada. Avec un certain degré d'espièglerie, Tzara reconnaît comme poème ce résultat du découpage. Il accepte arbitrairement l'arbitraire. Mais pour Breton, le hasard objectif vient du dedans et non du dehors. On oublie qu'il a appris l'automatisme psychologique à l'école de médecine, chez les disciples de Charcot. Scruter l'inconscient, laisser surgir les mots sous la dictée involontaire, sans l'intervention de l'intellect, voilà ce qu'il expérimente comme praticien. Cet automatisme psychique est une ressource où il puisera pour faire un poème. Dans la vie comme dans l'écriture, Breton cherche à bénéficier du hasard objectif, à donner une intention humaine à ce qui est une force inhumaine: «Je chante la lumière unique de la coïncidence ».

Cette foi fait partie de sa philosophie. Comme il le dit dès ses premières tentatives d'écriture automatique dans *Poisson soluble*:

*Plus tard, quand la bouteille de rosée sautera, et que vous entrerez silencieusement dans les feuilles, et que l'absolu printemps qui se prépare ouvrira son écluse, vous songerez à l'amant de la Porte Albinos qui reposera sur les claies du plaisir, ne demandant qu'à reprendre à Dieu ce que Dieu lui a pris* 6.

Les images centrales de sa poésie font déjà partie d'une gamme alchimique. Quiconque tâche d'interpréter la poésie ou même l'attitude philosophique de Breton, sans connaître ou admettre cette dimension primordiale, risque d'en fausser la qualité particulière.

Tristan Tzara exprime dans sa poésie la contiguïté plutôt que l'entrelacement des événements et de ses visions. Il emploie le processus du catalogue, de l'énumération et de la répétition qui existent déjà dans l'œuvre de ces contemporains et marquent particulièrement l'œuvre d'Apollinaire et de Saint-Pol-Roux. Les catalogues et les processions d'Apollinaire sont des déroulements a-chronologiques, par exemple dans «Zone» où il se produit un parallèle entre la succession des sites où passe le poète en se

6. *Sept Manifestes dada*. Pauvert, 1962, p. 118.



promenant dans Paris et l'ordre des souvenirs qui en sont déclenchés. Chez Saint-Pol-Roux les images mêmes déterminent la suite des associations qui les catalysent. Mais, pour Tzara, c'est la fracture qui est en jeu, l'interruption, les confrontations des images mais aussi des sonorités. Lui n'a pas à se plaindre des mots fatigués comme devait le faire Breton. La langue française est toute neuve et son lexique jeune. La gamme en a été apprise à une vitesse prodigieuse, à la lecture de Villon, de Ronsard, de Hugo, et surtout des symbolistes. C'est une langue qui se plie à ses intentions.

Après la rupture de dada, Tzara ainsi que Breton mettent l'automatisme au deuxième rang et se proposent deux voies séparées d'expression. La prose exprime la matière politique ou historique, la poésie miroite leurs âmes et leurs sensibilités. Après avoir été bousculée par dada, l'écriture de Breton retient un élément classique. Dans ses essais, on entend la prose du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa poésie fait appel à la langue de l'alchimie renouvelée par Nerval et Rimbaud ainsi que par ses études de psychologie. Tandis que dans l'œuvre de Tzara il n'y a guère de références mais beaucoup d'assimilations littéraires, ce qui abonde chez Breton dès le début c'est la langue des images et des figures de l'ésotérisme. Il est vrai que lorsque Tzara s'installe en France, il embrasse l'héritage français littéraire, devient aussi fidèle aux modèles de Lautréamont et de Rimbaud que ses nouveaux compagnons, mais le déroulement littéraire historique qui mène au surréalisme ne figure pas dans son texte qui tend à être symboliste de forme et unanimiste de fond<sup>7</sup> : « monde des unanimes approximations » (Q.C., II, p. 95) représentant l'homme social d'abord, existentiel après, plutôt que l'homme de lettres. Tzara est l'homme libre de toute tradition et le marxisme auquel il s'attache à un moment donné lui sert de tremplin pour déclarer surtout dans sa prose la déconstruction de toute tradition, reflétée dans sa poésie sous la forme d'une entité collective dont « le ton se moque » (Q.C., II, p. 153). Tzara emploie « destruction » : « L'homme marche vers la destruction de son temps » (Le Temps détruit) et « dispersion » avant Michel Foucault. De ce point de vue il paraît être le plus saisissant précurseur de Derrida et de ses épigones.

Mais a-t-on assez observé que Tzara et Breton, tous deux, arrivent à dépasser non seulement dada mais aussi le surréalisme du premier manifeste ? S'il est vrai que Breton déclare dans le second manifeste le retour de Tzara au surréalisme, en réalité Tzara, entre les années 1925 et 1935, prépare dans *L'Homme approximatif* une poésie philosophique que l'on

7. N'oublions pas que Tzara est aussi contemporain d'Henri Barzun, de Jules Romains et de Georges Duhamel dont l'unanimité était un courant populaire entre les deux guerres.

peut aujourd'hui considérer comme pré-existentialiste. Il n'est pas du tout « situé » comme le prétend Breton, et s'il est « marqué par son temps », il s'agit d'une succession de plusieurs « temps ». Il est toujours avant-garde mais dans un nouveau sens. D'une part son écriture ne cesse de dédoubler le concret avec l'abstrait, mais le souffle est beaucoup plus long; l'animisme lyrique persiste aussi ne cessant d'attribuer une sensibilité aux choses inertes ainsi que de préserver la notion de dualité qui est à la base de cette forme d'analogie; (« le paysage frémissant », « le soleil de nos croyances », « la chair des nuages », « la fatigue des eaux », et des centaines d'autres qui abondent dans sa poésie) mais il arrive à renouveler cette vieille vision en faisant appel à l'homme universel, statique, au destin limité. La consolation ne provient que de l'espoir de solidarité dans la débâcle d'un univers où l'homme garde seul le sens de l'immortalité, bien que tout lui signale le contraire. Poésie épaisse qui s'adresse à « nous » ou « il », et quand le « tu » paraît, il ne désigne pas cette autre qui aurait pu le consoler; au contraire c'est bien le « tu » personnel d'Apollinaire, mais cette fois se plaignant du sort commun. Poésie où la gaieté et la dérision ont cédé à l'acceptation lamentable et lamentée de la condition humaine. Ce ne sont plus les sursauts du rire mais « les béquilles du rire » (« Terre du jour », *Grains et issues*).

Le poète américain, T.S. Eliot, a observé dans son article « Tradition and the Individual Talent » que chaque nouvelle œuvre littéraire nous pousse à une revalorisation du legs littéraire total. Lire Tzara avant Sartre, avant Beckett ne peut faire le même effet que de le lire ou relire après. Tzara a lu les livres de chevet de Sartre bien avant lui et notre lecture à rebours révèle une poétique existentielle avant la lettre. Tzara est le poète que ni Sartre ni Beckett n'ont pu devenir. Ainsi Tzara paraît l'avant-coureur de deux étapes successives de la mentalité de notre siècle, après la seconde guerre mondiale.

D'abord on sent les premiers souffles de l'existentialisme: il fait face au « ciel de pierre » (*O.c.*, II, p. 124) avec ses semblables: l'homme approximatif en mouvement non dirigé dans « les à peu près du destin » (*O.c.*, II, p. 84). « Je chante l'incalculable aumône d'amertume qu'un ciel de pierre nous jette - nourriture de honte et de râle » (*O.C.*, II, p. 124). L'homme est un « triste perroquet passant de la main d'un événement à l'autre sans volonté » (*O.c.*, II, p. 84). « Le vide vertige » (*O.c.*, II, p. 91) n'est-il pas la définition de la future nausée de Sartre? Le rêve, c'est le domaine de l'oubli (combien de fois emploie-t-elle mot *oubli* là où d'autres ont cherché avant et après lui la consolation des souvenirs !). Et dans la dernière strophe de *L'Homme approximatif*: « harmonie » : « que ce mot soit banni du monde fiévreux que je visite »

(O. C., II, p. 171) et « flamme » : le dernier mot du long poème: c'est la destruction à ne pas confondre avec « flamme » et « feu » et leur puissance vitale dans la poésie de Breton: « Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu<sup>8</sup> ». Les symbolistes comme Maeterlinck faisaient grand cas de « l'attente », pour Tzara son « attente est vouée au désert oxydé du tourment » (O. C., II, p. 171). Le désespéranto de Tzara avait transformé la poésie, activité de l'esprit en poème moyen d'expression selon la distinction qu'il avait lui-même signalée.

Mais, dans une deuxième étape de l'après-guerre, le monde des lettres devait recourir à l'attitude du premier Tzara, le postmodernisme qui se rapproche non de ce Tzara devenu sobre et résigné, mais de celui du rire et du jeu, de cette ironie qu'il avait caractérisée comme « l'insuffisance de nos moyens ». En 1950, il avait élaboré l'expression: « l'humour est une attitude devant la vie qui indique l'insuffisance de nos moyens de jugement statiques par rapport au devenir du monde<sup>9</sup> »

Par contre, pour menacer le passé, Breton fait un tri plutôt que table rase. Il choisit parmi les traditions, telles la tradition cathare, gothique, et surtout l'alchimie pré-chrétienne ainsi que celle du moyen âge. Les données réunies par Nicolas Flamel, Eliphas Levi, Auguste Viatte à des époques différentes, et surtout par ce mystérieux Fulcanelli le suivent du début jusqu'à la fin de sa vie. Il envisage le surréalisme comme un arbre, dont les racines sont profondes et dont les branches se multiplient dans toutes les directions. Homme de science, il n'hésite pas à se tourner vers l'ineffable et l'insolite parce que ses débuts en psychologie ne dérivent pas de Freud mais de Pierre Janet qui avait associé le processus de l'inconscient à ceux de l'occultisme. Il trouve une affinité entre les moyens d'activité mentale chez l'homme de science et chez l'artiste (dans le sens général du mot). Or, ce qui attire Breton vers l'objet d'art n'est pas l'objet réalisé mais les moyens de réalisation, le ressort de l'imagination. Cette conception du global et de l'éternel ne fait pas seulement partie de sa formation mais s'impose dans l'ensemble de ses écrits, du commencement jusqu'à la fin. C'est la source même de sa poésie, à partir de ses titres, qui ne sont pas le résultat de l'écriture automatique mais voulus et déchiffrables: *Les Champs magnétiques* font bien entendu allusion à la physique mais aussi à l'ésotérique: champs dans le sens de terrain vague, qui seront repris dans son dernier recueil, *La Clé des champs*, où il aurait trouvé la clé (dans le sens hermétique) de certaines révélations sur la pen-

8. Dernier vers de « Sur la route qui monte et descend », *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C., Gallimard, 1992, tome II, p. 70.

9. Tristan Tzara, réponse à l'enquête sur l'humour, dans *La Nef*, n°S 71-72, décembre 1950 - janvier 1951, reprise dans les notes des O.C., tome II, p. 462.

sée et la sensibilité qu'il cherchait depuis l'aube de ses méditations sur la vie. *Clair de terre* et *L'Air de l'eau*, ces deux recueils poétiques de jeunesse, réunissent les quatre éléments qui, selon l'alchimie, nourrissent l'existence de la terre et des humains; et si, comme je l'ai proposé ailleurs<sup>10</sup> le « de » implique souvent le « dans » pour établir des relations analogiques, les images de tout ordre s'entrelacent à la manière de l'image de l'union du masculin et du féminin. Si les mots jouent chez Tzara, ils font l'amour chez Breton.

Deux autres titres importants livrent leur mystère dans le contexte de l'ésotérique : *Le Revolver à cheveux blancs* et *La Lampe dans l'horloge*. L'explication du revolver donnée dans l'édition de La Pléiade n'est pas la bonne à mon avis. Dans le langage alchimique, « cheveux blancs » est l'image du premier quartier de la lune et, par extension, c'est la vision de jeunesse, l'œuvre au blanc. « C'est au règne de la lune que paraît la couleur caractéristique de l'argent, c'est-à-dire le blanc » dit Fulcanelli. Les cheveux illuminés donnant l'impression d'être blancs dans leur aspect argentin comme la lune. Je cite encore Fulcanelli :

*Quantité d'autres maîtres enseignent qu'à cette phase (l'œuvre en blanc) de coction de rebis offre l'aspect de fils et soyeux, de cheveux étendus à la surface et progressant de la périphérie vers le centre. D'où le nom de blancheur capillaire qui sert à désigner cette coloration* 11.

Or, revolver à cheveux blancs, c'est la révolte de la jeunesse. Vers la fin de son œuvre nous trouverons l'image fulgurante complémentaire: « Lampe dans l'horloge ». Fulcanelli nous parle de la tombe de François 1<sup>er</sup> dans la cathédrale de Nantes qui contient une horloge dans laquelle est placée une lanterne. Citons Fulcanelli :

*le sens de la lanterne complète celui de l'horloge parce qu'elle porte la lumière, dispensatrice de cette lumière, laquelle n'est pas reçue d'un jet, mais peu à peu, progressivement, au cours des ans et avec l'aide du temps* 12.

Breton qui aimait se promener dans les rues de Paris (ainsi que de Nantes) se voit errant avec un trèfle à quatre feuilles à l'épaule et désœuvré à chaque pas dans le concret quotidien l'insolite des idées. Pour ce grand flâneur de rues et de livres où il découvre sa forêt d'indices (et non

10. Voir Anna Balakian, *André Breton: Magus of Surrealism*, Oxford University Press, 1971.

11. Voir Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*, Pau vert, 1966, tome II, p. 70.

12. *Ibid.*, p. 207.

de symboles), le poème était le reposoir des amalgames d'images. Les statues lui livraient leurs mystères et les rues croisaient des voies intérieures, et tout était lié en état de métamorphose. Au lieu de l'accouplement du concret avec l'abstrait que l'on trouve dans la plupart des poèmes de ses contemporains, on voit chez Breton la pénétration d'une image dans l'autre, se fertilisant les unes les autres, créant un monisme intégral, sans fracture.

En effet, a-t-on assez remarqué que, dans les plus saisissants et inoubliables poèmes de Breton, trois trames coexistent dès les premières tentatives telles que « Au regard des divinités » : un incident personnel, tel qu'un rendez-vous d'ordre érotique, un parallèle référentiel d'ordre alchimique, et l'intervention d'un rêve, intercalé dans la tapisserie du poème. S'il remarque en 1934 un élément prophétique dans sa poésie de 1923, c'est en réalité non-prophétique et tout à fait normal car sa quête de la femme aimée dans les mêmes parages devient le centre toujours renouvelé de ses préoccupations. L'automatisme psychique devient tributaire et se manifeste dans la rencontre imprévue de mots qui parfois déclenche le poème, ou produit à l'intérieur du poème des trouvailles lexicales qui se magnétisent les unes les autres et donnent à la présentation un éclat, une concision, et une profondeur que la simple activité rationnelle de l'enchaînement linguistique n'aurait pas accomplis. Ce sont les dons de l'automatisme. Mais l'ordre de ces accouplements linguistiques fait partie d'une structure poétique « architecturale et préméditée » comme l'avait préconisé Mallarmé. La marche du poème est aussi consciente que celle du maître, les pièges des convenances littéraires évités par la recherche de « mots sans rides ». Le hasard accueilli et contrôlé pour des besoins personnels ainsi que littéraires constitue le fond d'une poétique qui se maintient depuis les poèmes publiés dans les dernières pages de *Littérature* jusqu'à sa dernière œuvre poétique, « Constellations ». Là, il proclame l'union de deux mots contradictoires : « hasard » et « adresse » en faisant allusion à la fresque de Mirô dont il s'était inspiré.

Malgré les grandes transformations qu'il éprouve dans sa vie personnelle, Breton ne change pas de ton dans sa poésie, comme fait Tzara. Tzara trouve les ruptures, Breton cherche la fusion : unité *voulue* et expansion de son univers avec l'âge. L'amour est le fil continu qui le garde en état d'effervescence à travers les dédales de la vie. L'amour, le « tu », change de figure mais pas de fonction. Elle est l'éternelle présence, l'ultime complémentaire dans la série des cohésions alchimiques et c'est grâce à la présence féminine qu'il évite le désespoir aigu de ses contemporains :

*L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair  
Tant qu'elle dure  
Défend toute échappée sur la misère du monde.*

(Sur la Route de San Romano)

Poésie et amour le soutiennent contre les dangers qui menacent sa liberté. Il ne devient pas post-surréaliste comme ses anciens confrères Eluard, Aragon et Tzara; il élargit plutôt le terrain du surréalisme dans les années 1940, et son œuvre à partir de *Fata Morgana*, et surtout dans les écrits d'Amérique, montre un Breton cosmique qui croit encore à l'harmonie, (voir l'« Ode à Charles Fourier») à l'amour, (voir *Arcane* 17) à la transcendance, sémantique, c'est-à-dire à la capacité que peut posséder le langage pour renouveler la réalité. La distinction que Tzara avait faite entre poésie-activité de l'esprit et poésie-moyen d'expression, n'existe pas pour Breton, car la langue surgit pour révéler une pensée tout aussi facilement que la pensée trouve sa cuvée linguistique. Au lieu de l'ancien animisme il fait un pacte avec l'univers en établissant des rapports avec la nature ainsi qu'avec des objets trouvés sans leur alléguer des sentiments humains. Plutôt que de découvrir des correspondances contrôlées par une force divine, il continue à inventer des concordances. Il élargit les champs magnétiques du surréalisme et quand il nous indique que *Les États Généraux* sont un de ses poèmes favoris, il admet implicitement l'effet immense qu'a eu sur sa vision le séjour en Amérique.

Étant donnée la misère de la poésie dans le dernier tiers de notre siècle, en France comme dans le monde entier, on se demande pourquoi Tzara et Breton sont encore relégués à des places au-dessous de leurs mérites dans le panorama littéraire du siècle et pourquoi on s'empresse à mettre des bornes historiques aux courants qu'ils ont créés.

On discute leurs idées politiques ou éthiques, qui reflètent les grands débats de leur temps, au lieu de constater le bouleversement des critères d'expression et de représentation qu'ils ont produits et qui les placent au-dessus de la mêlée. Selon les commentaires répétés *ad infinitum*, Breton reste toujours le pape, Tzara le prototype de dada, et on ose écrire des histoires du modernisme sans analyser leurs empreintes. Tous deux, de façon différente, ont été des initiateurs d'attitudes et d'écritures annonçant le choix philosophique qui restait à faire dans ce siècle où pour la première fois l'homme était devenu conscient de la perte de l'anthropocentrisme. Le « Siècle des Lumières» avait produit, comme nous le savons, la révolte sociale pour revendiquer les droits de l'homme. Mais ce XVIII<sup>e</sup> siècle avait fait des découvertes astrophysiques qui avaient

signalé « la pluralité des mondes ». Les secousses sensorielles et psychologiques que cette notion avait déclenchées, notre siècle à nous les a accentuées par des explorations beaucoup plus révélatrices. Nous avons dialogué sur cette perte de centralité, sans agir de façon positive contre les réactions violentes ou désolantes qui en ont résulté dans les attitudes philosophiques ou poétiques. Comme dit Tzara: « Tant craint l'homme sans horizon sa mort que dépourvu de Dieu il cache sa tombe » (O. C., II, p. 116).

Dans ce climat tragique, avec la surtension du comique ou de l'ironique, la voix solitaire de Breton persiste à se faire entendre. Toute son œuvre devient un plaidoyer pour l'homme, sans appui divin mais responsable et utopique. Façonnant un monde où il essaie de capter le hasard objectif, il crée une nouvelle beauté et perçoit l'amour d'une nouvelle façon; il a cru restituer Eros et grâce à lui la France a connu une floraison de poèmes d'amour éblouissants. Breton a rétabli sur terre l'hérésie de l'innocence et a voulu restaurer l'œil sauvage".

Par contre, toute l'œuvre de Tzara représente le désarroi de l'humanité dans ses ondulations spirituelles au cours du siècle. Redevenu surréaliste ou marxiste (selon les perspectives divergentes des historiens littéraires) après avoir cristallisé son refus du rationalisme occidental, il a tracé dans ses grandes lignes la figure de l'homme moderne abattu devant le néant. Homme libre de tout bagage, il a prévu la nausée de Sartre et le quasi mutisme de Beckett. Il avait cru tuer dada; ce qu'il n'avait pas prévu c'était un renouveau de l'esprit dada en guise de postmodernisme, qui reprend l'attitude dada: le cynisme, l'ironie, la fascination du jeu, jeu de mots, jeu du sort, liberté qui secoue tout lien: pays, héritage littéraire ou historique ou intellectuel.

Nietzsche se lamente; Tzara nous apprend à rire et à supporter la vie, assujettie aux phénomènes; Breton s'indigne et veut corriger.

En fin de compte, dada et le surréalisme nous proposent deux directions aux antipodes l'une de l'autre, à la sortie de notre millénaire: d'une part la route du chaos à l'appui du rire libérateur; et, d'autre part, la route de l'absolu avec la ferveur du poète chercheur ainsi que de l'homme de science. Le siècle a pris le chemin du chaos, Breton s'est obstiné à poursuivre l'absolu<sup>14</sup>. Au cours de mes rencontres avec Breton et de mes études approfondies de son œuvre, j'ai opté pour la réalisation de sa proclamation: «Il faut repassionner la vie ». Mais Éros s'est éteint, la

13. Certes, des lecteurs très rationnels peuvent prouver que l'œil sauvage ne peut être qu'une illusion pour l'homme du vingtième siècle. Mais « illusion » tend vers « illumination » et l'illumination est à la base de toute grande poésie.

14. Voir mon premier livre, *The Origins of Surrealism*, CUP, 1947.

sexualité ayant pris des routes qui l'éloignent de Breton. Le siècle a appris à supporter sans passion les guerres, les massacres, les crimes familiaux, les bombardements et tremblements de terre. André Breton avait cru avec Pierre Janet à la notion séduisante: *De l'angoisse à l'extase*<sup>15</sup>. Mais le monde que nous connaissons a passé de l'angoisse à l'indifférence et à la dérision. À la fin du siècle Tzara représente notre temps tel qu'il s'est développé du début jusqu'à la fin. À courte vue, Breton est le vaincu. Mais, selon Julien Gracq, il n'aimait pas le succès. Le « Signe ascendant » de Breton, je l'entrevois quelquefois dans le regard d'un astronaute, ou dans celui d'un homme de science à l'approche d'une nouvelle révélation sur le monde physique ou biologique et encore dans la poésie négligée d'un groupe d'écrivains latino-américains inspirés par Breton.

Je crois que tous deux seraient autrement heureux d'être entrés en Sorbonne. Ni l'un ni l'autre ne dédaignait l'érudition, même si tous les deux déploraient la vision bornée de certains intellectuels. C'étaient des chercheurs de vérité, de grands lecteurs, malgré un certain air de disponibilité et d'éclectisme, et ils respectaient ceux qui cherchaient comme eux. Je me rappelle la curiosité et le respect de Breton devant mes tâtonnements de jeune universitaire quand je l'ai rencontré en Amérique dans les années 1940. Je l'ai revu deux fois à Paris, plus tard. Je me rappelle sa joie presque enfantine d'apprendre, en 1964, que certains universitaires avaient commencé à enseigner le surréalisme aux États-Unis. C'était à une époque où il n'était pas encore introduit comme matière légitime en Sorbonne. Et je me rappelle son plaisir de voir paraître dans les kiosques de Paris *Nadja* en livre de poche.

Pourquoi célébrer un centenaire? Pour remettre en scène et relire ces écrits d'un œil sauvage, c'est-à-dire neuf et libéré des préjugés ou étiquettes dont les témoignages de leur temps les ont chargés. Nous pouvons revivre et ressusciter l'ambiance où circulaient Breton et Tzara, mais la lampe dans l'horloge tracera la trajectoire de l'œuvre qu'ils ont léguée aux lecteurs de l'avenir.

New York University

15. Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*. Félix Alcan, (1925, 2<sup>e</sup> édition) paru premièrement dans *Travaux du laboratoire de psychologie de la Salpêtrière*. série 9-10.



# BRETON - VACHÉ - TZARA

Georges SEBBAG

Dès 1918 et 1919, André Breton s'exerce à l'art hégélien de la synthèse ou à la vision panoramique du stratège. Les principaux traits de sa future action collective sont déjà esquissés: il célèbre des précurseurs et exalte l'esprit moderne, il joue le rôle de leader et n'omet pas de tendre la main aux nouveaux venus, il regroupe des individus et des noms en brassant les générations. Il se donne ainsi des appuis et des repères, qui cependant à la longue pourront être modifiés ou réactualisés. Durant la guerre, alors qu'il entretient une relation suivie avec Théodore Fraenkel, Paul Valéry ou Guillaume Apollinaire, Breton a en réalité comme interlocuteur privilégié celui qui souffre le plus d'une présence à éclipses, à savoir Jacques Vaché. En 1923, Breton écrira à son sujet dans « La Confession dédaigneuse » : « En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus<sup>1</sup>. » Breton et Vaché ont fraternisé à Nantes en 1916, pendant deux ou trois mois. Puis, ils se sont revus à Paris, trois fois en 1917 et une dernière fois en octobre 1918. Vaché a expédié dix lettres à son ami « poète<sup>2</sup> ». Il est clair que dans la dernière en date, une complicité de comploteurs lie le dandy des tranchées et le médecin auxiliaire. En effet, le 19 décembre 1918, Vaché rappelle à Breton: « Je crois me souvenir que, d'accord, nous avons résolu de laisser le MONDE dans une demi-ignorance étonnée jusqu'à quelque manifestation satisfaisante et peut-être scandaleuse<sup>3</sup>. »

Dès l'hiver 1917-1918, Breton fait partager à Louis Aragon et Philippe Soupault son admiration pour Vaché. Aragon s'autorise même à évoquer la figure de Vaché dans le premier article qu'il publie dans *SIC*, en mars 1918. Au milieu d'un compte rendu, à valeur commémorative, de la représentation unique des *Mamelles de Tirésias*, il parvient à glisser cette phrase: « Mon légendaire ami Jacques Vaché voulait tirer à balles

1. André Breton, *Les Pas perdus*, 1924, D.C., tome I, 1988, p. 194.

2. *Ibid.*, p. 200.

3. Jacques Vaché, *Lettres de guerre (1919)*, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, édité par Georges Sebbag, Jean-Michel Place, 1989, lettre 79.

sur le public<sup>4</sup>. » Le témoignage est surprenant, puisque le jour de la représentation, le 24 juin 1917, Aragon ne connaissait ni Breton, ni évidemment Vaché, qu'il n'aura d'ailleurs jamais l'occasion de rencontrer. En tout état de cause, on peut affirmer qu'à l'entrée de l'année 1919 le quatuor Breton, Vaché, Aragon et Soupault est prêt, sinon à envahir la scène culturelle, du moins à interpréter une drôle de musique, analogue à certaines partitions qui avaient produit à Zurich un effet dévastateur. Mais tout bascule le lundi 6 janvier, jour des Rois. Jacques Vaché et Paul Bonnet gisent nus sur un lit, au deuxième étage de l'Hôtel de France, à Nantes. Ce jour-là, André Breton est dans sa famille à Lorient, lieu de naissance de Vaché. Toujours à la même date, Tristan Tzara fait signe pour la première fois à Breton, en lui envoyant une lettre, aux bons soins de la revue *Nord-Sud*, chez Pierre Reverdy<sup>5</sup>. Le lundi suivant, revenu à Paris, Breton poste une lettre-collage à Vaché, ignorant tout de sa mort. On y lit en particulier deux messages. D'une part, mis dans la bouche d'un ami, sans doute Philippe Soupault, le complot humoristico-politique du quatuor est réaffirmé: « Nous ferons la Révolution, me dit un ami. Nous nous emparerons du *Matin* et nous l'appellerons *Le Grand Soir* <sup>6</sup>. » D'autre part, tracée en très grosses lettres capitales, la formule « JE VOUS ATTENDS » traduit, outre l'invitation à l'action, le désir d'entamer avec Vaché une seconde période enchantée, après le printemps nantais de 1916.

Pour Breton, le chassé-croisé Vaché-Tzara est plus qu'évident, il est oppressant. Quand Tzara survient, Vaché s'en va. Comme si, le plus tranquillement du monde, Tristan Tzara pouvait se substituer à Jacques Tristan Hylar. Breton, qui a appris la terrible nouvelle de la mort de Vaché entre le 15 et le 18 janvier, a cruellement conscience, lorsqu'il écrit à Tristan le 22 janvier, de s'adresser au double de Vaché. La première lettre de Breton à Tzara, alors que son correspondant ne lui a envoyé qu'un simple mot, est une belle pièce à conviction montrant tout à la fois l'amour de Breton pour Vaché, sa faculté de juger la forte personnalité de Tzara au seul vu de la revue *Dada* et surtout sa tentative d'effectuer un spectaculaire «rétablissement au trapèze traître du temps? », ainsi que l'écrira l'auteur de *L'Amourfou*. Sans renier le passé et affrontant son désespoir présent, André Breton se projette en avant en s'agrippant à la barre du temps.

4. Louis Aragon. « Le 24 juin 1917 ». *SIC*. n° 27, mars 1918. réimpression La Chronique des lettres françaises [Jean-Michel Place] 1973. p. 206.

5. La lettre, qui se trouve au fonds Doucet, n'est pas mentionnée dans *Dada à Paris* de Michel Sanouillet.

6. La lettre-collage du 13 janvier 1919 est reproduite en fac-similé dans Georges Sebbag. *L'Imprononçable jour de sa mort, Jacques Vaché, janvier 1919*. Jean-Michel Place. 1989.

7. André Breton. *L'Amourfou*. 1937. *O.C.*, tome II, 1992, p. 676.

Le début de la lettre du 22 janvier est consacré au trio Vaché-Tzara-Breton:

*Cher Monsieur,  
Je me préparais à vous écrire, quand un chagrin m'en dissuada.  
Ce que j'aimais le plus au monde vient de disparaître: mon ami  
Jacques Vaché est mort. Ce m'était une joie dernièrement de pen-  
ser combien vous vous seriez plus,. il aurait reconnu votre esprit  
pourfrère du sien et d'un commun accord nous aurions pu faire de  
grandes choses. Il avait vingt-trois ans, la guerre allait nous le  
rendre.*

On voit que Breton en confiant à Tzara les projets grandioses qu'il avait avec Vaché veut rallier à lui son correspondant, car en entraînant Tristan, il ne perd pas Jacques mais le retrouve. La suite de la lettre explique pourquoi Breton place sa confiance en Tzara: «Je me suis réellement enthousiasmé pour votre manifeste; je ne savais plus de qui attendre le courage que vous montrez. C'est vers vous que se tournent aujourd'hui tous mes regards ». Puis, dans une parenthèse synoptique, Breton décrit superbement sa propre situation:

*(Vous ne savez pas qui je suis. J'ai vingt-deux ans. Je crois au génie de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry .. j'ai infiniment aimé Guillaume Apollinaire, j'ai une tendresse profonde pour Reverdy. Mes peintres préférés sont Ingres, Derain,. je suis très sensible à l'art de Chirico).*

Puis, sortant de la parenthèse, il met en garde son interlocuteur sur le sens qu'il doit accorder aux avances qu'il est en train de lui faire: « Je ne suis pas si naïf que j'en ai l'air<sup>8</sup>. » Car il y a dans cette lettre des confidences et des sous-entendus, beaucoup de générosité et une véritable retenue. Breton s'impose quand il s'expose et s'il prend du recul c'est pour prendre de l'élan.

Tzara répond à Breton au début février puis plus longuement au début mars. À son tour, il se dépeint, dans un autoportrait fouillé et en principe rigoureux. Mais tout en acceptant l'amitié empressée de Breton, il semble aussi vouloir se préserver. À son correspondant parisien qui lui demande son âge, il rétorque qu'il a 27 ans et se vieillit de cinq ans. Cela amènera Breton à remarquer dans son courrier du 4 avril: « Si j'ai sans doute un

<sup>8</sup> «Correspondance Breton-Tzara» dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965. p.440.

peu moins de dégoûts que vous, étant plus jeune, je ne tends comme vous qu'à me débarrasser des préjugés artistiques, les seuls qui me restent »<sup>9</sup>. Beaucoup plus tard, dans un article du journal *Le Monde* du 17 octobre 1975, Aragon n'oubliera pas la cachotterie du dadaïste, puisqu'il notera dans une parenthèse: « (il se vieillissait quand on lui demandait son âge, histoire d'être pris au sérieux)<sup>10</sup> ». De plus, de même que Breton invoquait, le 22 janvier, la disparition subite de Vaché, Tzara raconte, dans sa longue lettre du début mars, que le spectacle affreux d'un accident avait en partie chassé la maladie de nerfs qui le tourmentait :

*avant-hier j'ai eu un choc effroyable: à la gare, une dame qui est descendue du train et avec laquelle je parlais, fut quelques secondes après, devant mes yeux, littéralement coupée en morceaux par le train. Vous comprenez qu'une telle aventure guérirait même un Mont Blanc mangé par la vermine - et la relativité qui se confirme et qui est ma nourriture devient en ce cas le meilleur sérum* <sup>11</sup>.

Tzara a-t-il inventé cet épisode sanglant? A-t-il voulu parodier le désarroi de Breton consécutif à la mort de Vaché? Qu'il se soit ou non moqué de son correspondant, le dadaïste a curieusement rejoint une de ses préoccupations. La dame coupée en morceaux de Tzara ne peut que rappeler à Breton le conte « *L'Homme coupé en morceaux* », qu'il projetait d'écrire récemment, comme il l'annonçait à Aragon le 21 novembre 1918<sup>12</sup>. Et entre-temps, Breton a entendu, un soir avant de s'endormir, le premier message automatique, fondateur de l'histoire du surréalisme: « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », dont nous avons essayé de montrer qu'il décrivait l'exécution capitale de Vaché et l'incorporation de Vaché en Breton<sup>13</sup>.

Le 2 mars puis le 4 avril, Breton réclame à Tzara une photographie. Le 12 juin, enfin en possession de la précieuse image, il confie au double de Vaché: « l'interroge longuement cette photographie. Même de traits, il me semble vous avoir toujours connu<sup>14</sup>. » L'incroyable est que la photographie renforce l'identification à Vaché. Et le récit par Aragon, dans son

9. *Ibid.*, p. 443.

10. Aragon, « La nouvelle aventure terrestre de Tristan Tzara », *Le Monde*, 17 octobre 1975, p. 20. Cet article salue la publication du premier volume des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara.

11. *Dada à Paris*, p. 442.

12. Lettres de Breton à Aragon, *Fonds Elsa Triolet-Aragon*, CNRS.

13. Voir notre ouvrage, *Le Surréalisme*. « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », Nathan-Université, collection 128, 1994.

14. *Dada à Paris*, p. 445.

*Projet d'histoire littéraire contemporaine*, de l'arrivée du dadaïste zürichois à Paris fait un juste retour sur un portrait photographique que les trois directeurs de *Littérature* et leurs amis ont dû regarder de près:

*{...} La porte de la chambre voisine s'ouvrit et donna passage à un petit homme brun qui fit trois pas précipités, et nous comprîmes qu'il était myope. C'était Tzara que je venais voir, mais ne l'ayant jamais imaginé de ce format, un jeune Japonais à binocle, j'eus une petite hésitation, lui aussi. Le voici donc cet agitateur que nous avons appelé à Paris, celui qui, sur sa photographie aux gants de cuir, ressemblait à Jacques Vaché et dont la poésie était couramment comparée à celle de Rimbaud (et alors c'était beaucoup dire) <sup>15</sup>.*

Le transfert ultra conscient de la figure de Vaché sur la personne de Tzara, Breton le poursuit tout au long de l'année 1919. Ainsi le 20 avril il est sur le point de partager un secret avec l'auteur du « Manifeste Dada 1918 », qui est sans doute lié au lancement de l'écriture automatique avec Soupault et au complot envisagé avec feu Vaché:

*J'écris peu en ce moment, mûrissant un projet qui doit bouleverser plusieurs mondes. Ne croyez pas à un enfantillage ou à une idée délirante. Mais la préparation du coup d'état peut demander quelques années. Je brûle d'envie de vous mettre au courant mais je ne vous connais tout de même pas assez. Si j'ai en vous une confiance folle, c'est que vous me rappelez un ami, Jacques Vaché, mort il y a quelques mois. Il ne me faut peut-être pas que je me fie trop à cette ressemblance <sup>16</sup>.*

Le 28 juillet, alors que *Littérature* du mois écoulé a consacré la moitié du numéro à Vaché et Tzara, huit pages à l'un et quatre pages à l'autre, Breton associe une fois de plus Tzara et Vaché: « Je pense à vous comme je n'ai jamais pensé... qu'à Jacques Vaché, je l'ai déjà dit (c'est-à-dire qu'avant d'agir, je me mets presque toujours d'accord avec vous) <sup>17</sup>. » Le 26 décembre 1919, quand la venue de Tzara à Paris se précise enfin, Breton reprend spontanément le dernier message adressé à Vaché le 13 janvier et l'applique à son double: « Mon cher Tristan, je

15. Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édité par Marc Dachy, Digraphe, 1994, pp. 55-56.

16. *Dada à Paris*, p. 444.

17. *Ibid.*, p. 446. La lettre, portant la mention erronée « lundi 29 juillet 1919 », date sans doute du lundi 28 juillet 1919.

vous attends, je n'attends plus que vous<sup>18</sup>. » Persuadé que Tzara va débarquer à Paris, Breton se rend à plusieurs reprises à la gare de Lyon à partir du 6 janvier, jour anniversaire de la mort de Vaché. Dans un télégramme du 8, il dit sa tristesse à Tristan. Et le 14, il lui apprend qu'il est allé l'accueillir en vain: « Figurez-vous que du 6 au 8 janvier je suis allé cinq fois vous attendre à la gare de Lyon, j'ai ému Francis Picabia en lui avouant cela<sup>19</sup>. »

Sachant que Jacques Vaché est le maître de *l'Vmour* et du « peu de réalité », relisons la première phrase de l'énoncé du Problème figurant dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*:

*L'auteur de ces pages n'ayant pas vingt-neuf ans et s'étant, du 7 au 10 janvier 1925, date où nous sommes, contredit cent fois sur un point capital, à savoir la valeur qui mérite d'être accordée à la réalité, cette valeur pouvant varier de 0 à ∞, on demande dans quelle mesure il sera plus affirmatif au bout de onze ans et quarante jours* <sup>20</sup>.

En pleine période anniversaire de la mort de Vaché, l'auteur de *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* paraît déboussolé, comme il l'était du 6 au 8 janvier 1920, sur le quai de la gare de Lyon, dans l'attente de Tristan Tzara, comme il le fut, autour du 16 janvier 1919, quand il apprit la nouvelle de la mort de Jacques Vaché, à qui il venait d'adresser une belle lettre-collage-pliage. Il va de soi que le dandy nantais, à qui la formule bretonienne « l'indifférent seul est admirable<sup>21</sup> » aurait convenu comme un gant, accordait peu de valeur à la réalité. Mais était-ce là une raison pour disparaître de la circulation? D'ailleurs Vaché est-il vraiment mort? N'allait-il pas descendre du train, le 6 janvier 1920, avec son monocle de cristal et sous le pseudonyme de Tristan Tzara? Et pour sa part, que deviendra Tristan Dada, qui depuis 1916 et jusqu'au 10 janvier 1925 accorde plus de valeur à la contradiction qu'à la réalité, ou si l'on préfère cultive une « indifférence active<sup>22</sup> » ? Quant à André Breton, au bout de onze ans et quarante jours, autrement dit le jour anniversaire de ses quarante ans, sera-t-il surréaliste, dadaïste, réaliste, nominaliste, vitaliste, nihiliste?

Qu'allons-nous devenir à quarante ans? Les deux dada-surréalistes

18. *Ibid.*, p. 453.

19. *Ibid.*, p. 455.

20. Voir l'interprétation de ce problème dans notre ouvrage *L'Imprononçable jour de ma naissance*, André Breton, Jean-Michel Place, 1988, chapitres 3-4.

21. La formule apparaît dans « Suite des prodiges » de *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*.

22. Tristan Tzara dans *Faites vos jeux* et dans l'entretien avec Vitrac, *O.C.*, tome 1, 1975, pp. 264 et 624.

André Breton et Philippe Soupault s'étaient déjà amusés à ce petit jeu de voyance ou de prophétie, comme le révèle un manuscrit de Théodore Fraenkel, datant probablement de 1921 :

*J'ai vu hier soir M. AB, qui m'a tenu les propos les plus sombres et les plus désespérés. Philippe et lui avaient, la veille, tenté de prévoir la situation de chacun vers la quarantaine. Aragon devait avoir une position dans la publicité commerciale. Tzara écrira de petits articles violents dans de petits journaux d'opposition sans lecteurs. [...] Philippe sera hors d'Europe, avec des apparitions soudaines. AB sera quelqu'un dans le genre de Picabia, sinistre, ou viendra de mourir de mort violente* <sup>23</sup>.

On voit que pour le fantôme de ses quarante ans André Breton se dépeint en 1921 sous des couleurs repoussantes, tandis que le 10 janvier 1925 il use d'un doute métaphysique qui, à défaut d'annihiler sa personne le 19 février 1936, déréalise le monde ou amenuise le réel. En fait, le problème posé dans *L'Introduction au discours sur le peu de réalité* réactive la question lancinante que Breton adresse au double de Vaché dans les lettres de 1919 : « Comment succomber? » En octobre 1917, Jacques Vaché proposait une première solution, la *réussite dans l'épicerie*. Le dandy des tranchées se projetait dans l'avenir, s'imaginait marié, se livrant à l'élevage, « retiré dans quelque Normandie<sup>24</sup> ». Mais le 14 novembre 1918, le correspondant de Breton qui objectait à mourir en temps de guerre, envisageait une tout autre aventure : « Je serai aussi trappeur, ou voleur, ou chercheur, ou chasseur, ou mineur, ou sondeur. [...] Tout cela finira par un incendie, je vous dis, [...]»<sup>25</sup> » Et il succombait, le 6 janvier 1919.

C'est en passant par les quarante ans du 19 février 1936, le peu de réalité accordé au 10 janvier 1925, les anticipations de Breton et Soupault formulées en 1921, l'attente à la gare de Lyon du 6 janvier 1920 que peut s'éclairer la classification implacable contenue dans la lettre de Breton à Tzara du 12 juin 1919 :

*Voyez avec quelle confiance je vous parle. La lutte est trop inégale, je vois plusieurs manières de succomber: 1. la mort (Lautréamont, Jacques Vaché),. 2. le gâtisme involontaire: il arrive qu'on se*

23. Théodore Fraenkel, *Carnets 1916-1918*, édité par Marie-Claire Dumas, Éditions des Cendres, 1990, pp. 139-140.

24. André Breton. « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, p. 201.

25. *Lettres de guerre*, Lettre 76.

*prend au sérieux (Barrès, Gide, Picasso),. 3. le gâtisme volontaire: réussite dans l'épicerie (Rimbaud), et les intoxications (Jarry, etc.). Mais vous, mon cher ami, comment sortirez-vous? Répondez-moi, de grâce, voyez-vous une autre fenêtre? (C'est aussi pour moi que j'interroge) 26.*

Il est entendu que les trois issues fatales recensées par Breton, la mort foudroyante, l'appétit de gloriole, le renoncement à son génie, y compris donc deux solutions relatives à Vaché, l'une fantasmée et l'autre réalisée, décrivent autant de seuils aboutissant à une impasse. Ces trois comportements suicidaires seront à nouveau invoqués dans *Les Vases communicants* à travers « la sinistre trilogie »<sup>27</sup> tirée de Petrus Borel: le Monde (Barrès, Valéry), le Cloître (Pascal, Huysmans), la Mort (Vaché, Rigaut, Maïakovski). L'auteur de la lettre du 12 juin 1919 sait que Tristan Tzara, fort du dégoût dadaïste, peut être victime de l'une «de ces trois Parques» et succomber à son tour. Cependant, Breton n'a pas oublié que le « Manifeste Dada 1918 » se termine certes par des hurlements mais aussi par deux mots imprimés en lettres capitales: « LA VIE ».

En 1919, André Breton attend Tristan Tzara. En 1920, juste après l'arrivée de Tzara à Paris, les manifestations Dada se succèdent, du 23 janvier au 26 mai. Mais dès le début de 1921, André commence à se retourner contre Tristan. D'ailleurs, le 13 mai 1921, le différend éclate publiquement au cours du procès Barrès entre le président du tribunal André Breton et le témoin Tristan Tzara. En 1919, l'image médiatrice de Vaché a plus que contribué à rapprocher Breton de Tzara. Or c'est au nom de Vaché que Breton va s'éloigner de Tzara à partir de 1921. Mieux encore, la figure interposée de Vaché agit déjà en août 1920 dans l'article « Pour Dada », publié dans *La Nouvelle Revue française*. Breton, en effet, inscrit Vaché en plein cœur de Dada. D'abord, il rappelle la séduction et le détachement de son ami nantais, avec lesquels, on s'en doute, ni le «joli rire»<sup>28</sup>, ni l'impétuosité de Tzara n'ont pu rivaliser:

*Un jeune homme, ayant promené à vingt-trois ans le plus beau regard que je sache sur l'univers, a pris assez mystérieusement congé de nous. Il est aisé aux critiques de prétendre qu'il s'ennuyait: Jacques Vaché n'allait pas laisser de testament! Je le vois encore sourire en prononçant ces mots: dernières volontés 29.*

26. *Dada à Paris*. p. 446.

27. *Les Vases communicants*. II, 1932. O.c.. tome II, p. 184.

28. Dans un exemplaire de *Nadja* dédié à Tzara on peut lire: « Quel joli rire que le sien' »

29. *Les Pas perdus*. p. 237.



Ensuite, alors que Vaché a disparu depuis un an et demi, Breton le ressuscite puisqu'il déclare le retrouver, parfois, dans un tramway du boulevard Saint-Michel. Jacques n'est donc pas mort. Cela annonce le fameux « Vaché est surréaliste en moi » du *Manifeste*. Enfin, il proclame Vaché dadaïste, au même titre que Tzara :

*Lafortune de Jacques Vaché est de n'avoir rien produit. Toujours il repoussa du pied l'œuvre d'art, ce boulet qui retient l'âme après la mort. À l'heure où Tristan Tzara lançait de Zurich une proclamation décisive, le manifeste dada 1918, Jacques Vaché, sans le savoir, en vérifiait les articles principaux* <sup>30</sup>.

La leçon est entendue, en 1918 et bien avant, Jacques Tristan Hylar, le déserteur à l'intérieur de soi-même, l'interprète aux Anglais, le dandy des tranchées qui rêvait « d'installer son chevalet entre les lignes françaises et les lignes allemandes pour faire le portrait de Lafcadio<sup>31</sup> », Jacques Vaché donc était aussi dadaïste que Tristan Tzara.

C'est pourquoi, dès que la brouille s'installe entre Breton et Tzara, la figure de Vaché remonte à la surface. En septembre 1922, André Breton, qui assume maintenant seul la direction de *Littérature*, donne un éditorial intitulé « Clairement » qui, comme l'article suivant, « Projet d'histoire littéraire contemporaine » de Louis Aragon, porte sur la récente aventure dada-surréaliste. Pour Breton, la part de Vaché est autrement plus marquante que celle de Tzara dans l'histoire de *Littérature*, et, ajouterons-nous, dans la formation du groupe gravitant autour de la revue :

*Une certaine obscurité enveloppe aujourd'hui ce tournant de l'histoire de Littérature où, pour ainsi dire, Dada prit possession d'une petite revue à couverture jaune qui avait joui à ses débuts d'une considération distinguée. Il est évidemment fâcheux que l'arrivée à Paris de Tristan Tzara ne semble pas étrangère à cette modification quoique, à mon sens, elle ait été infiniment moins opérante, par exemple, que la rencontre que je fis en 1915 de Jacques Vaché et surtout que la nouvelle de la mort de ce dernier, que je reçus en plein cœur vers février 1919* <sup>32</sup>.

Il ressort de cet examen que *Littérature*, depuis sa naissance jusqu'aux

<sup>30</sup>. *Ibid.*

<sup>31</sup>. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1940, O.C., tome II, p. 1043.

<sup>32</sup>. *Littérature*, nouvelle série, n° 4, p. 1. La collection de *Littérature*, 1919-1924, a été réimprimée en 2 volumes par Jean-Michel Place en 1978.

derniers soubresauts, est le contrecoup de la mort de Vaché ou plus précisément de l'annonce de sa mort. Notons que Breton date faussement l'apparition de Vaché et la nouvelle de sa disparition. Il dit l'avoir rencontré en 1915 au lieu de 1916<sup>33</sup>. Il situe la nouvelle de sa mort vers février 1919 et non autour du 16 janvier 1919. C'est comme si en allongeant à souhait la période où il avait connu Vaché, il augmentait d'autant son influence. Mais une ultime précision sur Vaché et Tzara révèle un réel embarras de Breton qui introduit une négation de trop dans ses explications: «Toutefois j'avoue avoir reporté sur Tzara quelques-uns des espoirs que Vaché, si le lyrisme n'avait pas été son élément n'eût jamais déçus ». Il faut évidemment comprendre ceci: « Toutefois j'avoue avoir reporté sur Tzara quelques-uns des espoirs que Vaché n'eût jamais déçus, si le lyrisme avait été son élément ». Et en tenant compte d'une notation du manuscrit corrigée dans la version imprimée, la volonté d'opposer Vaché et Tzara paraît encore plus nettement affirmée: « Toutefois j'avoue avoir reporté *assez follement* sur Tzara quelques-uns des espoirs que Vaché n'eût jamais déçus, si le lyrisme avait été son élément ». Qu'est-ce qui provoque le faux pas logique et les approximations chronologiques de Breton? Est-ce la confession publique du transfert de Vaché sur Tzara? Est-ce l'exercice périlleux d'une rétrospection concernant Dada et d'une prospection engageant le surréalisme? Quoi qu'il en soit, même si Breton, après avoir procédé à la liquidation de Dada à Paris, a l'intention de neutraliser pour longtemps Tzara, il ne peut nier ni le Dada Tristan Tzara qui était en Vaché jusqu'à l'imprononçable jour de sa mort, ni le Vaché qui était en Tzara durant l'année 1919. Il lui est aussi impossible de refouler complètement la personnalité de Tzara que d'exhiber le seul souvenir de Vaché. Car, s'il est vrai, comme il va bientôt le proclamer, que Vaché est surréaliste en Breton, il s'ensuit que Breton est dadaïste en Vaché, et que Breton est aussi, certes à un moindre degré, dadaïste en Tzara.

Selons nous, la triade Breton-Vaché-Tzara ne représente pas un accident dans le paysage surréaliste. Elle est constitutive de l'autobiographie du mouvement surréaliste, au même titre que la triade Breton-Vaché-Gide, alimentée par le personnage de Lafcadio et par deux interrogations symétriques adressées à Breton, l'une par Vaché: « Vous ai-je dit vraiment que Gide était froid? »<sup>34</sup> et l'autre par Gide: « Vaché était-il

33. Dans les *O.C.*, tome I, p. 264, la date de 1916 a été substituée à celle de 1915 sans explication. Pourtant, sur le manuscrit (que nous avons reproduit dans *L'Imprononçable juur de ma naissance*, chapitre 26), dans l'article de *Littérature* et enfin dans l'édition originale des *Pas perdus*. où « Clairement » est repris, on lit la date de 1915.

34. *Lettres de guerre*, lettre à André Breton du 16 juin 1917.

chaste? »<sup>35</sup> De plus, la triade Breton-Vaché-Gide, où souffle le chaud et le froid, a précédé le triangle Breton-Vaché-Tzara, qui s'inscrit dans la géométrie Dada. Mais ces triades sont d'abord liées à l'art synthétique et à la vision stratégique que Breton commence à déployer en juillet 1918 dans le poème « Pour Lafcadio » destiné évidemment à Vaché et Gide mais aussi aux amis Fraenkel, Aragon et Soupault. Le poème révèle la recette du poème-collage ou de la lettre-collage : se faire « receveur de Contributions Indirectes », c'est-à-dire mettre à contribution les amis, les journaux, les événements, en regroupant des indices épars, en opérant souvent à l'insu des personnes sollicitées. « Pour Lafcadio » est aussi le premier texte de Breton, ou plus précisément de Breton & Cie, publié par Tzara à Zurich dans la revue *Dada* de mai 1919.

André Gide intervient à deux reprises dans la revue *Littérature*. En mars 1919, il figure en tête du sommaire du premier numéro. En janvier 1920, période-charnière marquée par l'anniversaire de la mort de Vaché et l'arrivée tant espérée de Tzara à Paris, Gide ouvre *Littérature* n° II avec des « Pages du Journal de Lafcadio ». Certes cette collaboration s'explique par la volonté des triumvirs Aragon, Breton et Soupault d'honorer *et* de compromettre l'auteur des *Caves du Vatican*. Mais elle se comprend encore mieux si on y voit à l'œuvre, pour le premier numéro, la trinité Breton-Vaché-Gide et pour celui de janvier 1920 le chassé-croisé de la trinité Breton-Vaché-Gide et de la trinité Breton-Vaché-Tzara. Et si on ajoutait que l'image médiatrice de Vaché ne s'arrête pas là et qu'elle a en particulier pris possession de Philippe Soupault, au printemps de 1919, à l'occasion de l'écriture automatique des *Champs magnétiques*, on commencerait à deviner comment s'ébauche à travers ces triades la sociabilité dada-surréaliste. Dans une trinité, le moyen terme, joue un rôle essentiel. Jacques Vaché est ce moyen terme. Disparu et revenant, il est à la fois absent et présent. C'est pourquoi le père de Lafcadio, Lafcadio dont Vaché est le frère, publie dans *Littérature*. C'est pourquoi le père de Monsieur Teste, Monsieur Teste dont Vaché « eût très bien pu se donner pour le *petit-fils* »<sup>36</sup>, comme le remarquera Breton dans ses *Entretiens*, c'est pourquoi Valéry voit son nom figurer, juste après celui de Gide, dans le premier numéro de *Littérature*, et en février 1920, en tête du numéro, exactement comme Gide le mois précédent.

35. Voir, d'une part, dans *Littérature* de janvier 1920 les « Pages du journal de Lafcadio » d'André Gide (Édouard, qui personnifie Gide, interpelle ainsi Lafcadio-Vaché: « Ah ! pendant que j'y pense: avez-vous une maîtresse? ») et, d'autre part, « La Confession dédaigneuse », p. 200: « Il n'en aimait pas moins dire: « Ma maîtresse ». prévoyant sans doute la question que devait un jour poser Gide: « Jacques Vaché était-il chaste? »

36. *Entretiens avec André Parinaud*, 1952, Gallimard, 1969, p. 33.

Il existe des dyades et des triades dont le facteur pluriel met la subjectivité à l'épreuve et renforce l'esprit de groupe. Ainsi le tête-à-tête définitif Breton-Vaché, initié par le message automatique: « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre ». Ainsi la triade Breton-Vaché-Gide amorcée du vivant de Vaché et qui s'achève en beauté avec la publication des « Pages du Journal de Lafcadio » dans *Littérature* de janvier 1920. Ainsi la triade Breton-Vaché-Tzara qui culmine en janvier 1920 avec la venue du messie Tzara, réincarnation de Vaché. Tristan Tzara, qui personnellement ne s'identifie pas à Jacques Tristan Hylar, s'entend avec Breton en 1919 depuis Zurich, s'accorde joyeusement en 1920 avec les dada-surréalistes parisiens et finit par se détacher de Breton & Cie à partir de 1921. Mais il y aura des retrouvailles. En janvier 1920, Breton n'est pas seul à guetter l'arrivée de Tzara. Aragon, Soupault, Éluard et même Georges Auric brûlent de rencontrer Tzara-Vaché. Le lien surréaliste suppose qu'un Jacques Vaché veille dans les parages. Par exemple, Breton testera les jeunes gens du *Grand Jeu* en brandissant la parole de Vaché: « l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout<sup>37</sup> ». Le surréaliste ne s'accorde pas avec la raison. En lui doit tinter le démon de Vaché. Car si Breton a partagé en 1920 le rire éclatant de Tristan Tzara, il n'a cessé d'écouter le rire « purement intérieur » qui « crépitait<sup>38</sup> » sur les pas de Jacques Vaché.

37. Voir les lettres du 21 et 22 juillet 1928 échangées entre Roger Gilbert-Lecomte et André Rolland de Renéville, publiées dans H.J. Maxwell, *Roger Gilbert-Lecomte*, Accarias L-Originel. 1995, pp. 205-208.

38. *Entretiens*, p. 34.

# DADA-TZARA-BRETON: CAMARADES D'ÉCOLE?

Jean-Pierre GOLDENSTEIN

*Je ne vous donne pas le détail de toutes mes lectures.  
Les anthologies de classes y jouent un grand rôle [...].  
G. Apollinaire à A. Breton, lettre du 14 février 1916.*

Il peut paraître curieux, voire franchement déplacé, à propos du chassé-croisé Tzara-Breton, de s'intéresser à la façon qu'à l'École, au sens large, de faire aborder dada, Tzara et Breton à ses usagers. On sait pourtant bien aujourd'hui que les manuels scolaires représentent un rouage institutionnel dont il ne faudrait pas survaloriser l'importance, mais qu'il convient aussi de ne pas négliger. C'est, en effet, par leur intermédiaire que le futur lectorat potentiel découvre bien souvent le reflet d'une œuvre comme l'image d'un homme. On aurait ainsi tort d'ignorer que l'École offrait au début du siècle à l'élève Breton, comme à ses condisciples, des choix de poésies domestiques, morales, pittoresques et militaires, du type de celui que Gustave Merlet avait composé<sup>1</sup>. Cette anthologie propose des poèmes de Banville, Coppée, Gautier, Heredia, Hugo, Lamartine, Leconte de Lisle, Musset, Richepin, Sully Prudhomme<sup>2</sup>, mais aussi de Joseph Autran, Brizeux, Casimir Delavigne, Paul Déroulède, Félix Franck, Auguste Lacaussade, Victor de Laprade, Joséphin Souvary, l'incontournable Eugène Manuel ou bien encore un certain François Fabié présenté par la Notice comme « le Brizeux du Rouergue ».

1. Gustave Merlet. *Choix de poètes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Librairie Armand Colin - Librairie A. Lemerre. s.d., p. 464. La préface, p. III, fait allusion à la récente session de décembre 1889 du Conseil supérieur de l'Instruction publique mais les notices finales signalent la date de décès de Jean Aicard: 1921.

2. Rimbaud est même représenté dans la section des « Poésies domestiques ». « Le Buffet » est reproduit, en note p. 106, à titre de comparaison avec « Le Rouet » de Louis Tourmier. On appréciera la présentation qui est faite de Rimbaud dans la notice, p. 450 : « Ce fantaisiste serait plus connu s'il avait mieux su concilier la rime et la raison ».

Ces ouvrages constituent un indicateur précieux, qui mérite de retenir l'attention. Le discours à l'usage de la classe est par essence un discours classificateur. Quelles images offre-t-on de Tzara et de Breton dadaïstes? Quels textes les compilateurs jugent-ils les plus représentatifs de leurs œuvres respectives? Quels discours se trouvent tenus à leur propos? Peut-on discerner une évolution concernant le dispositif scolaire sur la question? Je me propose de rendre compte de la constitution de Tzara et de Breton dadaïstes en auteurs classiques, c'est-à-dire dignes d'être enseignés dans les classes selon un mode d'appropriation conforme, d'évoquer les résistances qui tendent à s'opposer à cette reconnaissance et de suggérer quelques voies d'approche susceptibles de faire évoluer la situation.

En première analyse, je dirai que dada, Tzara et Breton sont avant tout des phénomènes littéraires secondaires pour l'École. Secondaires parce que peu représentés et uniquement dans l'enseignement secondaire précisément. Une récente enquête<sup>3</sup> sur la littérature du collège révèle que ni Tzara, ni Breton ne figurent parmi les auteurs le plus souvent étudiés en morceaux choisis à ce niveau de la scolarité obligatoire. Il y a trente ans déjà, en 1966, André Tinel<sup>4</sup> dressait le bilan de la place accordée à la création dada et surréaliste dans une quarantaine de recueils scolaires de morceaux choisis à destination des classes du premier cycle de l'enseignement secondaire publiés entre 1960 et 1965. Il attribuait l'absence de tout texte dada ou surréaliste à des causes d'origines diverses. Commerciales: pour des raisons d'impossibilité technique, non précises, les éditeurs ne pourraient pas reproduire ces textes. D'ignorance du phénomène dada et surréaliste chez les auteurs de manuels scolaires. De refoulement conscient par rapport à des textes seuls jugés dignes d'être sélectionnés dans ce type d'ouvrages. D'obscurité: les textes visés ne représentant pas une clarté suffisante du point de vue pédagogique. D'extravagance: ces productions incohérentes ne visent pas le bon sens, seul digne d'être transmis par l'appareil scolaire. D'idéologie: raison qui, à mes yeux, subsume toutes les autres et explique en quoi Tzara et Breton dadaïstes ne constituent pas ce qu'André Tinel appelait joliment des « poètes *format écolier* ». Les vingt-trois textes de surréalistes inclus dans les anthologies considérées (il s'agissait de textes d'Aragon, de Desnos, d'Eluard et de Soupault) restaient foncièrement étrangers au surréalisme et contribuaient avant tout à « intégrer le surréalisme aux huma-

3. Voir Danielle Manesse, Isabelle Grellet, *La Littérature du collège*. INRP-Nathan pédagogie, coll. « Perspectives didactiques », 1994, p. 128, cf. le tableau 14, pp. 59-60.

4. André Tinel, « Format écolier », *Cahiers Dada-Surréalisme*, n° 1, Minard, Lettres modernes, 1966, pp. 76-91.

nalités ordinaires, (à) lui enlever tout ce qui peut le différencier de la culture classique, (à) passer sous silence tout ce qui peut le singulariser, (à) l'incorporer dans le courant de la Tradition française, avec un grand T, une Tradition où il n'y a, bien sûr, strictement plus rien de surréaliste »<sup>5</sup>. Les choix effectués - qui ne retenaient ni dada, ni Tzara, ni Breton - privilégiaient l'aspect accessible d'une poésie redevenue régulière qui chante l'Amour et la Patrie, le lyrisme et l'espoir, confirmant en cela en tous points les analyses de Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des poètes*. Relevons toutefois qu'André Tinel aurait pu tenir compte dès cette époque, nous le ferons plus loin, du manuelle plus célèbre de l'enseignement secondaire français: le « Lagarde et Michard » *xx<sup>e</sup> siècle*, publié en 1962, qui était déjà accessible lors de cette première enquête.

Au second cycle, l'analyse des listes présentées par les candidats à l'oral de l'épreuve anticipée de français du baccalauréat<sup>6</sup> fait apparaître une timide présence du seul André Breton surréaliste parmi les « groupements de textes » présentés par les candidats :

Auteur	Œuvre	Nombre d'extraits mentionnés	Nombre d'extraits / total des extraits de ce siècle étudiés	% en général nombre d'extraits / total général des extraits, tous siècles confondus
(p. 48) Breton	<i>Nadja</i>	17	0,98 %	0,17 %
(p. 50) Breton	<i>L'Union libre</i>	4	0,23 %	0,04%
(p. 50) Breton	<i>Les Vases communicants</i>	4	0,23 %	0,04%
(p. 50) Breton	<i>Manifeste du surréalisme</i>	4	0,23 %	0,04%
(p. 56) Breton	<i>Arcane 17</i>	1	0,06 %	0,01 %
(p. 56) Breton	<i>Poisson soluble</i>	1	0,06 %	0,01 %
(p. 56) Breton	<i>Signe ascendant</i>	1	0,06 %	0,01 %
(p. 56) Breton	Texte non référencé	1	0,06 %	0,01 %

5. *Ibid.*, p. 84.

6. Voir Catherine Robert-Lazès et Marc Robert, sous la direction de B. Veck, *Français au baccalauréat - Observatoire des listes d'oral - Session 1993*, INRP, département « Didactique des disciplines », Français second cycle, 1994, p. 132.

En revanche, aucune œuvre intégrale de Tzara ou de Breton n'apparaît dans ce palmarès contemporain des lectures lycéennes.

Trente ans après l'enquête d'André Tinel, quel constat peut-on faire concernant la place accordée à dada, Tzara et Breton dans les ouvrages scolaires actuels? Globalement, Tristan Tzara reste extrêmement marginalisé. A vrai dire, c'est lui « le grand indésirable»<sup>7</sup> du Panthéon scolaire moderne. Référons-nous au manuel français le plus célèbre auquel nous faisons allusion plus haut: le « Lagarde et Michard » *XXe siècle* <sup>8</sup>. Le nom de Tzara n'apparaît pas dans la table des matières. Tout au plus figure-t-il (1964, p. 343 ; 1989, p. 373) dans la section « dadaïsme et surréalisme » qui présente dada comme « une révolte pure et totale, aboutissant à une complète désagrégation du langage et de la vie de l'esprit ». Trois lignes du *Manifeste dada* 1918 sont reproduites ainsi qu'un poème extrait de *De nos oiseaux*: « Hironnelle végétale ». Le statut marginal de dada et de Tzara est marqué par la typographie adoptée: petite police par opposition à des caractères plus gros attribués à des extraits qui seuls accéderont à la dignité authentique de morceaux choisis annotés véritablement représentatifs et dignes « d'explications ».

À observer les textes de Tzara retenus dans les ouvrages scolaires publiés depuis 1962, les extraits de manifestes ont tendance à l'emporter sur les poèmes. Tout se passe comme si les discours de nature théorique, offrant sans doute une lisibilité supérieure aux pratiques poétiques, étaient plus assimilables que les productions proprement dadaïstes de Tzara. Une exception toutefois mérite de retenir l'attention. Il s'agit du cas de « Pour faire un poème dadaïste » présent tant dans des manuels du premier que du second cycle (voir *infra* les documents joints en annexe). Plusieurs remarques méritent d'être pourtant faites au sujet de ce poème, Le texte<sup>9</sup>, on le sait, est composé de deux parties primitivement publiées dans deux numéros distincts de *Littérature*: n° 15, juillet 1920 pour la recette; n° 16, septembre 1920 pour l'exemple. La première, dominée par les verbes à l'impératif, constitue un texte injonctif parfaitement cohérent et lisible conformément au programme énoncé dans le titre, Il s'agit d'une sorte de recette de cuisine poétique, ironique à souhait, qui ne représente l'activisme dada que sur un plan uniquement thématique, sans toucher à la syntaxe ni au traitement du lexique. La seconde, donnée

7. Ce qualificatif fait évidemment référence au sous-titre de l'ouvrage d'Henri Béhar, *André Breton. le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, 477 p.

8. André Lagarde et Laurent Michard, avec la collaboration de Raoul Audibert, Henri Lemaitre, Thérèse van der Helst, *XXe siècle*, Bordas, coll. « Textes et littérature », 1964 (dépôt légal 1<sup>er</sup> tirage: août) 962). L'édition mise à jour et augmentée de 1989 n'apporte aucune modification à la présentation de « L'Age du surréalisme » de 1962.

9. Voir Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *O.c.*, tome J, p. 382.



comme un « Exemple » par Tzara, réalise concrètement le programme annoncé précédemment. Ce n'est que concaténations aléatoires de syntagmes sans queue ni tête et c'est, à l'évidence, cette partie qui représente le poème dadaïste qui, lui, met à mal notre effort de lecture. Or, aucun des manuels considérés ne reproduit le poème dans son intégralité. Seule la première partie, plus ou moins estropiée selon les ouvrages, est conservée à des fins avant tout ludiques. Les élèves sont invités à composer quelques poèmes dadaïstes « en suivant la méthode de Tzara », à essayer « de suivre la méthode indiquée par Tristan Tzara (collage) », à faire « un poème dadaïste comme (vous) le propose Tristan Tzara ». Ces consignes, qui, bien exploitées, peuvent d'ailleurs donner lieu à d'intéressantes manipulations, ressortissent, à l'évidence, à l'idéologie de la créativité scripturale post soixante-huitarde. Les différents manuels observés ne se bornent pas tous à cette attitude ludique (« À vous de jouer »). Évelyne Amon et Yves Bomati invitent des élèves de 3<sup>e</sup> à se documenter sur le dadaïsme, à réfléchir à la spécificité de l'attitude dadaïste par rapport à d'autres types de poèmes qu'ils connaissent déjà, à s'interroger de façon critique sur l'assertion finale de Tzara à la lumière de leur propre geste d'écriture, à évaluer la part du hasard dans une telle production dont ils doivent jauger également la poéticité. On voit par là qu'un véritable travail de sensibilisation peut être effectué dès le collège. Suggérons encore à de futurs anthologistes la possibilité de travailler sur un poème complet (le « mode d'emploi » avec « l'exemple ») dont l'inscription dans l'histoire littéraire serait assurée par rapport à la révolte dada d'une part mais également par la filiation (consciente ou non chez Tzara, la question importe peu) par rapport au décadentisme et au symbolisme. Henri Béhar, dans le premier tome des *Œuvres complètes* de Tzara<sup>10</sup>, signale en note un article d'Alfred Engstrom publié en 1958 dans les *Modern Language Notes*. Engstrom rapprochait le poème de Tzara de diverses réflexions, dont la réponse de Leconte de Lisle à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire (1891) :

*C'est prodigieux, une pareille aberration! Et cette langue! Tenez, prenez un chapeau, mettez-y des adverbes, des conjonctions, des prépositions, des substantifs, des adjectifs, tirez au hasard et écrivez .. vous aurez du symbolisme, du décadentisme, et de l'instrumentisme et de tous les galimatias qui en dérivent.*

Ajoutons à cela, avec Guy Michaud<sup>11</sup>, les attaques contre la jeune poé-

10. *Ibid.*, p. 704.

11. Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*. Nizet. 1966. p. 262. Voir aussi p. 331.

sie des années 1880 où, selon Paul Bourde dans un article du *Temps* du 6 août 1885, « les mots ont été tirés au hasard dans un chapeau... (et qui) fleure la fumisterie ».

André Breton est, quant à lui, quasiment ignoré de l'enseignement du premier cycle. Seul le manuel de 6<sup>e</sup> dirigé par Claudette Oriol-Boyer, et systématiquement placé sous le signe de la lecture-écriture, insère, dans le dossier de documents du chapitre qui mène les élèves « de la lettre au dessin », le poème extrait de *Clair de terre* « Pièce fausse » proposé en pleine page sous ce commentaire lapidaire: « Dans ce calligramme, le poète décrit et dessine un vase et son reflet » (p. 48). Les ouvrages du second cycle privilégient, eux, les productions surréalistes au détriment des dadaïstes à un tel point parfois que l'on peut totalement ignorer la participation de Breton aux activités de dada parisien. Les rares poèmes de l'époque dada sont généralement sélectionnés en ce qu'ils annoncent le surréalisme et ne constituent donc pas les meilleurs représentants du genre. Le Breton du secondaire est avant tout celui des *Manifestes*, l'auteur plus accessible de *Nadja*, de *l'Amour fou* et de *l'Union libre* ce à propos de quoi un manuel récent écrit: « Le texte se prête aisément à une étude sous forme de commentaire composé ».

On constate, par conséquent, aujourd'hui, des changements par rapport à la situation décrite par André Tinel il y a trente ans. Tzara et Breton existent, à des titres divers, dans les manuels scolaires secondaires actuels. Cette présence construit systématiquement une position minorée de dada et de ses productions par rapport à un surréalisme triomphant. De plus, les textes cités ont tendance à privilégier l'écriture théorique des manifestes par rapport à l'écriture poétique proprement dite, la première relevant sans doute davantage des normes du lisible véhiculées par l'École que la seconde. Des sélections et des présentations effectuées ressortent quelques points forts qui font figure de *doxa* en la matière. Dada, peu représenté dans les manuels, est synonyme de nihilisme et désigne pour le discours scolaire le stéréotype même de l'anti-littérature. On imagine volontiers qu'il disparaîtrait complètement de nos anthologies s'il ne permettait d'annoncer la venue du surréalisme. Le discours dominant en la matière considère dada, sous une forme uniquement nationale, comme une simple étape, vite dépassée, vers le surréalisme. Autrement dit, dada est au surréalisme ce que la Synagogue est à l'Église selon le discours catholique standard; il permet d'annoncer la bonne nouvelle mais ne mérite pas plus qu'une révérence rapide de nature fondamentalement archéologique. L'École ne juge pas nécessaire de faire l'effort d'apprendre la langue de dada qui, pour elle, reste de l'hébreu. Le surréalisme tire toute la couverture à soi. Breton n'est dadaïste que par rapport à la

rupture, toujours évoquée, avec Tzara. Tzara, présenté comme le nihiliste, est très clairement le chassé par rapport au croisé Breton régulièrement affublé de la grotesque étiquette « pape du surréalisme » dont nos étudiants usent et abusent sans souci excessif de la nuance. Dans cette confrontation de nature axiologique, la négativité dadaïste est écartée au profit de la positivité surréaliste.

Que faire alors dans ces conditions? Comme l'écrivait fort bien Stephen Heath du texte moderne<sup>12</sup> : « rien à en dire, il faut *y entrer* ». J'ai essayé d'apporter des éléments de réponses concrètes au cours de ces dernières années au fil de publications<sup>13</sup> dont on me permettra de résumer ici les grandes lignes. « PSTT » d'André Breton (*Clair de terre*), publié à l'origine dans le n° 2 de la revue *Cannibale* du 25 mai 1920, constitue un remarquable opérateur de questionnement concernant nos conceptions de la littérature, de la littérarité, comme de la poésie. On sait que Breton a recopié presque textuellement la page de la *Liste officielle des Abonnés aux réseaux téléphoniques de la Région de Paris* concernant les personnes appelées Breton. Le texte, titré et signé - Breton (André) - est donné à lire comme poème. Ce geste provoque non seulement le lecteur, mais encore toute une série de questions: peut-on, et à quelles conditions, considérer ce collage comme un poème à part entière? comment lire un tel texte? peut-on lui accorder une quelconque valeur littéraire ou autre? pourquoi Breton a-t-il agi ainsi? etc. Le lecteur qui accepte de s'engager dans l'aventure d'une lecture s'aperçoit de l'incroyable productivité - volontaire ou involontaire, la question n'est pas là - du geste de Breton. « PSTT » questionne les principales catégories fondatrices du discours littéraire occidental, en production comme en réception, tout en permettant d'intéressantes constatations sur le sujet même de l'écriture. Or « PSTT » n'a jamais été retenu par le choix des anthologistes de manuels scolaires. En quoi ce (type de) texte n'est-il pas jugé conforme par l'institution? Apparemment, « PSTT » ne répond ni aux critères du « beau » recevables et transmissibles, ni à ceux de la richesse de la langue employée. Il affiche agressivement et assume tranquillement un disfonctionnement qui empêche de le reconnaître comme texte littéraire, c'est-à-dire, essentiellement, en situation scolaire, comme texte lisible, explicable, voire dictable et récitable. Bien qu'il n'offre aucun obstacle matériel de calibrage (20 « vers ») ou de problème d'organisation syntaxique (c'est un texte très construit voire trop construit, mais

12. Stephen Heath, *Vertige du déplacement*, Fayard, coll. « Digraphe », 1974, p. 132.

13. Voir J.-P. Goldenstein, « Poésie: construire un sens », *Le Français dans le monde*, no 225, mai-juin 1989, pp. 58-61 ; « Mais où est donc passé le texte ? », *idem*, no 230, janvier 1990, pp. 63-66 ; « Interroger la littérature », *Entrées en littérature*, Hachette F.L.E., 1990, pp. 7-18 ; « Entrer en littérature autrement », *Le Français dans le monde*, no 235, août-septembre 1990, pp. 69-72.

évidemment pas selon les canons de l'écriture littéraire reconnue), il ne relève pas des grands « thèmes » chantés par les œuvres habituellement sélectionnées. Admettre « PSTT » dans un manuel scolaire, ce serait instaurer le désordre dans l'ordre établi et introduire ainsi « le loup dans la bergerie ». Ce serait reconnaître l'intérêt d'énoncés qui mènent une guerre dans la langue et qui participent à une esthétique de la déception. Ce serait accepter de se confronter dynamiquement à une crise généralisée du sens à laquelle dada a activement contribué.

La radicalité dada, fondamentalement impertinente, révèle les limites des capacités d'assimilation de l'institution scolaire. Elle dévoile l'image que l'École se fait de la langue, celle qu'elle entend propager auprès de ses usagers. Une langue toujours au service, en dernière instance, d'une communication entre sujets cartésiens. Dada déborde de toutes parts cet usage normé du langage; ses productions, nul ne s'en étonnera, s'avèrent peu conformes à la reproduction des valeurs massivement visées par l'École. La protestation d'Arthur Cravan<sup>14</sup> pourrait lui servir de mot d'ordre en l'occurrence: « Qu'on le sache une fois pour toutes: je ne veux pas me civiliser ».

L'École est-elle capable d'assumer aussi la transmission de non-valeurs qui sapent volontairement les bases culturelles sur lesquelles se fonde le discours scolaire? À la limite, l'élève n'a pas à savoir qu'on a voulu non seulement *toucher au vers*, mais même à l'Art, dans un lieu destiné à l'initier aux rudiments canoniques d'une esthétique intangible. Le discrédit, le soupçon, n'ont pas droit de cité. Seule importe la transmission de la positivité. Il est évidemment parfaitement logique que le hors-norme soit exclu d'un lieu dont le but est de divulguer la pensée de la norme, but qui n'apparaît explicitement qu'en période de crise sévère: je pense à la notion d'art dégénéré (*Entartete Kunst*) mise en avant sous la période nazie. Une institution peut-elle, voire doit-elle, assurer la promotion d'une contre-institution? La réponse ne va pas de soi. Si l'on pense que oui, la production dada, foncièrement anomique, permet de réfléchir sur les règles et les normes généralement admises de façon implicite en relativisant les systèmes de valorisation. Ses textes, voire non-textes, en excès mettent nos lectures en défaut. Cette contre-littérature appelle une contre-lecture ou, si l'on préfère, invite à l'expérience de l'alecture dans les lieux mêmes où l'ordre de la lecture dominante règne.

Par la marginalité que leur réserve l'École, dada, Tzara et Breton demeurent les petits camarades du fond de la classe, suffisamment turbu-

14. Arthur Cravan, « L'Exposition des Indépendants », *Maintenant*, n° 4, mars-avril 1914, in Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché, *Trois suicidés de la société*. U.G.E., coll. « 10/18 », n° 880, 1974, p.119.

lents pour qu'on les remarque mais qui, de toute évidence, « pourraient faire mieux ». À constater pourtant les capacités toujours aussi vives d'interrogation que suscitent leurs productions inassimilables, quatre-vingts ans après le coup d'éclat de Zurich, décidément, non, *dadaïsme pas mort*.

Université du Maine

## ANNEXE

Liste des ouvrages consultés qui retiennent un/des textes de Tristan Tzara et/ou d'André Breton.

### Enseignement secondaire

#### • premier cycle

Manuel	Tristan Tzara	André Breton
1989	« Pour faire un poème dadaïste », <i>Sept manifestes dada.</i>	
1990	<i>Id.</i>	
1994		« Pièce fausse », <i>Clair de terre.</i>

(1989) E. Amon, Y. Bomati, *Littérature et méthode*, français 3<sup>e</sup>, Hatier.

(1990) M.-Ch. Duboille, I-P. Gattégno, M. Rispaill, *Les Passagers du temps*, Magnard Collèges.

(1994) Ch. Duminy-Sauzeau, Y. Faure, D. Grappin, Cl. Oriol-Boyer, *Français 6', Lire écrire ensemble*, Hatier.

• deuxième cycle

Manuel	Tristan Tzara	André Breton
1962	quelques phrases du <i>Manifeste dada</i> + un poème de Tzara ( <i>De nos oiseaux</i> ) cités dans la notice « Dadaïsme et surréalisme »	<i>Manifeste du surréalisme</i> <i>Nadja</i> <i>les Vases communicants</i>
1970	<i>Manifeste dada 1918</i>	<i>Manifeste du surréalisme</i> <i>Manifeste du surréalisme (II)</i> <i>Champs magnétiques</i> <i>Nadja</i> <i>Le Revolver à cheveux blancs</i>
1989	<i>Manifeste dada 1918</i> « Chanson dada » ( <i>De nos oiseaux</i> ) <i>L'Homme approximatif</i>	<i>Manifeste du surréalisme</i> <i>Champs magnétiques</i> « Épervier incassable » ( <i>Clair de terre</i> ) « L'aigrette » ( <i>id.</i> ) <i>L'Union libre</i> <i>Le Revolver à cheveux blancs</i> <i>Nadja</i>
1990	« Pour tane un poème dadaïste »	
1991		« Tournesol » ( <i>Clair de terre</i> ) <i>Nadja</i> <i>l'Amourfou</i>
1992		<i>Champs magnétiques</i> « Epervier incassable » ( <i>Clair de terre</i> ) <i>Manifeste du surréalisme</i>
1994 a		<i>Manifeste du surréalisme</i> <i>Manifeste du surréalisme (II)</i>
1994 b	<i>[L'Homme approximatif]</i>	<i>l'Amourfou</i> « Quels apprêts » ( <i>Signe ascendant</i> )
1994 c		<i>Manifeste du surréalisme</i> <i>L'Union libre</i> <i>Nadja</i>

- (1962) André Lagarde, Laurent Michard, *xx<sup>e</sup> siècle - Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Bordas (1<sup>ère</sup> édition 1962), édition mise à jour et augmentée 1900-1988, 896 pages.
- (1970) A. Chassang, Ch. Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette, 624 pages.
- (1989) Bernard Lecherbonnier, Dominique Rincé, Pierre Brunel, Christiane Moatti, *Littérature, XX<sup>e</sup> siècle, textes et documents*, Nathan, 896 pages.
- (1990) M. Feller, *Communication et littérature*, classe de terminale, bac professionnel, Techniplus, Hachette-Librairie commerciale et technique.
- (1991) Bernard Alluin et al., *xx<sup>e</sup> siècle, 1900-1950*, Hatier, coll. « Itinéraires littéraires », 512 pages.
- (1992) Jacques et Colette Parpais dir., *Littérature I<sup>ère</sup>*, Hachette Lycées, 464 pages.
- (1994 a) D. Labouret, A. Meunier, *Les Méthodes du français au lycée*, Bordas, 288 pages.
- (1994 b) Christine Camp91Ī dir., *Littérature du Moyen Âge au xx<sup>e</sup> siècle*, Hachette Education, 288 pages.
- (1994 c) Dominique Rincé, Dominique Barbéris, *Langue et littérature, anthologie XIX<sup>e</sup> - xx<sup>e</sup> siècles*, Nathan, 544 pages.

# PARIS 1918-1922. BRETON - TZARA : DIVERGENCES ET CONVERGENCES

Arturo SCHWARZ

*Le gilet rouge, parfait, mais à condition que  
derrière lui batte le cœur d'Aloysius Bertrand.*

André BRETON

Les polarités conflictuelles - peu importe qu'elles soient physiques, sociales ou culturelles - sont l'essence du mouvement, et surréalisme et dadaïsme n'y firent pas exception. Ceux-ci comprenaient des tendances destructrices (nihilistes) et constructrices (romantiques). Au fil des années, le dadaïsme fut dominé par les tendances nihilistes, tandis que le surréalisme continua d'être inspiré en premier lieu par la pulsion romantique. La destruction est une manifestation de la construction, et vice versa. Le rapport dialectique qui existe entre construction et destruction, entre la vie et la mort, existe aussi entre dadaïsme et surréalisme. Pour une période limitée, chacun de ces deux mouvements a agi en qualité d'agent catalyseur pour l'autre, dans un sens constructif ou destructif.

Le surréalisme eut peu de choses en commun avec le dadaïsme, même si l'histoire du groupe dada parisien (1920-1922) et celle du groupe protosurréaliste (1916-1924) se confondent. En fait, le groupe dada parisien fut le groupe protosurréaliste et, à la seule exception de Tristan Tzara, nous le retrouvons tel quel en 1924, quand le surréalisme commence son existence « officielle ».

L'équivoque la plus courante concernant le rapport entre dadaïsme et surréalisme dérive du fait que la date de naissance « officielle » de dada (1916) est antérieure à celle du surréalisme (1924). Ceci a conduit certains historiens à affirmer que le surréalisme dérivait du dadaïsme ou, encore plus hâtivement, que le surréalisme, « héritier de dada », en fut l'expression française'. Rarement, cependant, les dates de naissance

1. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*. Pauvert, 1965, p. 420.



« officielles » coïncident avec les débuts effectifs d'un mouvement culturel ou artistique. De même qu'il n'est pas difficile de reconnaître la première manifestation de l'esprit dada dans l'éphémère périodique d'Arthur Cravan, *Maintenant* (1912), et dans la *Roue de bicyclette* (1913) de Marcel Duchamp, les prémisses théoriques du surréalisme furent précisées non en 1924 mais en 1916, quand André Breton découvrit Sigmund Freud, Alfred Jarry et rencontra Jacques Vaché et Guillaume Apollinaire.

En outre, si nous considérons le début de l'activité de Tzara et de Breton, nous constaterons qu'ils commencèrent à peu près à la même époque (1916) et que, à partir de cette date, les deux mouvements se développèrent d'une façon autonome, sauf durant la brève période (1920-1922) de difficile coopération déclenchée par l'arrivée de Tzara à Paris en 1920. À l'époque, le protosurréalisme avait quatre ans. Ses principes théoriques s'étaient déjà consolidés et le mouvement était trop bien lancé pour qu'un événement extérieur puisse modifier sa vision de la vie, dévier sa trajectoire ou arrêter son élan.

La fin de la guerre et la conclusion de l'activité organisée de dada en Suisse (Huelsenbeck revint en Allemagne en janvier 1917, tandis qu'Hugo Ball rompit avec le groupe de Zurich quelques mois plus tard) induirent Tzara à rejoindre le petit groupe de protosurréalistes - Breton, Aragon et Soupault - avec lesquels il avait commencé à correspondre vers la fin de 1918. Les lettres échangées entre Tzara et Breton<sup>2</sup> durant les quelques mois qui précédèrent l'arrivée de Tzara à Paris ne laissent aucun doute sur l'absence complète d'influence réciproque, pour la simple raison que chacun ignorait presque complètement l'activité de l'autre. À l'époque où Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Walter Semer et Tristan Tzara se réunissaient à Zurich au Cabaret Voltaire (fondé par Ball en 1916) et à la Galerie dada (ouverte en mars 1917), Breton, Aragon et Soupault - le noyau initial du mouvement surréaliste - étaient tout aussi actifs à Paris où ils avaient l'habitude de se voir à la librairie d'Adrienne Monnier, au 7 rue de l'Odéon; au Café de Flore; au 202 du Boulevard Saint Germain où vivait Apollinaire, ou dans la mansarde de Pierre Reverdy, rue Cortot à Montmartre.

Le rapport entre dada et le surréalisme fut défini ainsi par Breton :

*Il est inexact et chronologiquement abusif de présenter le surréalisme comme un mouvement issu de dada ou d'y voir le redressement de dada sur le plan constructif. La vérité est que, dans*

2. « Correspondance inédite Breton-Tzara-Breton », Sanouillet, *op. cit.*, pp. 439-465.

Littérature aussi bien que dans les revues dada proprement dites, textes surréalistes et textes dada offriront une continuelle alternance... dada et le surréalisme - même si ce dernier n'est encore qu'en puissance - ne peuvent se concevoir que corrélativement, à la façon de deux vagues dont tour à tour chacune va recouvrir l'autre <sup>3</sup>.

La convergence éphémère entre dadaïsme et surréalisme peut être ramenée à un facteur objectif: l'Europe était précipitée dans le cataclysme de la Grande Guerre, et à un facteur subjectif: l'intérêt pour certains aspects de l'aventure spirituelle ou pour des ascendants communs. Ce qui rapprocha le plus nos jeunes gens en colère fut l'état d'âme de ces précurseurs. État d'âme qui se manifesta par un doute radical, soutenu par un humour noir qui, à son tour, portait à s'en remettre à la spontanéité et donc à l'inconscient. Mais le recours à l'inconscient - motivé par une méfiance totale vis-à-vis des catégories logiques conventionnelles, méfiance qui, à son tour, était l'expression de la révolte des dadaïstes et des surréalistes contre *l'establishment* politique, philosophique et artistique - marque d'une façon différente les deux mouvements. La tendance destructrice-nihiliste l'emporta chez les dadaïstes tandis que la pulsion créatrice et romantique triompha dans le surréalisme.

Pour saisir le rapport dialectique « des deux vagues dont tour à tour chacune va recouvrir l'autre », arrêtons-nous un instant sur la vague surréaliste. Nous pourrions ainsi vérifier dans quelle mesure les préoccupations de Breton et de ses amis - qui trouvèrent leur expression dans le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924) - ont été anticipées et si ces préoccupations étaient communes ou différentes de celles de dada.

Dans ce contexte, une exégèse du premier *Manifeste du Surréalisme* nous conduirait trop loin et je me limiterai donc à rappeler les circonstances qui conduisirent Breton à découvrir, entre 1914 et 1918, et donc plusieurs années avant sa rencontre avec Tzara et le dadaïsme, les écrivains qui eurent un rôle déterminant dans le développement de sa pensée: Rimbaud, Vaché, Jarry, Apollinaire, Freud, Sade et Lautréamont.

La correspondance entre Breton et son ami Théodore Fraenkel révèle que l'admiration du premier pour Rimbaud remonte à 1914. Marguerite Bonnet a remarqué que Breton commença à développer une passion pour Rimbaud, dont il avait lu seulement quelques poésies dans une anthologie, au cours de l'été 1914. En 1914, Rimbaud était connu par un nombre très restreint d'amateurs de poésie. Pour la plupart des gens, c'était un

3. André Breton. *Entretiens*. Gallimard, 1952, pp. 56-57.

fainéant et un aventurier. Dans une lettre à Fraenkel, du 16 août 1914, Breton cite longuement *l'Alchimie du verbe* dans lequel il voit un « chef d'œuvre de perversion »<sup>4</sup>. Moins de deux semaines plus tard, Breton reproche à Fraenkel de ne pas comprendre la grandeur de Rimbaud<sup>5</sup>.

Presque cinquante ans plus tard, rappelant cette période de sa vie, Breton déclare :

*Rimbaud me possède entièrement: ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer .. à son propos, je ne suis plus jamais repassé par cette sorte d'état second depuis lors... Tout mon besoin de savoir était concentré, était braqué sur Rimbaud .. je devais même laisser Valéry et Apollinaire à vouloir à tout prix les faire me parler de lui, et ce qu'ils pouvaient m'en dire restait, comme on pense, terriblement en deçà de ce que j'attendais* <sup>6</sup>.

Deux ans plus tard, au début de 1916, Breton fait une deuxième rencontre importante, celle de Jacques Vaché :

*S'il est une influence qui ait joué à plein sur moi, c'est la sienne... D'abord, par lui, tout était bravé. Devant l'horreur de ces temps, à quoi je n'avais encore vu opposer autour de moi que réticences et murmures, il m'apparut comme le seul être absolument indemne, le seul qui eût été capable d'élaborer la cuirasse de cristal tenant à l'abri de toute contagion* <sup>7</sup>...

Breton définit en une phrase brève ce que Vaché - qu'il ne vit que cinq ou six fois en tout - représenta pour lui : « Vaché était « un humoriste professionnel » (comme on dit révolutionnaire professionnel) »<sup>8</sup>. La brève vie de Vaché fut l'incarnation de cet « humour noir, l'Umour (sans h) selon l'orthographe inspirée à laquelle il recourt, l'Umour qui va prendre avec lui un caractère initiatique et dogmatique<sup>9</sup> ».

Quand Breton évoque le « révolutionnaire professionnel » chez l'humoriste professionnel, il se réfère à son refus total des modes de penser dominants, ce qui allait tout à fait dans le sens de ses idées. La sympathie de Breton pour l'idéologie anarchiste s'était déjà révélée, et il fut frappé par le côté libertaire de Vaché, qui s'exprimait dans le refus de la pensée

4. Cité par Marguerite Bonnet. *André Breton. naissance de l'aventure surréaliste*. José Coni, 1975, p. 68.

5. *Idem, ibid.*, p. 69.

6. Breton, *Entretiens, op. cit.*, pp. 28-29.

7. *Idem, ibid.*, pp. 25-26.

8. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1939), Livre de Poche, 1973, p. 213.

9. *Idem, ibid.*, p. 377.

bourgeoise et même de l'art. En cette même année 1916, Vaché et Breton à Nantes, Tzara et ses amis à Zurich, avaient déjà déclenché, chacun ignorant complètement l'autre, la bombe à retardement destinée à faire sauter l'arrogance monolithique de la culture bourgeoise.

En 1916, Breton découvrit également Jarry, qui devint un autre sujet de discussion passionnée avec Vaché. Le genre d'humour noir de Jarry et son mode de vie en faisaient le frère spirituel idéal de Vaché. Breton rappelle: «Nous disons qu'à partir de Jarry [...] la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie va se trouver contestée, pour finir anéantie dans son principe<sup>10</sup>. » Ce thème, l'abolition des polarités conflictuelles, et à travers elles la dualité art et vie, est évidemment fréquent dans les écrits de Breton. En janvier 1916, Breton rappelle la tentative de Jarry de démontrer « l'identité des contraires »<sup>11</sup>.

Quelques pages plus loin, Breton retrouve chez Jarry ce qui l'avait déjà frappé chez Vaché. Jarry est appelé « le grand désabusé<sup>12</sup> », qui se pose continuellement la question « à quoi se fier? »<sup>13</sup>. Breton rappelle le portrait que Jarry fait de son professeur de physique, en antithèse duquel il avait conçu l'idéal du « parfait anarchiste<sup>14</sup>. » Puis il cite une observation concernant Jarry: « Détruis car toute la création vient de la destruction<sup>15</sup>. » L'importance qu'assumera le langage pour les surréalistes est anticipée dans cet article, dans le passage où Breton reprend le conseil de Jarry: « suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » (*Les Minutes de sable mémorial*)<sup>16</sup>.

Le second personnage qui joua un rôle crucial pour Breton en 1916 fut Apollinaire. Breton commença à correspondre avec lui en décembre 1915 et fit sa connaissance en mai 1916. Si ce qui frappa le plus Breton chez Vaché fut son mode de vie, chez Apollinaire, c'est le poète qu'il admira passionnément. Dans un article écrit en 1917 et publié<sup>17</sup> quelques jours après la mort d'Apollinaire<sup>B</sup>, nous trouvons, anticipés, plusieurs des thèmes qui seront développés sept ans plus tard dans le premier *Manifeste du surréalisme*. En premier lieu, le rôle du poète en tant que voyant, l'importance du merveilleux, la nécessité d'inventer un nouveau langage poétique, le rôle de la surprise et de l'inclusion dans la poésie d'éléments

10. *Idem, ibid.*, pp. 272-273.

11. André Breton, « Alfred Jarry », *Les Écrits nouveaux*, III, 13 janvier 1919, pp. 17-27, repris dans *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 52.

12. *Idem, ibid.*, p. 49.

13. *Idem, ibid.*, p. 52.

14. *Idem, ibid.*, p. 49.

15. *Idem, ibid.*, p. 62.

16. *Idem, ibid.*, p. 50.

17. Breton, « Guillaume Apollinaire », *L'Éventail*, Genève, n° 1a, 15 octobre 1918, repris dans *Les Pas perdus, op. cit.*, pp. 24-25.

18. Apollinaire mourut le 9 novembre 1918, deux jours avant la signature de l'armistice.

readymades imprimés ou verbaux (anticipés par Lautréamont)<sup>19</sup> et considérés comme un facteur fondamental de l'image poétique. Dans la poésie d'Apollinaire, Breton reconnaît aussi l'humour noir dont Jarry et Vaché furent les meilleurs interprètes. Il souligne, en outre, l'importance de l'érotisme dans l'œuvre du poète et remarque que grâce à ce dernier il découvrit Sade en 1917<sup>20</sup>. Mais, avant de parler de l'importance de Sade pour Breton et pour le surréalisme, rappelons la dernière découverte cruciale faite en 1916 : Freud.

À l'époque, Freud était pratiquement inconnu en France - la première traduction française d'une de ses œuvres (*Über Psychoanalyse*, 1910) ne fut publiée à Genève qu'en 1921 sous le titre *La Psychanalyse*. Au début de la Grande Guerre, Breton était étudiant en médecine et, quand il fut appelé pour faire son service militaire (le 26 janvier 1915), il demanda à être affecté au centre neuropsychiatrique de la deuxième armée, à Saint-Dizier, où il arriva à la fin de juillet 1916. Ce fut au cours de ses lectures psychiatriques<sup>21</sup> qu'il découvrit, en août, Freud. Il fut profondément touché, ainsi qu'en témoigne une lettre adressée à son ami Théodore Fraenkel, le 31 août 1916, dans laquelle il recopie un résumé de la théorie de Freud repris du *Précis de médecine mentale* du docteur Emmanuel Régis. Ce fut également à Saint-Dizier que Breton remarqua la qualité poétique des associations verbales spontanées des malades mentaux<sup>22</sup>. L'écriture automatique fut le résultat direct de ces observations. Rappelons aussi que son premier texte automatique, « Usine », fut publié trois ans plus tard dans le numéro de septembre 1919 de *Littérature*.

Une brève parenthèse sur le terme surréalisme: celui-ci était employé couramment par les collaborateurs de *Littérature*, dès 1920, pour qualifier une création verbale spontanée<sup>23</sup>. Ce mot fut créé en 1917 par Apollinaire dans *Les Mamelles de Tirésias*, mais évidemment pas dans le sens que Breton lui donnera. La définition du terme tel que nous la trouvons dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 fut anticipée par Breton deux ans auparavant dans le texte classique « Entrée des médiums » :

*On sait, jusqu'à un certain point, ce que, mes amis et moi, nous entendons par surréalisme. Ce mot, qui n'est pas de notre invention*

19. Cf Arturo Schwarz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp. même*, G. FaU, 1974, pp. 62-63.

20. *Les Pas perdus*. op. cil., p. 42.

21. Entre autres, Dr Régis, *Précis de médecine mentale*. et Dr Régis et Dr Hesnard, *La Psychoanalyse*. Alcan, 1914.

22. Je suis redevable à Marguerite Bonnet, op. cil. pp. 102-103, pour certaines informations de ce paragraphe.

23. Louis Aragon, « À quoi pensez-vous? », *Les Écrits nouveaux*, août-septembre 1921, cité par Bonnet, op. cil. p. 323.

*et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui difficile de délimiter. Je m'excuse de faire intervenir ici une observation personnelle. En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre* 24.

Pour en revenir à l'intérêt de Breton pour l'inconscient et ses manifestations, rappelons qu'il publia dans *Littérature* plusieurs récits de ses rêves<sup>25</sup>, et qu'il rendit visite à Freud à Vienne le 10 novembre 1921. Toujours pour *Littérature*, il écrivit un bref compte rendu, désenchanté - Freud révéla une ignorance totale à l'égard des problèmes de l'art - de cette visite, qualifiant tout de même Freud de « plus grand psychologue de ce temps<sup>26</sup>. »

À la lumière des événements de 1916, avancer que les prémisses théoriques du surréalisme furent esquissées en 1916 n'apparaîtra peut-être pas exagéré. Freud contribua à cette élaboration par le concept d'inconscient, Rimbaud par l'alchimie du verbe, Apollinaire par l'importance du merveilleux, Vaché et Jarry par le doute radical et l'humour noir.

L'événement principal de l'année suivante (1917) fut la découverte de Sade. Cet épisode eut une grande portée dans la vie de Breton et fut très important pour son évolution; seul l'inacceptable tabou que l'on observe encore aujourd'hui explique pourquoi l'on en a si peu parlé. Breton songea à Apollinaire - et peut-être à lui-même - quand il écrivit:

*Il a fallu toute l'intuition des poètes pour sauver de la nuit définitive à laquelle l'hypocrisie la vouait l'expression d'une pensée tenue entre toutes pour subversive, la pensée du marquis de Sade « cet esprit le plus libre qui ait encore existé » au témoignage de Guillaume Apollinaire* 27.

Par un cas frappant de hasard objectif, la rencontre avec Sade fut

24. Breton, « Entrée des médiums », *Littérature*. n.s.. n° 6. novembre 1922. pp. 1-2.

25. *Littérature*. n.s.. n° 1. mars 1922, pp. 5-7, etc.

26. *Idem. ibid.* p. 19.

27. Breton, *Anthologie. op. cit.* p. 35.

contemporaine de la Révolution d'octobre - c'est-à-dire de la promesse non maintenue de la libération totale de l'homme - et se place entre la rencontre avec Vaché, qui avait eu lieu l'année précédente (1916), et la découverte de Lautréamont qui survint l'année suivante. Breton souligna fréquemment l'affinité entre Sade et Lautréamont et la sympathie de Vaché pour Sade<sup>28</sup>. Ainsi, les années 1916, 1917 et 1918 sont caractérisées par le lever, dans l'aurore rouge et interminable du surréalisme, des trois soleils noirs qui éclairèrent d'une éblouissante lumière libertaire l'aventure de ce mouvement.

En Sade, Breton voit un précurseur de Freud. Quoiqu'appartenant à la noblesse, Sade fut un tenace partisan de la Révolution française. Il fut le premier à comprendre que la révolution sociale n'aurait pu, à elle seule, libérer l'homme. La liberté de l'homme ne deviendra une réalité que lorsqu'il se sera libéré de ses tabous sexuels. Pour Sade, l'érotisme et le désir sont les éléments subversifs les plus puissants. Ceci explique d'ailleurs pourquoi ils sont réprimés par tous les régimes autoritaires - fascistes, staliniens, maoïstes ou cléricaux.

Mais il ne faut pas confondre érotisme et désir avec pornographie ou licence: Sade fut aussi, et avant tout, un moraliste, qui passa vingt sept ans en prison sous trois régimes différents, pour défendre ses idées. Pour Breton, Sade personnifie l'humour noir:

*Sade, à plus d'un autre titre, incarnait encore supérieurement ce que nous appelons l'humour noir [...] 29 Le désir, oui, toujours. C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés. De même que la liberté ne saurait s'assimiler à l'impulsion à faire tout ce qu'on veut, je crois inutile de distinguer ce désir de certaines formes d'appétit bestial qui ont eu toute licence de se manifester récemment. Même sous l'aspect éperdu qu'il revêt chez Sade, nous reconnaissons pour l'honorer à sa grandeur le désir pleinement dignifié... Remarquez bien que nous parlons désir et non licence. C'est la licence qui est fautive. Parce qu'elle se cache, parce qu'elle ruse (mais n'oublions pas qu'elle est le produit de la contrainte) 30.*

Avant de passer à 1918 et à Lautréamont, je voudrais rappeler que c'est en 1917 que Breton fit la connaissance de Soupault - qui lui fut présenté par Apollinaire - et d'Aragon, qui lui aurait fait connaître

28. *Idem, ibid.*, p. 36.

29. *Loc. cit.*

30. Breton, *Entretiens. op. cit.*, p. 264.

Lautréamont. 1917 fut donc l'année où se forma le trio qui, deux ans plus tard, publiera *Littérature*.

Vers mars ou avril 1918, Breton retrouva dans *La Phalange* un article de Valéry Larbaud qui décrivait les *Poésies* de Lautréamont et en citait quelques extraits. L'impression fut violente: « l'effet d'un tremblement de terre » dira Aragon<sup>31</sup>.

Cet effet eut un écho instantané dans les missives de Breton à Fraenkel: « Je ne pense plus qu'à Maldoror<sup>32</sup> » et Aragon se souviendra que, dans les lettres qu'il reçut de Breton en août 1918, celui-ci définissait Lautréamont « beau comme le monde<sup>33</sup> ». Fidèle à son habitude de recopier pour ses amis les pages qui l'avaient le plus impressionné, Breton retranscrit pour Aragon et Fraenkel de longs extraits des *Chants de Maldoror*, à partir de l'exemplaire qu'Aragon avait emprunté à Soupault à son intention<sup>34</sup>.

En Lautréamont, Breton trouva la « révélation totale », la confirmation de toutes ses intuitions, l'anticipation de l'esprit moderne sous ses aspects les plus subversifs, l'importance du langage et donc de la poésie comme instrument de connaissance et phare pour éclairer la voie vers la révolution, le rôle fondamental de l'imagination (et de la surprise), le refus de l'aspect utilitaire-bourgeois de l'activité intellectuelle, la signification profonde de la crise de toutes les valeurs.

Mais écoutons Breton :

*Dans les Poésies bien autre chose que le romantisme est en jeu. À mon sens, il y va de toute la question du langage. Les Chants de Maldoror et Poésies brillent d'un éclat incomparable, ils sont l'expression d'une révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines. C'est toute la vie moderne, en ce qu'elle a de spécifique, qui se trouve d'un coup sublimée [...] Tout ce qui, durant des siècles, se pensera et s'entreprendra de plus audacieux, a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique. Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un recommencement. C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme* 35.

31. Cité par Bonnet, *op. cit.*, pp. 121-22.

32. *Idem. ibid.*, p. 140.

33. *Loc. cit.*

34. Cf Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 58.

35. Breton, préface à *Lautréamont. Œuvres complètes*. GLM, 1938, pp. X-XIII.



Arrêtons-nous un instant sur la différence entre *humour* et *umour* (selon l'orthographe de Vaché), c'est-à-dire entre l'humour dada incarné par Tzara et l'humour noir surréaliste théorisé par Breton, puisque cette différence constitue une des divergences fondamentales entre surréalisme et dadaïsme et donc entre Breton et Tzara. Pour les dadaïstes, l'humour coïncidait avec le besoin de ne « rien prendre au sérieux<sup>36</sup> ».

Pour les surréalistes, au contraire, et ceci explique l'admiration qu'ils manifestèrent très tôt pour Sade, Lautréamont, Jarry et Vaché - tous récusés par Tzara - l'humour est de nature tragique, il marque un moment d'indépendance absolue de la poésie et est, avant tout, révolte de l'esprit et de l'inconscient contre les conditionnements de la société et de la vie. Pour les surréalistes, l'humour contient une valeur inépuisable de défi et de provocation. C'est un facteur vindicatif magistralement subversif, puisqu'il consacre le triomphe du principe du plaisir sur celui de la réalité. Ainsi, l'humour noir est, comme le dit si bien Annie Le Brun :

*l'expression d'une insoumission permanente, qui vient du plus profond de l'être, l'humour noir trouve sa plus vive affirmation quand il rencontre la poésie... [Il] est avant tout la représentation d'une réalité en état de crise, qui signifie l'impossible adaptation de l'homme à l'existence et, en même temps, un flottement du monde réel sous la poussée prodigieuse des forces les plus profondes de la vie qui cherchent envers et contre tout à s'affirmer [...] Le caractère explosif de l'humour noir signifie la force infinie que le plaisir est susceptible d'opposer au principe de répression et dit l'intensité avec laquelle la vie pourrait se vivre [...] L'humour noir serait une ébauche spontanée de l'athéisme le plus révolutionnaire, puisqu'il annonce, dans toutes ses manifestations, une morale, une rationalité de la jouissance<sup>37</sup>.*

C'est seulement durant l'hiver 1918, au cours d'une visite à Apollinaire, que Breton découvrit les deux premiers numéros de *Dada*, datés juillet et décembre 1917. Ceux-ci n'eurent pas le don de l'émouvoir : le contenu de ces deux livraisons (sous-titrées de façon significative « recueil littéraire et artistique ») n'était pas très différent de celui de n'importe quel autre périodique d'avant-garde de l'époque. Cependant, le troisième fascicule de *Dada* (décembre 1918) marquait une rupture totale avec les précédents. Sur la couverture, en lettres capitales, était repris le

36. Georges Ribemont-Dessaignes, « Les plaisirs de dada », in *Littérature*. II, n° 7, 13 mai 1920, p. 1a.

37. Annie Le Brun, « L'Humour noir », in F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*. Mouton, 1968, pp. 104, 105, 107, 111.

mot de Descartes: « Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi ». Cette phrase donne le ton du contenu fermement contestataire du numéro, qui s'ouvrait avec le *Manifeste dada* 1918 de Tzara. Cette fois, Breton est frappé. Dans une lettre à Aragon, du 21 décembre 1918, il qualifie le manifeste de « prodigieux ». Neuf jours plus tard, il écrira à Fraenkel: «Le manifeste dada vient d'éclater comme une bombe<sup>38</sup> ». Enfin, dans une lettre à Tzara du 22 janvier 1919, il assure: «je suis réellement enthousiasmé par votre manifeste<sup>39</sup> ».

Les deux hommes ne s'étaient encore jamais rencontrés (rappelons que Tzara n'arrivera à Paris qu'en janvier 1920). Dans cette même lettre, Breton se présente ainsi:

*Vous ne savez pas bien qui je suis. J'ai vingt-deux ans. Je crois au génie de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry ..j'ai infiniment aimé Guillaume Apollinaire, j'ai une tendresse profonde pour Reverdy. Mes peintres préférés sont Ingres, Derain .. je suis très sensible à l'art de Chirico. Je ne suis pas si naïf que j'en ai l'air.*

Tzara lui répond en mars 1919 :

*Je ne sais pas encore quand je viendrai à Paris, mais soyez sûr que je vous verrai: mon séjour à Paris dépendra de mes conditions matérielles - puisque cela vous intéresse, j'ai 27 ans et je vois assez clairement, question d'habitude et de métier - le dégoût dont j'ai écrit quelque part est réel, et je me suis retrouvé avec le plus grand: quelques années perdues dans la philosophie. Je suis très bon dans la manière de regarder les œuvres des poètes (dont vous voyez cela dans dada) parce que je n'ai pas de critère {...} Je tente depuis des années d'éliminer tout charme dans ce que je fais, et comme critère, je hais les lignes gracieuses et l'élégance extérieure<sup>40</sup>.*

Ouvrons maintenant une deuxième parenthèse pour distinguer la révolte dada de l'attrait irrésistible que la révolution exerçait sur les surréalistes. Rien n'était plus étranger au mode de penser des dadaïstes que la notion de progrès, celle-ci impliquant une évaluation positive du passé. Alors que, pour les marxistes, la révolution est un moyen pour atteindre une fin - le progrès - les dadaïstes identifient la fin avec le moyen. Pour eux, la fin était le rejet permanent de toute acquisition.

38. *Lettre inédite*. citée par Bonnet, *op. cit.*, p. 155.

39. « Correspondance inédite Breton-Tzara-Breton », Sanouillet, *op. cit.*, p. 440.

40. *Idem. ibid.*, p. 442.

Pour les surréalistes, et en ceci ils rejoignent provisoirement les marxistes, la révolution est avant tout un moyen pour atteindre un but: contribuer à la naissance d'un homme nouveau, harmonieux, dans une société harmonieuse. Breton soutiendra:

*L'activité d'interprétation du monde doit continuer à être liée à l'activité de transformation du monde. Il appartient au poète, à l'artiste, d'approfondir le problème humain sous toutes ses formes. C'est précisément la démarche illimitée de son esprit en ce sens qui a une valeur potentielle de changement du monde [...] « Transformer le monde », a dit Marx .. « changer la vie » a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'enfont qu'un* 41.

Comprendre soi-même est le premier pas pour pénétrer la réalité extérieure, et connaître cette réalité est la prémisse pour pouvoir la transformer. En fait, pour Breton, « toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers: elle est, par suite, un obstacle à sa transformation<sup>42</sup> ».

À propos de la différence entre la critique négative et la critique créative, Breton soulignait déjà, en août 1920, la différence entre révolte et révolution, la première impliquant le mépris, la deuxième l'amour :

*Je n'aime pas m'étendre sur le mépris. C'est ainsi qu'en littérature, je n'ai jamais formulé d'opinion nettement défavorable sur quoi que ce soit. Si je ne fais pas plus souvent œuvre critique, c'est à cause de cela aussi. Je me compte parmi les disciples de l'homme qui a dit : la critique sera amour ou ne sera pas* 43.

Pierre Prigioni a observé que, tandis que les surréalistes exaltèrent constamment l'amour, les dadaïstes ne manifestèrent que du mépris pour ce sentiment et pour l'érotisme<sup>44</sup>. L'amour est l'instrument le plus passionné qui soit pour comprendre son partenaire et donc soi-même. Ainsi, il est inséparable de l'intérêt des surréalistes pour l'inconscient et l'écriture automatique. Dans cet esprit, le souci des surréalistes pour les enquêtes portant sur les motivations profondes des actes ou des choix personnels assume une dimension qui va bien au-delà du ludique - sans

41. Breton, « Discours au congrès des écrivains » (1935). *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p.285.

42. Breton, *Les Vases communicants*, Cahiers Libres, 1932, p. 153.

43. Texte inédit cité par Marguerite Bonnet dans son « Avant propos », *Les Critiques de notre temps et Breton*, Garnier, 1974, p. 10.

44. Pierre Prigioni : « Dada et surréalisme », in *Alquié, op. cir.*, pp. 378-379

pour autant en sous-estimer l'importance. La recherche n'est plus un jeu, mais devient un instrument de connaissance, un moyen d'auto-compréhension, alors que Tzara déclarait: « connaître soi-même est une utopie<sup>45</sup> ».

Le numéro de *Littérature* de décembre 1919 nous donne le premier exemple d'un tel sondage. La question posée était: « Pourquoi écrivez-vous? » Au cours de la brève existence de ce périodique, plusieurs autres enquêtes furent lancées: « Que faites-vous quand vous êtes seul? »<sup>46</sup>. « Quelques préférences<sup>47</sup> » (sur des sujets aussi disparates que les jardins de Paris, le pays, l'époque, le peintre, le parfum, la femme, la manière de faire l'amour, etc.). Un autre exercice surréaliste typique consistait à donner une note à un écrivain ou à un chercheur éminent, et j'y revierdrai car, plus que tout autre, il est révélateur de l'incompatibilité entre les points de vue surréaliste et dada.

Mais retournons à notre chronologie. Nous ayons dit que 1920 s'ouvrait avec l'arrivée en janvier de Tzara à Paris. A cet égard, Breton précise:

*Dans l'activité dada telle qu'elle se développe à Paris, je pense qu'on peut distinguer trois phases: une phase de très vive agitation, suivant de près l'arrivée de Tzara à Paris et sous sa dépendance directe, qui peut être comprise entre janvier et août 1920, sans grande reprise à la fin de cette même année, une phase plus tâtonnante tendant toujours à la poursuite des mêmes buts mais par des moyens radicalement renouvelés, sous l'impulsion surtout d'Aragon et de moi, que je situe de janvier à août 1921, enfin une phase de malaise où l'essai de retour aux formes de manifestations initiales a vite fait de décevoir les derniers participants et où les dissidences se multiplient jusqu'en août 1922, qui marque la date d'extinction totale de dada* <sup>48</sup>.

C'est au cours de cette brève période de collaboration qu'apparaît, en particulier à travers la notion de scandale, une autre divergence fondamentale entre surréalisme et dadaïsme, entre Breton et Tzara. Pour les dadaïstes, le scandale semble être une fête rituelle, une conjugaison d'humour et de paradoxe. Pour les surréalistes, au contraire, le scandale avait une valeur éthique et une qualité complètement différentes. Les sur-

45. «Manifeste dada 1918 », in *Dada*, Zurich, n° 3, décembre 1918, pp. 2-4.

46. *Littérature*, n.s., n° 1, mars 1922.

47. *Idem*, *ibid.*, n° 2, avril 1922.

48. *Les Pas perdus*, *op. cit.*, pp. 207-208.

réalistes sont engagés: bien loin de vouloir scandaliser le monde, c'est le monde qui les scandalise. Les raisons qui expliquent la fin de l'activité dada à Paris dérivent des attitudes totalement divergentes de Tzara et de ses amis d'un côté, et des protosurréalistes de l'autre sur la question-clé de l'engagement. Le «procès à Maurice Barrès» et la question du Congrès de Paris sont à cet égard significatifs.

Pour illustrer combien étaient profondes les divergences entre les uns et les autres, il me suffira donc, de rappeler le résultat de l'exercice cité précédemment et qui consistait à donner une note à certaines personnalités selon une échelle allant de -25 à + 20 (-25 exprimant l'aversion la plus intense et 0 l'indifférence absolue).

Cette enquête, publiée dans *Littérature* en mars 1921, c'est-à-dire seulement quinze mois après l'arrivée de Tzara à Paris, nous révèle que la différence maximum d'évaluation concerne les précurseurs qui étaient les plus proches de l'esprit et du cœur des protosurréalistes. Ainsi, à Lautréamont, Breton donne le maximum, + 20, alors que Tzara ne lui donne que 5 ; Freud obtient respectivement 16 et 0 ; Jarry, 14 et -10 ; Rimbaud, 18 et -1 ; Sade, 19 et -25 ; Vaché, 19 et 7.

En 1920, l'année où Tzara arriva à Paris, Breton avait prédit avec clairvoyance: « ce sont surtout les différences qui nous lient<sup>49</sup> ». Je pense que c'est bien là que réside l'essence du rapport dialectique qui provoqua, pendant une brève période, le mouvement « des deux vagues dont tour à tour chacune va recouvrir l'autre ».

Je crois donc pouvoir conclure que, dès le début, la convergence d'intérêts entre Breton et Tzara a été le fruit d'une équivoque. Leur histoire ultérieure ne pourra qu'approfondir le fossé qui les sépare, en dépit du fait que les événements politiques entre 1930 et 1939 ont pu déterminer - comme durant 1918-1919 - de brèves périodes de collaboration. Mais la position résolument stalinienne de Tzara après 1945 fera, et pour toujours, disparaître toute possibilité de travail en commun.

<sup>49</sup>. « Pour dada », *La Nouvelle Revue Française*, n.S., n° 83, août 1920, repris dans *Les Pas perdus*, p.222.

## BRETON, TZARA ET ARAGON: « LES TROIS CAMARADES »

Maryse VASSEVIÈRE

Au cours du très bel hommage à Tzara qu'il fait paraître dans *Les Lettres françaises* à la mort de son ami, Aragon ironise sur les journalistes qui se sont contentés de « paraphraser le communiqué abusif de l'AFP » sur la disparition du « pape du dadaïsme ». Aux simplifications caricaturales (une poésie obscure vs une poésie devenue plus claire mais irrecevable parce que politique), Aragon oppose une lecture qui mette en œuvre l'ambitieux programme de toute critique littéraire définie comme l'art de « Savoir aimer » ; une lecture qui ne repose que sur les textes et leur abondante citation ; une lecture enfin qui s'inscrive dans le temps, dans la longue durée de ce xx<sup>e</sup> siècle qui aura été leur souci commun, à Tzara et à lui, mais aussi à Breton.

Il s'agira donc de prendre un ensemble divers de textes d'Aragon (textes de fiction ou textes poétiques, paratexte de l'œuvre finale, textes journalistiques des années 60...) considérés comme un corpus unique pour sa fonction discursive et sa valeur signifiante, afin d'étudier les rapports d'Aragon à ses deux contemporains majeurs non seulement dans le battement des années 20-30 mais aussi dans le long temps du xx<sup>e</sup> siècle. Lire ces œuvres et ces vies à la fois dans la flamme de l'événement qui les brûle et dans la cendre du temps où elles durent, c'est aussi un double souci d'entendre cette dimension humaine qui les anime et en même temps les rattacher aux enjeux de l'analyse culturelle.

Unis dans la même volonté de subversion, très vite entre eux va « s'engager la discussion sur les moyens à employer » (*OP*, tome 1). L'examen critique des textes d'Aragon qui nous serviront de support permettra d'explorer un peu cette discussion-là, les tensions et les ruptures qui s'en sont suivies. On découvrira alors un éclairage inattendu : que loin d'atténuer les angles, le discours cru du « mentir-vrai » (fiction surréaliste *d'Anicet* et fiction réaliste *d'Aurélien*) met à nu la cruauté des rivalités dans le champ littéraire et dans l'amitié, alors que le parler droit du paratexte et de la mémoire (préfaces tardives des *Œuvres Romanesques Croisées* et de *l'OP*, articles des *Lettres françaises*) apaise les blessures et ne garde que le souvenir de la jeunesse.

Mais par où commencer pour aborder cette sorte de chiasme? Par la littérature devenue mémoire dans l'écriture paratextuelle finale ou par la littérature devenue roman dans l'écriture romanesque initiale? Partir des articles des *Lettres françaises* ou *d'Anicet* et *d'Aurélien*? Les deux parcours sont possibles; on préférera cependant celui qui n'attente pas au temps et explique peut-être cet apaisement de la fin.

## 1. Quand la littérature devient roman

*Anicet* (1921) et *Aurélien* (1944) montrent brillamment comment une certaine sociologie de la littérature trouve à s'exprimer - consciemment ou inconsciemment - dans le « mentir-vrai » du roman. On y entend en effet - que le paratexte final des préfaces aux *Œuvres romanesques croisées* le souligne ou non - l'écho des luttes dans le champ littéraire au moment de l'émergence du surréalisme contre le dadaïsme. Pris dans deux strates différentes de l'écriture romanesque aragonienne, ces deux exemples traduisent chacun à sa manière les rivalités entre Breton et Aragon, puis entre Breton et Tzara pour la prééminence dans le champ.

### 1. 1. Dans un roman surréaliste: *Anicet*

*Anicet ou le panorama, roman*, pour romanesque qu'il soit, ne se donne pas d'emblée pour un roman - réaliste - malgré son titre, et peut ainsi échapper à l'interdit bretonien sur le roman. Le pacte de lecture - difficile à établir parce que complexe - est à la fois celui d'un roman de formation (comme le sera aussi *Les Aventures de Télémaque*, 1922), d'un récit philosophique à la manière de Diderot et de Voltaire, d'un conte fantastique à la mode dada où l'on croise Rimbaud, Vaché et Lautréamont, et d'un récit policier comme les serials du cinéma muet en imposaient la mode dans les années 20. Pourtant, ce roman-hybride est aussi à sa manière un roman réaliste qui se fait le miroir des préoccupations du jeune poète en pleine période dada, dans le tohu-bohu du renversement des valeurs et des maîtres en littérature. À tel point qu'Aragon a pu donner les clés de ce roman dans un texte de 1930 pour le collectionneur Jacques Doucet - comme il avait écrit en 1922 des « Notes pour un collectionneur » destinées à éclairer *Les Aventures de Télémaque*. Dans les deux cas il s'agissait de littérature alimentaire: la clé *d'Anicet* est ainsi destinée à financer le premier voyage d'Aragon en URSS avec Elsa pour y faire la connaissance de Lili Brik.

Reprenant ce texte dans la préface *d'Anicet* pour les *ORC*, « Avant-

lire », Aragon y fait la part du réel et du mensonge. Il reconnaît comme inventé le nom de la femme inspiratrice de Mirabelle<sup>1</sup> qui n'est en réalité que la figure abstraite de la beauté moderne, et quelques autres fantaisies de jeune dadaïste qui se joue de son propre mécène. En revanche, il confirme la validité des pilotis des sept soupirants de Mirabelle en donnant dans l'illustration *ORC* leur portrait par des peintres amis du groupe *Littérature*: Ange Miracle/Cocteau, Sicre/Max Jacob, BleulPicasso, etc. Par ce jeu des portraits Baptiste Ajamais est ainsi identifié à Breton et Anicet à Aragon lui-même.

À la lumière de cette référentialité littéraire s'éclaire d'un jour nouveau la symbolique narrative du roman: il s'agit pour ces amants-artistes de se battre pour la première place dans le cœur de Mirabelle, autrement dit pour la prééminence dans le champ artistique. Cette conquête de la Beauté passe par l'élimination physique du rival, et d'abord du mari banquier, ce Pedro Gonzalès qui figure toutes les compromissions auxquelles donne lieu le commerce de l'art depuis le XIXe siècle comme l'a analysé moins romanesquement Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, Ainsi s'éclairent d'un jour nouveau les manigances de Baptiste Ajamais pour la désignation de celui qui tuera le banquier. Falsifiant le jeu du hasard objectif qui doit désigner le meurtrier par tirage au sort en mettant dans l'urne des papiers truqués - six fois le nom d'Anicet et une fois le sien au lieu des noms des sept rivaux - il fixe ainsi avec cynisme et à l'insu de tous le destin tragique de son ami. Anicet, désigné sans connaître la supercherie, ne tuera pas le banquier qui, ruiné, se suicide avant. Mais il sera tout de même accusé de meurtre et connaîtra la prison. On trouve un écho de ce chapitre XI *d'Anicet* (« Prélude, choral et fugue») dans le poème de *Feu de joie* (1920), « Programme », envoyé à Tzara pour *Dada* 3 et commenté par Aragon dans l'article des *Lettres françaises*, « Lautréamont et nous II<sup>2</sup> » (n° 1186, 8 juin 1967). Aragon y insiste sur « la conversation d'un certain soir » où les deux jeunes poètes ont défini leur programme subversif d'attentat contre l'institution littéraire:

*Ne pas pennetter. La réussite, pouah. La première bataille se livre  
contre le poème, le pohème, le peau-aime, etc.*

Baptiste Ajamais joue ainsi un rôle capital dans l'intrigue *d'Anicet* et son personnage, flanqué de son double dans le miroir, porte la trace des rapports passionnels et conflictuels entre Aragon et Breton dans la réa-

1. Mme Marie Mercadier de pure fiction deviendra une sorte d'avant-texte pour la biographie fantasmée de *Théâtre/Roman*.

2. Deux articles des *Lettres françaises*: « Lautréamont et nous. I. Ce qu'il fut pour la génération de 1917 » (n° 1185, 1<sup>er</sup> juin 1967) et « Lautréamont et nous. II. Les Poésies voient le jour » (n° 1186).



lité<sup>3</sup> dont témoignent les poèmes « Pièce à grand spectacle », « Personne pâle », « Sans mot dire », « Pierre fendre » de *Feu de joie*. Ainsi l'agression verbale de Baptiste contre Anicet au chapitre VI semble décalquée de certaine lettre de Breton à Aragon dans les premières années de leur amitié, quand ils se cherchent une voie parmi leurs aînés que Breton rencontre pendant qu'Aragon est au front et quand ils discutent âprement, même au plus fort de la guerre, de leurs théories poétiques naissantes :

*Tu parles, tu n'agis jamais: dans la rue tu lis toutes les affiches, tu pousses des cris devant toutes les enseignes, tu fais du lyrisme, et de quel lyrisme! faux, facile, conventionnel .. [...]. Je commence tout de même à te connaître, je saisis assez exactement ce que tu viens demander au cinéma. Tu y cherches les éléments de ce lyrisme de hasard, le spectacle d'une action intense que tu te donnes l'illusion d'accomplir [...]. Qu'on ne me parle plus du cinéma: nous n'avons rien à y prendre, l'impureté y règne et le jour où des gens de bonne volonté y introduiront des moyens artistiques, les rares attraites qu'il a pour nous disparaîtront. Le mal que cette mécanique te fait, en t'ôtant le goût de la vie, n'est balancé par rien. Assez. - Par exemple, dit Anicet très vexé, je ne vois pas ce qui justifie cette explosion. Je ne te connais pas le droit de me croire incapable d'agir» (ORC, tome 2, p. 118).*

On voit bien à cet exemple pourquoi Aragon dans l'« Avant-lire » peut considérer cette fiction comme « le guignol de (ses) idées », même si ce jugement se donne apparemment comme une belle dénégation:

*On ne manquera pas de remarquer qu'Anicet, même avec sa clef, est tout le contraire de la peinture d'après nature. Les ressemblances avec des personnages connus n'y sont point fortuites, mais elles sont les appeaux d'un piège à alouettes, où le miroir éblouit. [...] Mes personnages n'étaient point des symboles à mes yeux, mais le guignol de mes idées. Différence, Que je souligne, pour qu'on ne vienne pas me prêter je ne sais quel réalisme à vingt-un, vingt-deux ans.*

Baptiste Ajamais apparaît donc comme une figure à la fois admirée et haïe et si celui qui avec ses « bras croisés » et son « sourire énigma-

3. Sur la dimension psychologique de cette quête d'identité menée par Aragon dans *Anicet*, voir l'annexe d'Éliane Tonnet-Lacroix dans *Mélusine*, VIII (L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986), « Deux "romans d'apprentissage" présurréalistes : *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* ».

tique» semble « le génie directeur de l'aventure» et triomphe à la fin auprès de la Beauté, son comportement odieux avec Mirabelle, qu'il humilie basement au chapitre XIV, dit assez la part de ressentiment qu'Aragon met dans l'invention de ce personnage.

## 1. 2. Dans un roman du monde réel: *Aurélien*

Ce portrait indirect d'Aragon et de Breton au temps du mouvement dada se poursuit dans le seul des romans du *Monde réel* dont la diégèse se situe au début des années 20 : *Aurélien*. Ici les personnages d'artistes ne sont plus au cœur de l'histoire principale qui est bien celle d'un vrai roman d'amour sans symbolique abstraite: ils ne sont que des personnages secondaires mais leur nature de parenthèse n'affecte en rien leur fonction signifiante<sup>4</sup>.

Dans ce roman réaliste des années 20 qui fait se côtoyer les grands bourgeois et les industriels de l'entourage d'Edmond Barbentane avec les artistes légitimés comme le poète Cocteau ou la comédienne Rose Melrose et les jeunes dadas contestataires, deux personnages de poètes introduisent dans la fiction le miroir d'Aragon et de Breton: Paul Denis et Ménestrel avec derrière eux l'écho du groupe de *Littérature* au moment où il se sépare du mouvement dada et de Tzara pour se constituer en mouvement autonome qui prendra le nom de surréalisme.

Et ici encore la fiction romanesque colle au plus près de ce qu'ont montré les recherches de Jacques Dubois sur l'institution littéraire<sup>5</sup>. On y voit notamment les rapports tyranniques de Ménestrel avec Paul Denis et le groupe ainsi que le souligne le point de vue très négatif de Bérénice et d'Archie Murphy, l'ami américain de Giverny (alias Matthew Josephson). Archie le décrit comme:

*Un personnage cérémonieux, pédant. Insupportable. Qui exploitait ses amis. En était jaloux. Un roitelet avec une cour, et des intrigues de tous ces gens entre eux, à qui serait bien vu du potentat.*

Certes le dialogisme du roman permet d'opposer à ce point de vue négatif le jugement positif du peintre Blaise Ambérieux, l'oncle d'Aurélien:

*Dans toutes les générations, il y a des types comme ça. Bien sûr ils sont parfois entourés de drôles de cocos!*

4. Voir mon article « Les Personnages-parenthèses dans *Aurélien* », *RHLF*, n° 1, 1990.

5. Voir Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois, Pascal Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38, juin 1983.

Pourtant ce qui l'emporte c'est la mise à nu de la stratégie de cette génération d'écrivains: connivence avec les collectionneurs de la grande bourgeoisie et les mondains (chapitre 6 : la soirée mondaine chez Mary de Perseval qui est peut-être la réécriture réaliste du chapitre X d'*Anicet* « La soirée chez Mirabelle»), coups de force contre les pairs (rivalité Zamora-Picasso et rivalité Zamora-Ménestrel),

Ainsi de nombreux détails de la séquence du Théâtre Montmartre contre la pièce de Cocteau renvoient-ils en réalité à la rivalité entre Breton et Tzara et sont-ils un écho légèrement décalé dans le temps d'une autre manifestation violente menée par Breton contre la pièce de Tzara *Le Cœur à gaz* lors de cette fameuse Soirée du Cœur à barbe en 1923 qui marqua la rupture définitive entre dadaïstes et surréalistes<sup>6</sup>. On y reconnaît en effet l'image de Ménestrel-Breton « avec une canne qu'il portait par le milieu comme s'il allait assommer le monde », l'arrivée de la police, la confusion... Et il n'est pas jusqu'à la confiance de Paul Denis au mécène Charles Roussel (alias Jacques Doucet) qui ne trouve sa confirmation, près de cinquante ans après, dans les articles d'Aragon sur Tzara dans *Les Lettres françaises*, Paul Denis explique en effet au couturier qu'il ne voulait pas participer à cette agression parce qu'il est amoureux de Bérénice et qu'il veut partir avec elle à Giverny:

*Je plaque tout... Je plaque tout..., enfin pas la poésie, mes amis...  
{...} Tyranniques. Toujours prêts à douter de vous, s'ils pensent  
qu'on se défile. {...} Enfin, il était décidé qu'on viendrait ici  
demain soir, qu'on interromprait la pièce, quitte à aller au violon,  
à se faire descendre! Là-dessus, je tombe amoureux. Je pars  
demain. Un drame. Au café, à sept heures, Ménestrel m'a fait une  
de ces scènes! Je ne te revois plus de ma vie. Je fais une campagne  
contre toi. Je dirai ci, et je dirai ça. C'est pas que je craigne ce*

6. On trouve un premier écho de cette soirée dans le *Projet d'histoire littéraire contemporaine* qu'Aragon avait écrit en 1923 pour le collectionneur Jacques Doucet et qui n'a été publié qu'en 1994 par Marc Dachy (*Digraphe*, Mercure de France). Ce livre est constitué d'une vingtaine de chapitres qui mêlent les vues les plus pénétrantes sur une certaine sociologie de la littérature encore à venir (le chapitre d'ouverture par exemple, « Agadir », avec la notion de génération d'écrivains ou le dernier chapitre, « Une année de romans », avec les notions de public restreint et de carrière) et les purs récits de certains événements littéraires marquants où artistes et mondains se côtoient. Il contient en germe bien des éléments du « mentir-vrai » des fictions ultérieures (le chapitre « Vernissage Picabia chez Povolozki » alimentera la matière romanesque d'*Aurélien* mais aussi de *Blanche ou l'Oubli*), Racontant cette soirée du Cœur à barbe, Aragon, partial, s'y montre peu tendre avec Tzara et ses contradictions, pourtant il reconnaît la haute valeur de son ami et sa force fondatrice: « Un jour viendra peut-être qu'on ne comprendra plus nos enthousiasmes, nos colères, notre barbarie. C'est alors que je serai bien aise d'avoir ici témoigné du plus grand trauma poétique que j'aie jamais reçu de ma vie, finalement, car aussi bien Rimbaud, Lautréamont, Nouveau, je ne les ai pris, à ma honte, que pour de grands poètes, dans l'instant que je leur fus présenté. On voit que je ne les ai abordés que comme font les professeurs Lamartine. C'étaient tout d'abord des statues, Tzara, lui, personne encore ne me le montrait du doigt. Et quand celle faune immense s'est levée devant les chiens, nous savions à peine que la poésie était en jeu" (p. 80).

*qu'il peut dire. Mais enfin je ne veux pas me fâcher avec eux... [...] On ne se fait pas idée de l'autorité de Ménéstrel sur les autres! Alors, j'ai dit: Eh bien, ce soir... tant pis... je risque le tout pour le tout... demain, je m'en vais... (ORC, tome 20, p. 119)*

Par une étonnante alchimie romanesque - « ce mélange d'aveux, de portraits, de mensonges et de masques » (préface *ORC* à *Aurélien*) - la séquence de la mort de Paul Denis, la mystification à laquelle elle donne lieu de la part du groupe Ménéstrel et la rupture qui s'en suit avec le peintre Zamora - dont le modèle est à la fois Picabia et Tzara - donnent à lire en filigrane la rupture réelle entre Breton et Tzara après l'affaire du Congrès de Paris consacrant l'éclatement du mouvement dada. La trace de cette transmutation romanesque est un indice intertextuel inversé qui attribue à Zamora une boutade (« En général, je change d'avis comme de chaussettes, parce que c'est plus propre ») qui est comme la réécriture de la réponse de Breton à l'accusation de Tzara :

*On a dit que je changeais d'homme comme on change de bottines. Passez-moi le luxe, par charité, je ne puis porter éternellement la même paire: quand elle a cessé de m'aller je la laisse à mes domestiques* <sup>7</sup>.

La sévérité critique du narrateur pour Ménéstrel-Breton n'atteint pas autant la figure de Tzara avec lequel le narrateur entretient une sorte de complicité. Dans le tissu serré des indices du « mentir-vrai » à décrypter, une curieuse anomalie se montre: un détail sur Tzara lui-même, introduit comme un personnage-collage dans la séquence du vernissage de l'exposition Zamora à minuit (chapitre 40) où apparaissent aussi « dans un coin de la toile », le général Mangin et la Comtesse Anna de Noailles. On voit soudain dans la cohue mondaine du vernissage, Raymond Duncan

*et son ami Tristan Tzara, qui est un drôle de petit homme, très gai, avec un monocle retenu par un large ruban noir et que la cravate rouge de Paul Denis fait rire aux éclats*<sup>8</sup>. « Rouge! - dit-il, pour-

7. André Breton, « Lâchez tout », *Les Pas perdus*, *O.C.*, tome 1, p. 263.

8. Par provocation dada le jeune poète refuse de porter une cravate, mais la belle Diane de Nettencourt à qui il explique la chose ne peut supporter ce manquement aux règles de la mondanité et lui donne son petit mouchoir de soie rouge pour qu'il se l'arrange autour du cou... « Paul est hors de lui. Pris entre la peur de ce que diront les autres, puisqu'on avait décidé de ne pas porter de cravate de la soirée, et la gloriole d'afficher ainsi cette faveur d'une jolie femme. Enfin, il passa le mouchoir à cheval sur le bouton de col... Du coup, de la pièce, personne ne voit plus rien que ce chiffon à exciter les taureaux ». On appréciera ici l'humour, « le cerfeuil de l'humour », selon la belle expression qu'emploie Aragon pour parler de l'art de Tzara dans l'article des *Lettres françaises*.

*quoi rouge? » Il roule formidablement l'R, et rit à gorge déployée. ça doit, pour lui, avoir tout un sens qui échappe. Son rire est terriblement contagieux (ORC. tome 19, p. 287).*

On le voit, Aragon s'amuse ici, avec Tzara, comme Tzara. S'amuse à nous faire des signes avec ce chiffon rouge à exciter les taureaux. Car il y a bien sûr du rouge - de ce beau rouge de la révolution - dans l'origine des rivalités entre les trois camarades pour la première place dans le champ littéraire et dans la cause des tensions et des ruptures. Le chassé-croisé s'est fait chasse et corrida et derrière les rires il y a la souffrance car la littérature n'est pas un jeu mondain mais une activité de l'esprit dont l'enjeu est le rapport au réel et au devenir révolutionnaire. C'est ce que montre l'itinéraire des trois écrivains dont Aragon fixe la mémoire dans les articles tardifs qui vont nous occuper maintenant.

Mais avant d'étudier ces articles, je voudrais ouvrir une brève parenthèse pour rappeler les références à Tzara dans les romans d'Aragon. Dans les romans surréalistes, seul *Anicet* contenait en épigraphe la citation du « Manifeste dada 1918 » (« Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun») soulignant les affinités hégéliennes communes aux « trois camarades ». Dans les romans du *Monde réel* où Baudelaire et Rimbaud sont souvent cités, le texte de Tzara n'apparaît symptomatiquement que dans *Les Communistes* (1949-1951) et sur le mode paradoxal de l'humour qui nécessite un jubilatoire travail de décryptage: il s'agit d'un vers des *Vingt-cinq Poèmes* (1918) mis dans la bouche d'un député fasciste, Romain Visconti, au cours d'une soirée « de sots et de snobs» dans les beaux quartiers, en novembre 1939 - le jour précisément de l'annonce dans les journaux de la mort de Freud - qui entre dans le paradigme de celle chez Mirabelle et chez Mary de Perseval. L'embrayeur de la citation est l'italien puisque le député évoque les manigances politiques d'une certaine comtesse auprès de l'ambassadeur d'Italie: « Je donnerai bien *dieci soldi* Qu'est-ce que ça chante, ces mots-là? *Dieci soldi* voilà - mon âme ah oui, c'est du Tzara! » L'humour dialogique d'une telle contiguïté - les vers de « Remarques» dits par un tel personnage - est perçu par Cécile Wisner dont le point de vue critique domine dans cette séquence: éclairée par son jeune amour pour Jean de Moncey, elle porte un regard d'étrangère sur son univers bourgeois et les pratiques culturelles de sa classe où les mondains fréquentent les poètes et ne jurent que par la peinture surréaliste. Mais cet embrayeur incongru - cette sorte d'a-grammaticalité - est destiné à souligner d'autres contiguïtés plus subtiles parce que littéraires. Ce poème cité - qui raconte de manière

presque expressionniste et autobiographique une expérience amoureuse ratée - est à rapprocher du seul roman de Tzara, *Faites vos jeux*, publié en feuilleton de 1923 à 1924 dans *Les Feuilles libres* et qui marque la manière romanesque dont Tzara «se délivre de dada moribond» (H. Béhar). Ce roman inachevé raconte l'éducation sentimentale d'un de ces adolescents lycanthropes dont parle Tzara ailleurs: amour pour diverses jeunes femmes, «passion séditeuse» pour un ami de collège, perversité... qui forment aussi l'univers mental des personnages adolescents de *La Défense de l'infini*. Mais il est surtout construit - sur le mode aléatoire du jeu de billard ou de la roulette qui lui donne son titre - à partir d'un ensemble de collages empruntés à la vie: souvenirs réels, conversations surprises dans la rue, choses lues... qui sont autant d'ingrédients utilisés aussi par Aragon pour l'écriture des romans du *Monde réel* - *Les Communistes* y compris - comme le soulignent les préfaces *ORC* et *Les Incipit*. Pancarte métatextuelle donc que ce clin d'œil d'Aragon à Tzara en 1951.

## 2. Quand la littérature devient mémoire ou la leçon de Tzara

Pour montrer cette leçon de Tzara que tire Aragon après sa mort je partirai d'un exemple privilégié: le discours critique réitéré sur *Mouchoir de nuages* (1924) dans «L'aventure terrestre de Tristan Tzara» (TZ1) (*Lettres françaises*, n° 1010, 2 janvier 1964)<sup>9</sup> et dans «La nouvelle aventure terrestre de Tristan Tzara» (TZ2) (*Le Monde*, 17 octobre 1975) au moment de la parution du premier tome des *Œuvres complètes* de Tzara. Pour donner la mesure critique du corpus aragonien sur la pièce de Tzara, il faut ajouter à ces deux articles un texte plus théorique inséré dans *Les Collages* (Hermann, 1965) où Aragon isole le long collage d'*Hamlet* (la scène de théâtre dans le théâtre) et le relie à toute la modernité artistique dans la peinture (Matisse, Hoffmeister, Kolar), le cinéma (Godard) et le roman. Mais si le chapitre des *Collages* contient surtout une analyse de cette écriture intertextuelle de la pièce de Tzara<sup>10</sup>, les deux articles ajoutent des données biographiques personnelles et surtout des données historiques précieuses pour l'histoire littéraire du XXe siècle - parce qu'elles émanent d'un témoin direct, même si de ce fait elles doivent être manipulées avec précaution.

9. Les deux articles des *Lettres françaises* (n° 1010 et 1011), «L'aventure terrestre de Tzara» et «L'Homme Tzara» ont été repris dans *Europe*. 555-556 (juillet-août 1975).

10. Intégrant le texte de Shakespeare, *Mouchoir de nuages* peut être aussi considéré d'une certaine manière comme une réécriture d'Anicet: on y retrouve une jeune femme (Mme Andrée Pascal) entre un mari banquier et un poète (Marcel Herrand); le Banquier est tué par des Apaches - peut-être commandités par le Poète - et le Poète se suicide à la fin.

Ces deux articles sont relativement redondants - on y trouve des données communes: le souvenir de la discussion avec Anna de Noailles sur dada]], la lecture des *Vingt-Cinq Poèmes* en Sarre en 1919, le rire de Tzara, le rôle de *Mouchoir de nuages* dans la réconciliation entre dadaïstes et surréalistes, la nécessité de tirer le théâtre de Tzara de l'oubli. Pourtant ces deux articles se complètent et ce que l'un ne dit pas, l'autre le précise dans une sorte de mise en place progressive des souvenirs comme dans un travail de mémoire non-dirigé où la pensée progresse par contiguïté et similitude à la manière de la poésie, si bien qu'on serait presque tenté de considérer ces deux textes comme un seul discours.

Dans cette parole pour le lecteur de l'avenir au moment où Tzara n'est plus que le « cher noyé » descendant le courant du temps qu'Aragon essaie de remonter pour donner à imaginer leur jeunesse et leur itinéraire communs, on insistera sur quelques points forts : théâtre et mémoire ; littérature et action; révolution dans le langage théâtral et la poésie.

## 2. 1. Théâtre et mémoire

Dans TZ2, Aragon se permet « une remarque de caractère purement personnel » pour expliquer son enthousiasme immédiat au spectacle de *Mouchoir de nuages*. Ainsi, au début de la pièce, le Poète (nommé Marcel Herrand comme l'acteur qui le joue) reçoit une lettre de la femme d'un banquier (Mme Andrée Pascal, elle aussi du nom de l'actrice qui la joue, mais aussi peut-être en écho à l'Andrée de *Faites vos jeux...*), téléphone un télégramme de réponse et reçoit sur-le-champ sa visite. Aragon poursuit :

*Mais moi, je ne vous dis pas cela pour la seule étrangeté du temps télescopé, Je veux ici dire, et pourquoi, ceci me fit un effet qui n'avait pas pour base le caractère précipité de l'action, L'actrice chargée du rôle dans la bouche du Poète m'avait touché comme un doigt sur ma mémoire...*

Suit le récit d'un souvenir d'enfance qui, en même temps qu'il explique l'émotion de retrouver Andrée Pascal quinze ans plus tard, donne la clé de la nouvelle « Le mentir-vrai » écrite en 1964 : il s'agit de

II. Il raconte les deux fois qu'étant allé supplier la poétesse de ne plus faire pression sur le couturier Doucet pour l'empêcher d'engager Breton qui avait besoin d'argent, la comtesse lui avait expliqué que le seul poète dada qui trouvait grâce à ses yeux était son compatriote, le jeune Tzara - dont le pseudonyme signifie en roumain « Terre », lui avoua-t-elle - pour ce dernier vers de « Monsieur Aa l'antiphilosophie » (*L'Antilète*) : « Capitaine' prends garde aux yeux bleus ».

l'épisode rocambolesque où le jeune Aragon et son ami Jacques, devenu par la suite directeur de l'Institut Pasteur, ont imaginé de construire, avec une énorme bobine de Ruhmkorff, une machine à explorer les pôles, et d'emmener dans leur expédition fantastique la jeune actrice, de quelques années plus âgée qu'eux et proche de la famille de son ami, apparentée par les Coquelin au monde du théâtre.

Tout cela n'aurait que la valeur d'une émotion personnelle, somme toute assez fortuite, si ne s'éclairait ainsi, par un exemple *in vivo*, un peu de cette activité secrète de l'esprit que suggèrent les commentaires poétiques des acteurs après cette première scène. Aragon cite ce commentaire de C :

*Les voilà en train d'égrener les histoires de leurs vies, comme un chapelet de cailloux qu'ils laissent tomber sur la route pour la retrouver à leur retour.*

Mais il faudrait citer aussi cet autre commentaire de C, en réponse à B, pour montrer que ce texte énigmatique cesse de l'être si on le réfère au fonctionnement de la mémoire que le miracle du théâtre - comme ici pour Aragon avec « le nom d'Andrée Pascal » - nous donne le bonheur parfois d'éprouver:

*Tu as raison, on ne peut jamais retourner sur le chemin de la mémoire. À bicyclette ou en auto on retourne au point de départ, mais sur un autre trajet que la mémoire a parcouru. Ce chemin s'enfonçe dans la terre tendre dont est pétri le pain quotidien du cerveau.*

*B. - Nous sommes tous parsemés de cailloux.*

## 2. 2. Littérature et action

C'est peut-être le point nodal de ces articles où Aragon, acteur de la littérature, fixe, en critique, pour l'histoire littéraire, son point de vue sur le dadaïsme, le surréalisme et l'évolution ultérieure des trois camarades partagés sur « les moyens à employer » pour mettre la littérature « au service de la révolution ».

Aragon rappelle la communauté de passion et de révolte entre Breton, lui, et le jeune dada qu'ils ont accueilli à Paris en 1920. Il se souvient de son enthousiasme à la lecture de *Dada 3* - et la découverte du « vent de la cravache, ce grand jeu hégélien » qui justifie l'épigraphe *d'Anicet* dans son régiment, alors en Sarre, en 1919.



Aragon se souvient du beau temps des manifestations dada menées contre l'institution par « ce petit homme de vif-argent noir » :

*Saisons, saisons de ma jeunesse, ah, ce n'est pas pour plaisanter que je dis parfois à ceux qui suivirent, graves épigones ou petits Rastignac se regardant de profil dans les miroirs de Paris, que plus personne n'empêche de danser en rond: « Ce qui vous a manqué à vous, jeunes gens, c'est un mouvement dada... » Une espèce de pureté qui ressemble au feu, tous les jours comme s'ils étaient le dernier, tous les gestes comme un pari mortel, et avec cela le cerfeuil de l'humour.*

Mais il ne fuit pas l'évocation de la rupture et explique sa place délicate, entre Breton et Tzara, dans la période difficile des tensions et des invectives. On peut lire dans TZI cette sorte d'historique de leurs relations :

*J'ai toujours eu vive amitié de ce jeune homme de petite taille, mon aîné d'un an {...; Et cela jusqu'au dernier jour de sa vie, malgré, dans les premiers temps, quelques plaisanteries, et plus tard, lorsqu'entre Breton et lui, plusieurs fois, il se fit rupture des relations après la séparation des dadaïstes et de ceux qui devinrent les « surréalistes », appellation, d'abord non contrôlée, des journalistes, que nous mêmes plusieurs mois à avaliser. Bon, je restai toujours du côté d'André, mais sauf peut-être quelques semaines. Pas seulement en 1922, quand Tzara fit échec à la proposition de Breton d'un Congrès de Paris, dont je dois avouer que je n'étais pas précisément heureux, mais... qu'en 1923 où Breton, Éluard et Péret m'entraînèrent à saboter la représentation du Cœur à gaz. En réalité, j'avais repris en 1924 les relations avec Tzara, ce qui explique que j'avais été seul à la première en mai de Mouchoir de nuages, à la Cigale, où, enthousiaste du spectacle, j'avais décidé Breton, et partant d'un coup tous les fidèles de la rue Fontaine, à y retourner avec moi. Et l'enthousiasme fit que Tzara reprit parmi nous une place, qui lui donna même en 1930-31 une sorte de rôle d'arbitre, quand on se réunissait avenue Junot dans la maison construite en 1926 par l'architecte viennois Adolph Loos, à partir, me semble-t-il de 1929, et notamment après le Congrès de Kharkov en 1931-32. Que Tzara se soit, au printemps 32, solidarisé, après le Congrès de Kharkov, avec André lorsque s'est produite la rupture entre nous deux, je le comprends fort bien: j'en aurais sans doute fait autant à sa place.*

Aragon souligne ici le rôle de *Mouchoir de nuages* dans la réconciliation des dadaïstes et des surréalistes, et surtout l'importante participation de Tzara au travail théorique sur le thème du « surréalisme au service de la révolution ». Il évoque, sans la nommer, la longue contribution de Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », publiée en décembre 1931 dans *SASDLR*, n° 3, qui fait pendant à l'autre contribution d'Aragon, « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », dans le même numéro, citée par Tzara dans la sienne. Dans ce long article, Tzara définit la fameuse opposition « pensée dirigée-poésie moyen d'expression » / « pensée non-dirigée-poésie activité de l'esprit », pour terminer par l'évocation utopique de ce que sera la poésie dans la société communiste.

Avec cet article et l'engagement de plus en plus net de Tzara dans une voie qui réconcilie le surréalisme et le marxisme (à partir de 1935 il milite activement, au sein de l'AEAR, pour la défense de la culture espagnole et contre le fascisme), on voit les itinéraires d'Aragon et Tzara se rapprocher et s'éloigner de celui de Breton. On sait ce qu'il en a été pour Tzara: Résistance dans le Sud-Ouest pendant l'Occupation, action culturelle à Toulouse après la Libération, adhésion au PCF en 1947... On sait aussi quelle réponse il a donnée au choix de Breton et au pamphlet de Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes* <sup>12</sup>, dans sa conférence à la Sorbonne, *Le Surréalisme et l'après-guerre*:

*Un livre [qui] par son titre, est une insulte aux poètes morts dufait de l'occupation et par son impudeur, il salit à tout jamais le semblant d'idéologie dont il s'est inspiré* <sup>13</sup>.

Pourtant cela ne l'empêche pas de reconnaître, dans ce même texte, les efforts des avant-gardes dadaïste et surréaliste pour lutter contre la sclérose du langage poétique.

C'est aussi le point de vue d'Aragon quand, se moquant des journalistes dans TZ1, il évoque ainsi leur choix commun:

*Il Y a même eu quelqu'un pour dire que, sous ma mauvaise influence, à moi, votre serviteur, Tzara dont on ne pouvait rien comprendre, a voulu par la suite écrire des choses plus claires, malheureusement politiques, et alors, qui ne lui ont, mais pas du tout réussi. On préférerait au fond que l'on n'y comprît rien. Si nous parlions de la poésie... et non des mouches.*

12. Voir Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, (1945), J.-J. Pauvelt, 1965, collection « Liberté ».

13. Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, (1947), O.C., tome V, p. 77.

Car c'est la poésie qui permet de faire ce lien entre leur jeunesse et le présent, comme, autrefois, entre les amis divisés cela a été le cas avec *Mouchoir de nuages*:

*Il n'y avait plus de différend entre nous dès lors, puisque ici, triomphait la poésie, puisque la contradiction entre nous y trouvait dans la poésie sa résolution, son dépassement.*

Et c'est finalement à Tzara qu'Aragon, dans TZI, laisse la parole pour évoquer ce moment où leurs itinéraires convergent:

*Mais ne descends pas si vite le courant, mon cher noyé. On n'arrive pas si facilement en 1946, il y a des années qui ne se peuvent passer comme îles au loin, et quand donc, à quelle hauteur du cours commencèrent donc à s'entrelacer ces herbages? J'ai relu récemment dans un même numéro de ce journal {...} un article de Tzara, sur la première page. {...} Tzara, donc, écrit qu'après les disputes de notre jeunesse, il vint un temps où nous eûmes à connaître de plus graves et profondes épreuves, la guerre d'Espagne, Munich et ce qui s'en suivit...*

### **2. 3. Révolution dans le théâtre et la poésie**

C'est à évaluer le pouvoir d'invention de *Mouchoir de nuages* (la transformation du jeu verbal et du jeu théâtral, le pouvoir de vérité du collage shakespearien...) qu'est consacrée une bonne partie des deux articles et surtout du second. Aragon va donc renouveler la démonstration déjà faite dans *Les Collages* que cette pièce est à ses yeux « la plus remarquable image de l'art moderne ».

La révolution dans le langage théâtral réside d'abord dans la relativité du temps et de l'espace, avec le télescopage temporel du premier acte déjà évoqué plus haut et avec l'effacement des limites entre l'espace de la coulisse et l'espace du jeu - soit entre le théâtre et la vie - que permettent le dispositif scénique (les tréteaux et les changements à vue), les interventions des acteurs « hors jeu » sous la forme de commentaires, et ces écriteaux fixés au décor - comme ce « Monologue » sur la forêt de l'Acte IX - qui produisent le même effet de distanciation que les pancartes brechtiennes.

Mais, pour Aragon, la nouveauté la plus grande tient dans le collage de trois fragments d'*Ramlet* qui vont jouer le même rôle de « souricière » que la scène des comédiens dans la pièce de Shakespeare. Aragon cite le

commentaire de C à l'acte XI qui annonce l'acte XII (« Les remparts d'Elseneur ») où se fait le collage:

*Voilà je vais vous expliquer: on joue Hamlet. On joue Hamlet. Cette représentation est une souricière et une surprise. C'est le poète qui est et joue Hamlet. Vous me demandez pourquoi, mais cela est le mystère du drame. Le public intelligent trouvera la clef le lendemain.*

Et pour expliquer cet acte XII par quoi Tzara se place « en tête de l'avant-garde d'aujourd'hui », Aragon pratiquant les ciseaux et la colle comme Tzara, coupe et colle l'explication qu'il a déjà donnée dans *Les Collages* en y ajoutant la citation de « l'un des acteurs du Commentaire » qui explique la raison dramaturgique du collage.

Autre point de convergence avec Tzara, Aragon apparente cette pratique du collage comme instrument de vérité à son propre usage du « thème secondaire » (théorisé ainsi par Elsa), c'est-à-dire à la dimension fortement intertextuelle de sa propre écriture: prendre ailleurs ce dont il a besoin pour son propre tableau et le signer... Aragon insiste donc sur les cheminements secrets d'une écriture indirecte, souterraine, codée, qui, pour être énigmatique, n'en est pas moins compréhensible à un lecteur qui - comme la mouche du Poète - ne sait pas mais se démène :

*Aufait, vous ne saviez même pas que le Banquier était mort assassiné. Je ne vous l'avais pas dit. Vous étiez comme la mouche. Nous sommes tous comme la mouche. Et M. de Saussure est mort avant d'avoir parlé. Comme la mouche.*

Et ce n'est pas un hasard si Aragon termine cet article par une dernière note en bas de page qui introduit les derniers travaux de Tzara sur les anagrammes de Villon qu'il situe dans la lignée des dernières recherches de Saussure. À la pointe la plus extrême de l'écriture dada, où la poésie rejoint la linguistique, où la poésie se fait science et pensée.

On voit ainsi que la part la plus vive de la leçon de Tzara, Aragon la situe dans l'héritage dada: dans ce principe longtemps affirmé par Tzara dans cette belle formule du « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » qu'Aragon avait mise en exergue à *Une Vague de rêves*, « la pensée se fait dans la bouche ». Car ce principe dada qui fait de la poésie un instrument de connaissance aura été finalement le pain partagé par les trois camarades: Breton n'aura cessé de le formuler et Aragon aussi, à sa manière, dans la dernière partie de son itinéraire d'écrivain où

il réévalue l'apport du mouvement dada et du surréalisme, allant même jusqu'à faire adopter par le comité central du PCF (Argenteuil, 1966) dans la « Résolution sur les problèmes idéologiques et culturels », l'idée selon laquelle l'art est un moyen de connaissance.

C'est ainsi qu'avec le recul du temps le moment est peut-être venu où l'on ne sera plus obligé d'opposer Aragon, Tzara et Breton pour leurs parcours divergents, mais où l'on pourra voir que tous les trois ont essayé de remplir le programme qu'ils s'étaient fixé dans leur jeunesse: d'une écriture qui ne soit pas de pur divertissement; d'une écriture de l'énigme qui explore le monde pour le transformer; d'une écriture de la libération de l'esprit enfin... Et si la voie d'Aragon n'a pas toujours été la meilleure, on comprend peut-être mieux que, sans ruse, il a pu dire, aussi bien en pleine période de la Résistance qu'en 1956, que son destin d'écrivain est lié à celui du surréalisme - même s'il a aussi écrit que sa marche en avant avait été d'en sortir. Pour terminer, je retiendrai deux moments où cette parole d'Aragon vis-à-vis du surréalisme se fait entendre comme murmurée ou à haute voix.

En 1942, dans la préface *Arma virumque cano* aux *Yeux d'Elsa*, face aux écrivains de la collaboration il défend à demi-mots l'expérience surréaliste:

*Je reconnais le bien-fondé de passablement d'aventures poétiques,  
encore mal comprises, et trop souvent décriées. J'atteste qu'elles  
m'ont été précieuses, et je proteste contre qui voudrait amputer de  
la plus folle de ses fumées l'histoire de notre poésie: il la tuerait  
toute entière.*

Puis, en 1956, dans le poème « l'aurais voulu parler de cela sans image » du *Roman inachevé*, il reprend encore plus nettement:

*Malgré tout ce qui vint nous séparer ensemble  
Ô mes amis d'alors c'est vous que je revois  
Et dans ma mémoire qui tremble  
Vous gardez vos yeux d'autrefois (...)  
Même si tout cela nous paraît dérisoire  
Un avenir naissant nous unit à jamais  
Où l'on raconte des histoires  
Pleines de notre mois de mai*

Groupe Aragon CNRS

# BRETON, TZARA : INCOMPATIBILITÉ THÉÂTRALE

Martine ANTLE

Breton, Tzara, ces deux noms évoquent aujourd'hui deux personnalités distinctes, deux précurseurs, deux catalyseurs, deux projets de recherches collectives, deux réflexions radicales sur le langage artistique et, arbitrairement peut-être, deux dates et deux lieux : 1916 à Zurich et 1924 à Paris. Deux noms qui, aujourd'hui encore, demeurent au centre des débats sur deux mouvements : dada, le surréalisme et leurs multiples points de divergences et convergences. Reprenant aujourd'hui une problématique ayant déjà été soulevée par Henri Béhar sur dada et le surréalisme, et plus particulièrement sur la confusion des genres qui caractérise l'avant-garde<sup>1</sup>, je vais déplacer les polémiques qu'animent le débat Breton-Tzara et l'historicité des mouvements dont ils se sont fait le porte-parole dans le contexte des avant-gardes, et même dans le cadre plus large de la modernité. En effet, la modernité telle que la définit Walter Benjamin fait appel à deux notions que l'on retrouve plus tard dans la production artistique dada et surréaliste : le choc et la plongée dans un univers soumis à la découpe, et à la reproduction infinie des images, et tel qu'on le trouve par exemple dans « Les Tableaux Parisiens » de Baudelaire. Rappelons ici que le recours au choc dans l'esthétique baudelairienne introduit des changements profonds dans la conception du rythme en privilégiant la dissonance. Plus récemment, Henri Meschonnic, réexaminant la question du rythme, a démontré que la modernité se résume ni plus ni moins en une poétique du rythme. Non seulement la dissonance devient élément poétique, mais le rythme, comme le souligne Meschonnic dans *Modernité modernité*, déborde le cadre même du rythme phonique. Par modernité, en tant que poétique du rythme, Meschonnic entend l'ensemble des modes de signifier qui, du visuel à l'oral, débordent le sens et le signe, « culturellement, rhétoriquement, poétiquement »<sup>2</sup>, qu'il s'agisse de l'usage de blancs, de disposition non linéaire de la syntaxe (Mallarmé), de poésie lexicale et de rupture syn-

1. « Que l'on prenne un texte "scientifique" de Cendrars, des pièces de Picasso, de Max Jacob... ou l'ensemble de la production textuelle dadaïste, on constate que la poésie est partout, qu'elle investit tous les genres et bouleverse leurs frontières habituelles ». Henri Béhar, *Littéruptures*, L'Age d'Homme, 1988, p. 12.

2. Henri Meschonnic, *Modernité modernité*. Gallimard, 1988, p. II.

taxique (Rimbaud, etc.). Ce débordement du signe linguistique par des modes de représentation visuel et oral, est fortement en usage chez Dada, avec par exemple le poème phonétique et la pratique combinatoire de sons. Chez Tristan Tzara, la voix prend une fonction particulière, « la voix est elle-même un jeu » ; le cri tel que Tzara en relève l'usage chez Tristan Corbière est mis en avant comme instrument défiant l'institution de la langue :

*Le cri, ultime expression de l'homme traqué par sa propre insuffisance, le cri étranglé dans la gorge, le cri, ressort réduit à l'impuissance et cependant unique possibilité de se manifester quand la raison et le sens des choses ont cessé d'agir utilement - quand la beauté et la laideur elles-mêmes perdent leurs droits à l'existence - le cri devient alors une protestation sans réplique et l'affirmation d'une vérité implacable, définitive... néanmoins empreint[e] de l'allure dédaigneuse propre aux conquérants solitaires* <sup>3</sup>.

Chez les surréalistes, l'accent mis sur les modes de représentation non verbaux revêt une importance notable. Ainsi, chez Breton, l'insistance sur les propriétés de la voix est manifeste tout au long de sa carrière. Rappelons par exemple un passage de *l'Entrée des médiums* où il « est question d'une femme accusée d'avoir tué son mari et dont la culpabilité est contestée<sup>4</sup> » ; l'accent n'est plus mis ici à proprement parler sur le signe, mais sur les propriétés phoniques du langage: «entrecoupé de soupir, allant parfois jusqu'au chant ». Cette tombée du langage dans ce que Barthes appelle le bruissement de la langue, ou dans ce que Meschonnic appellerait le rythme, est même rapprochée dans le texte de *l'Entrée des médiums*, « d'un débit dramatique ».

Une autre dimension de la modernité telle que la définit Meschonnic et que l'on retrouve chez Breton aussi bien que chez Tzara est liée au débordement ou à la fin même des genres (citons Tzara en 1916 dans une lettre à Jacques Doucet: «je tâchais de détruire les genres littéraires»). La prédominance des modes de représentation visuel et oral sur le signe et le sens conduit à déplacer les textes, quelle que soit leur nature, hors de leur cadre générique traditionnel et respectif. L'étude de Barthes sur Baudelaire va déjà dans ce sens. La notion de théâtralité introduite par Barthes peut en effet appuyer les thèses de Meschonnic sur la modernité:

<sup>3</sup>. Tristan Tzara, *Les Écluses de la poésie*, « Tristan Corbière et les limites du cri », *Œuvres Complètes*, tome V (1925-1963), Flammarion, 1982, p. 130.

<sup>4</sup>. André Breton, *Les Pas perdus*, « Entrée des médiums », *Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 276.

*Qu'est-ce que la théâtralité? C'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique, des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur* 5.

Dans la perspective de la théâtralité, Breton, dans son œuvre, a recours au moins à deux systèmes d'intertexte. D'une part, l'intertextualité entre sa propre prose et le théâtre surréaliste, dont je donnerai brièvement un exemple: la représentation de la femme insecte du sketch *L'Éphémère* de Vitrac et « la guêpe à la taille de jolie femme » de *Poisson Soluble*; d'autre part, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, certains textes en prose de Breton tel *Nadja* 6 exploitent, comme je vais le montrer, certains ressorts fondamentaux des manifestations dada; ces ressorts à l'état de trace, parfois transformés, mettent néanmoins l'accent sur le travestissement du personnage, sur le geste et le cri, sur l'improvisation, la spontanéité, aussi bien que sur des représentations dépourvues de textes écrits préalables. Cette tentative de réconciliation entre Tzara, Dada et Breton dans le domaine controversé du théâtre ne saurait donc se baser exclusivement sur les écrits dramatiques de l'avant-garde, d'autant qu'à cette période, nombre de pratiques scripturales et esthétiques font largement appel à la théâtralité.

Néanmoins, André Breton a rarement caché son « peu d'intérêt pour les planches » (*Nadja*, p. 669) et dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » en 1924, il dénonce même le théâtre qui ne consiste qu'à nous faire « jouer le rôle d'un autre », nous renvoyant de « nous une image étrangère » ; en fin de compte, Breton (tout comme Tzara) s'oppose au théâtre pour son adhésion à la vraisemblance et au texte écrit de théâtre:

*Ô théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous passons nous renvoie de nous une image étrangère* 7.

Par ailleurs, ce que Breton condamne dans le théâtre, ce sont également les contraintes financières ou même « morales » qu'une représenta-

5. Roland Barthes. *Essais Critiques*, «Le Théâtre de Baudelaire». Seuil. Collection Tel Quel. 1964. p.41.

6. André Breton. *Nadja* (1928). *Œuvres Complètes*, tome I. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1988.

7. André Breton. *Point du jour* (1934). « Introduction au discours sur le peu de réalité ». *O.C.*, tome II. p. 266. Nous soulignons.



tion théâtrale exige: il s'était en particulier opposé à la représentation du *Songe* de Strindberg au Théâtre Alfred-Jarry, le 9 juin 1928, car cette représentation aurait été parrainée par l'ambassade de Suède et ne répondait pas aux critères moraux qui se doivent de gouverner toute création artistique<sup>8</sup>. En critiquant le théâtre pour sa capacité de dissociation, de dédoublement entre l'auteur et ses personnages, Breton prendrait, *a priori*, la contrepartie des théories d'Artaud, des doubles du théâtre et de l'usage du masque. Henri Béhar a déjà largement développé ce point de vue:

*Breton rejette toute tentative de dissociation de la pensée {...}. En somme, Breton refuse au créateur le droit de porter un masque, de se dédoubler, sous peine qu'à la fin son masque ne colle au visage et qu'ainsi soit faussée, désorientée, la personnalité de l'être* (Littéruptures, p. 60).

Malgré cela, quatre ans plus tard, dans *Nadja*, Breton reprend paradoxalement certains attributs du théâtre qu'il avait dénoncés plus tôt, et *Nadja* va même jusqu'à marquer le point de départ d'une problématique théâtrale, sinon de la théâtralité. Cette problématique se profile en effet tout au long de son œuvre: avant d'aborder *Nadja* sous l'angle de la théâtralité, je voudrais rappeler que dans *Poisson Soluble*, Breton faisait déjà appel à la théâtralité. Non seulement « le rassemblement des personnages de la comédie sous un porche » est médiatisé par une série d'objets hétéroclites et éclectiques qui se mêlent et se fondent pour investir un espace irréprésentable, mais l'élément sonore régit une succession hallucinante de scènes disparates, tels les rires des femmes qui apparaissent comme des buissons, le départ des corvettes qui est sonné maintes et maintes fois dans le petit port et l'arrivée de chevaux ailés qui piaffent<sup>9</sup>. L'hétérogénéité des matériaux plastiques et sonores dans ce passage se place d'emblée dans l'esthétique dada et rentre plus particulièrement dans la conception de l'art « cosmique » ainsi que l'a défini Tzara.

Dans *Nadja*, la théâtralité apparaît immédiatement en ouverture du récit. La question identitaire posée dans l'équation « Qui suis-je » égale « qui je hante », révèle un dédoublement du sujet écrivain qui se place d'emblée dans la position de jouer le rôle d'un fantôme: « il (le mot) me hante me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme » (*Nadja*, p. 647). Ce dédoublement ou cette spectralisation du narrateur participe, comme l'a déjà noté Didier Plassard, « d'une théâtralisation de l'expression », et

8. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1930), O.C., tome 1, pp. 786-787.

9. André Breton, *Poisson soluble* (1924), O.C., tome 1, p. 376.

même en fait d'une théâtralité<sup>10</sup>. Même si Breton réfute immédiatement la représentation qu'il a de son propre moi spectral, puisque cette vue sur lui-même « situe arbitrairement sur un plan d'antériorité une figure achevée de (sa) pensée » (*Nadja*, p. 647), et même si pour lui les livres doivent « rester battants comme des portes dans la mesure où on n'a pas à en chercher la clef » (*Nadja*, p. 651), il n'en demeure pas moins que les moyens auxquels il a recours pour présenter sa conception de l'œuvre font appel à une représentation théâtrale, imaginaire ou virtuelle. Cette représentation est très proche de celles que certains dramaturges surréalistes ont portées à la scène. Car Breton, dans sa tentative de répondre au « Qui suis-je » dans *Nadja*, se place en tant qu'objet de représentation dans le décor architectural et théâtral d'une maison de verre, dans laquelle lui seront révélés les mystères de l'existence par le biais de la transparence et de « l'enchantement » (il s'agit donc d'une démarche semblable à celle de son photomontage intitulé « L'écriture automatique ») :

*Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, (...) où tout ce qui est suspendu au plafond et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant* (*Nadja*, p. 651).

De plus, dans *Nadja*, Breton s'arrête sur le travail pictural de De Chirico qui le fascine particulièrement, car, nous dit-il, ses toiles vont « contre l'ordre prévu » (*Nadja*, p. 649). De Chirico, rappelons-le, était également connu pour son travail pour la scène<sup>11</sup> ; il avait rencontré Artaud et Vitrac dès 1924 et ses toiles sont explicitement théâtrales.

Or, c'est à partir des toiles de De Chirico que Breton formule une nouvelle esthétique basée sur le choc, la surprise et le dépaysement :

*De Chirico a reconnu alors qu'il ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la création tenait pour lui dans ce mot: surpris* (*Nadja*, p. 649).

10. « Homme masqué, homme dédoublé, simulacre animé participant, dans quelque champ artistique que ce soit, à une théâtralisation de l'expression. En conséquence, une analyse des rapports du surréalisme à la scène ne devrait pas se limiter aux écrits dramatiques des membres du groupe, mais s'ouvrir aussi à certaines pratiques qui, telles que les expositions et les manifestations publiques ou privées, ont vu le jeu des effigies s'intégrer dans une véritable mise en scène. » Didier Plassard, « Le Théâtre des avant-gardes, entre le corps et l'effigie », *Mélusine*, n° XII, « Lisible-Visible », L'Age d'Homme, 1991, p. 275.

11. En 1929 à Paris, pour ne citer ici qu'un seul exemple, De Chirico avait préparé les décors, les costumes, le rideau et les accessoires pour *Le Bal*, un ballet mis en scène par Diaghilev présenté pour la première fois à Monte Carlo le 30 mai 1929.

Cette conception de la surprise chez Breton, étroitement liée à la notion de hasard objectif, est en rapport direct avec les principes du hasard gouvernant le collage dada et elle se place aussi dans le champ de la modernité. Dans la première édition du *Surréalisme et la peinture* en 1928, la surprise pour Breton commandait en effet « l'esprit moderne » et aurait eu Picabia pour pionnier.

Cette esthétique, basée sur le principe de la surprise, participe directement de l'humoristique surréaliste<sup>12</sup> tout en s'appuyant essentiellement sur les principes fondamentaux des révolutions qui ont marqué les débuts du théâtre moderne, conformément à ce qui avait été formulé auparavant par Jarry et par Apollinaire dans leurs préfaces à *Ubu Roi* et aux *Mamelles de Tirésias*. Ce principe de la surprise, de la coïncidence et de la recherche éperdue qui ponctue *Nadja*, se place au centre de l'humoristique chez Breton et trouve ses origines dans l'esprit dada. Pour Tzara en effet, « l'humour nouveau ne se prête pas à rire... l'humour n'est pas forcément comique... sa force persuasive est du domaine des autres moyens d'expression de l'homme<sup>13</sup> ».

Toujours dans la perspective de la place que tient le théâtre dans *Nadja*, un retour au moment de la rencontre avec Nadja, à la suite de son apparition devant l'église Saint-Vincent-de-Paul s'impose ici. Je m'attacherai en particulier aux signes distinctifs qui la caractérisent - signes qui relèvent de l'artificiel et qui donc, rappelons-le, rentrent selon Barthes dans le domaine de la théâtralité:

*Nadja... curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde* (Nadja, p. 683).

Nadja fait immédiatement l'objet d'une comparaison avec Blanche Derval, et ceci, au cours d'une longue parenthèse:

[...] *Il est intéressant de noter, à ce propos, que Blanche Derval, dans le rôle de Solange, même vue de très près, ne paraissait en rien maquillée. Est-ce à dire que ce qui est faiblement permis dans*

12. L'humour, au sens surréaliste du terme, est à la fois révélateur et libérateur. Il remet en question l'ordre et le bon sens et il surgit là où il y a chute de sens ou perte de langage face à l'inattendu; là où après avoir franchi les premiers pas, le lecteur ou le spectateur entre en contact direct avec les zones d'ombre et d'imprévu: « le théâtre surréaliste (...) se distingue des œuvres contemporaines par le recours systématique à la surprise ». Henri Béhar, *Littéruptures*, p. 66. Le théâtre de Vitrac par exemple, véritable chaos sonore et gestuel, agence, par le biais de l'humour, l'éclatement et la mise en rythme du langage.

13. Tristan Tzara, *Appendice I. Articles et documents* (1924-1963), « Incompatibilité d'humour », *o. C.* t. V, p. 397.

*la rue mais est recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu'autant qu'il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonnée dans l'autre? Peut-être* (Nadja, pp. 684-685).

Les propos de Breton dès ce premier instant de la rencontre avec Nadja, dépassent largement le cadre d'une simple constatation, et d'une simple association au personnage théâtral qu'est Solange. Car Breton, par le biais du maquillage (et donc de l'artifice), semble bien être en train d'énoncer certains principes fondamentaux du théâtre tel qu'il le conçoit, des rapports que le théâtre entretient avec le réel et la vie tels qu'ils se présentent dans la rue (ou de tout ce qui est ouvert sur la rue : cafés, bars, restaurants etc.). Le maquillage, rappelons-le, est un accessoire théâtral par excellence: il met en valeur l'expressivité du visage, de la mimique et relève du langage visuel sur scène. Le maquillage sur scène peut à lui seul constituer son propre langage.

Or, pour Breton, le maquillage ne peut se concevoir que dans la mesure où il est « passé outre » et qu'il permettrait de subvertir, à la fois, les lois qui gouvernent la représentation théâtrale traditionnelle, et celles qui régissent la mode, à savoir l'utilisation normative du fard par les femmes dans la rue. Ainsi Breton perçoit Solange sur scène contrairement à ce qu'elle paraît « même vue de très près, (elle) ne paraissait en rien maquillée » (Nadja, p. 683), alors que Nadja, en position de flâneuse est immédiatement perçue comme « curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde » (Nadja, p. 683).

Pour Breton, le théâtre devrait donc renvoyer à la vie (comme le préconisait Artaud), et la vie, telle qu'elle se présente dans la rue, se fait à son tour spectacle. Dans cette perspective, le personnage de Nadja, qui en majeure partie n'apparaît que dans la rue, se donne à lire dans sa théâtralisation, et même dans sa théâtralité.

C'est justement par le biais du maquillage, mais aussi de l'accessoire, du vêtement et des couleurs que Nadja est présentée au cours des trois premières rencontres. D'un point de vue théâtral, son personnage est campé sur scène. Ici, les rues de Paris, et les nombreux monuments présents dans le texte fonctionnent en tant que décors.

Le 5 octobre, jour de la deuxième rencontre, Nadja est transformée à un tel point que Breton ira jusqu'à dire :

*[Elle] n'est plus la même. Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu'elle enlève, découvrant ses cheveux d'avoine*

*qui ont renoncé à leur incroyable désordre, elle porte des bas de soie et est merveilleusement chaussée* <sup>14</sup> (Nadja, p. 689).

En revanche, le 6 octobre, jour de la troisième rencontre, Nadja réapparaît « sous son aspect du premier jour » (Nadja, p. 691). Le maquillage et les accessoires vestimentaires de Nadja, au cours des trois premières rencontres, sont donc interchangeables. Ces artefacts visent à donner deux représentations visuelles diamétralement opposées d'un même personnage: d'une part, une jeune femme « pauvrement vêtue » et « curieusement fardée » (Nadja, p. 683), et d'autre part, celle qui « n'est plus la même » (Nadja, p. 689).

À partir de la quatrième rencontre, Nadja ne sera plus introduite par les détails de son apparence extérieure. C'est au cours de cette rencontre qu'elle « fait toucher sa robe » à Breton (Nadja, p. 702). Ce geste, en tant que vecteur de communication, prend le pas sur la parole; il relève d'un code secret et constitue pour le destinataire, Breton, une véritable initiation ou révélation. Ce geste en effet annonce le début d'une série de projections mentales et/ou théâtrales qui prendront corps au cours des prochaines rencontres. Ce geste, en se substituant à la parole par le biais de la mimique relève directement de la conception du geste chez Tzara: « Certains gestes sont suffisamment expressifs pour remplacer la parole. Ces gestes constituent une mimique à laquelle le corps entier prend partIS ».

Si la théâtralisation de Nadja opère tout d'abord au niveau du langage visuel (le maquillage, le vêtement, le gant) et gestuel, elle se précise par la suite et prend une tout autre tournure. Car Nadja va elle-même se théâtraliser à son tour, en représentant un texte de Breton. En route pour le Théâtre des Arts (l'ancien théâtre des Batignolles, qui jouait des comédies et des drames populaires), la lecture que Nadja avait effectuée auparavant d'un passage dialogué à la fin de *Poisson soluble*, donne à Breton l'impression d'avoir tenu un rôle dans cette scène, et même, « d'y avoir joué le rôle, pour le moins obscur, d'Hélène » (Nadja, p. 693). Les liens existant entre les dialogues automatiques présents dans la prose surréaliste et le théâtre sont donc à présent clairement établis. De plus, Nadja tient absolument à montrer à Breton « où cela se passait » (Nadja, p. 693), ce qui, à la suite d'une confusion de sa part, les conduit à la Place Dauphine et non pas à leur lieu de destination, l'île Saint-Louis. Le lieu de représentation de la scène dialoguée de *Poisson Soluble* reste

14. Nous soulignons.

15. Tristan Tzara, *Les Écluses de la poésie*. « Gestes, ponctuation et langage poétique », *O.C.*, tome V, p.223.

donc indéfini. Seules demeurent les rues, les places qui parlent, comme la Place Dauphine sur laquelle Breton avait habité, ou les lieux invisibles qui se dérobent, telle l'île Saint Louis que nous ne verrons pas. La ville de Paris fonctionne ici en tant que décor mobile, décor sans cesse reconduit et même spectral comme le laissent entendre les travaux de Margaret Cohen. L'espace de la représentation se dérobe à lui-même et fait partie de l'irreprésentable dont Nadja seule détiendrait le secret: « Elle voudrait me montrer où cela se passait» (*Nadja*, p. 693).

De plus, l'interprétation que fait Nadja de ce dialogue de *Poisson soluble* - interprétation ou représentation d'ailleurs quasiment absente du texte - est suffisante pour que Breton y reconnaisse sa propre mise en scène de ce passage. Il affirme en effet: « Le lieu, l'atmosphère, les attitudes respectives des acteurs étaient bien ce que j'ai conçu» (*Nadja*, p. 693). Cette remarque de Breton offre au moins deux possibilités d'interprétation : soit ce texte aurait été créé en vue d'une mise en scène, soit il aurait fait l'objet d'une représentation théâtrale imaginaire de la part de Breton. Cette deuxième hypothèse semble la plus plausible puisque Breton affirmera par la suite s'être représenté lui-même la pièce *Les Détraquées* (« la pièce que je me suis moi-même représentée », *Nadja*, p.673).

Nadja va à nouveau se théâtraliser, jouer de nouveau un rôle, mais cette fois sans passer par l'intermédiaire d'un texte de Breton. En arrivant au château Saint-Germain, elle se voit en Madame de Chevreuse et, encore une fois, par le biais du geste (imitant une plume), et de l'accessoire (le chapeau qui dérobe le visage), Breton, ici spectateur, ne fait rien d'autre que de remarquer la beauté et la grâce du spectacle: « avec quelle grâce elle dérobait son visage derrière la lourde plume inexistante de son chapeau» (*Nadja*, p. 714).

Plus loin dans le texte, au cours d'un dîner au restaurant Delaborde, Breton et Nadja deviennent tous les deux spectateurs d'un spectacle inattendu, notons que ce n'est pas le seul spectacle spontané auquel ils assisteront. Il y a aussi, par exemple, l'épisode de l'ivrogne dans la rue qui prononce des paroles incohérentes (*Nadja*, p. 695). Au restaurant Delaborde, Nadja, par qui le garçon est fasciné, serait peut-être l'initiatrice de ce spectacle. La phrase « elle m'annonce que ce n'est pas fini» révèle en effet, que Nadja pourrait bien être celle qui déclenche ou anime le spectacle spontané de la vie, et ceci, par le biais de la séduction, ou tout au moins qu'elle est celle qui en connaît le déroulement. Au cours de ce spectacle, Breton spectateur remarque le garçon:

*[Celui-ci] s'affaire inutilement à notre table, chassant de la nappe*

des miettes imaginaires, déplaçant sans motif le sac à main, se montrant tout à fait incapable de retenir la commande. Nadja rit sous cape et m'annonce que ce n'est pas fini... *tout en prenant d'infinies précautions pour poser une assiette devant l'un de nous, [il] en bouscule une autre qui tombe et se brise... je compte onze assiettes cassées* <sup>16</sup> (Nadja, p. 705).

Ce spectacle, né de l'imprévu, relève de la pantomime et du mime. Basé sur le spontané, et donc dépourvu de texte écrit préalable, ce spectacle recoupe clairement les intentions des manifestations Dada. Revenons à cette scène: le garçon, tel une marionnette, dont les fils seraient tirés plus haut, a perdu le contrôle de lui-même. Les objets, en l'occurrence ici les assiettes et la bouteille de vin, lui échappent. Et c'est justement le langage gestuel, la pantomime, le langage concret des objets et le langage sonore, le rire de Nadja « sous cape », le bruit des assiettes qui se brisent comme dans *Les Mystères de l'amour*, qui retiennent particulièrement l'attention de Breton. Tout comme dans les manifestations dadaïstes, il est en même temps spectateur et producteur de l'œuvre qui est représentée devant lui. Cette scène en effet, véritable chaos sonore et gestuel, agence, par le biais de l'humour, l'éclatement et la mise en rythme du langage, et revendique la non reproductibilité de l'événement théâtral. Breton, en tant que spectateur, n'est pas seulement le destinataire du message verbal ou scénique, ou le récepteur d'un procès de communication. Il s'inscrit à l'intérieur même du code théâtral.

Cette scène, que Breton situe à mi-chemin du « burlesque et (du) pénible », pour reprendre ses termes (*Nadja*, p. 707), met l'accent sur les ambiguïtés de Breton vis-à-vis du théâtre, ambiguïtés qui se traduisent par un rapport « d'attraction » et « de répulsion » avec ce médium<sup>17</sup>. Par conséquent Breton, tout comme Dada, entretient avec le théâtre des rapports conflictuels.

Le dernier volet théâtral de *Nadja* a trait à la représentation des *Détraquées* sur laquelle Breton, (ici à la fois spectateur et critique) s'étend longuement. Cette parodie du mélodrame jouée au théâtre Les Deux Masques, dont le genre s'apparente au Grand-Guignol, se place d'emblée selon Breton dans l'esprit du burlesque et du pénible, et même dans celui d'un véritable « théâtre d'épouvante et de rire ». C'est encore une fois à partir du langage non verbal, et donc des signes visuels et auditifs des *Détraquées* que Breton va resémantiser la représentation, à savoir

16. Nous soulignons.

17. À ce sujet, voir l'article d'Henri Béhar, « L'attraction passionnelle du théâtre », dans *André Breton ou le surréalisme même*. Textes réunis par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar, Bibliothèque Mélusine. L'Age d'Homme, 1988, pp. 76-86.

le langage visuel (les objets, le corps ensanglanté de l'enfant mutilé comme dans *Les Mystères de l'amour*) et le langage sonore: le cri, « l'inoubliable cri » (*Nadja*, p. 672). Vue sous cet angle, la pensée de Breton croise celle de Tzara. En mettant l'accent sur la primauté du langage sonore et du cri, au cours de la représentation des *Détraquées*, Breton privilégie à nouveau les propriétés phoniques de la voix au profit du texte de théâtre. Dans la même perspective pour Tzara, la voix, lieu de l'humoristique, construit son propre espace et se fait elle-même jeu:

*La voix mime les sons, les tonalités et les modulations allant du rire au pleur, elle est capable de parcourir la gamme subtile des conventions imitatives et des symboles d'attitude qui sont l'apanage de l'homme, la richesse même de ses modes d'expression. C'est là un véritable répertoire gestuel... en vue de rendre sensible le monde des sentiments et des sensations* 18.

S'il est possible de rapprocher certaines conceptions communes à Breton et à Tzara sur l'art, la poésie ou le théâtre, ce rapprochement ne peut se faire qu'à partir de certains textes de Tzara qui ont été écrits bien après dada, dans les années 1940-1950. Il est évident dans cette perspective que Breton et Tzara ont des conceptions similaires sur certaines composantes du langage artistique, et plus particulièrement sur les propriétés non verbales du langage tel le geste, le cri; on peut également discerner certaines similarités dans leur définition et leur conception de l'humour et peut-être du rire. Leur projet s'inscrirait alors dans le cadre plus large de la modernité, comme nous l'avons vu au début de cette étude. Par ailleurs, si certaines traces tenaces de Dada persistent à s'affirmer dans l'œuvre de Breton, comme cela en a été l'exemple avec la théâtralisation de *Nadja*, il n'est aucunement question de rapprocher directement les intentions de Dada de celles de l'entreprise surréaliste. Car en effet, malgré ces traces de Dada dans l'écriture surréaliste, il ressort de cette analyse que si Tzara et Dada, en s'opposant aux institutions de l'art et du langage, ont tenté de détruire l'imaginaire, le surréalisme au contraire a pris l'imaginaire comme point de départ et l'a placé sous le signe du spectral. Telle est la démarche de Breton dans *Nadja*, qui se spectralise en tant que narrateur et qui procède aussi à une spectralisation du personnage Nadja.

University of North Carolina  
Chapel Hill

18. Tristan Tzara, « Gestes, ponctuation et langage poétique », O.C., t. V, p. 223.



# BRETON - TZARA :

## LA QUADRATURE DU MONOCLE

(De l'obstacle du néant à la transparence de l'avenir)

Marc KOBER

### 1. Définition du monocle

Petit verre correcteur unique (*mono*, préfixe, et *oculus* (œil)). Verre circulaire que l'on fait tenir dans une des arcades sourcilières, dit aussi lorgnon. On porte le monocle, ou bien on porte monocle. C'est encore une petite lunette pour un œil utilisée dans les expositions.

Les descriptions du marquis de Forestelle, ou de Bloch (*A La Recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*) le mentionnent expressément.

C'est que (*dixit le Trésor de la Langue Française*), «ce verre peut n'avoir aucun rôle correcteur et n'être porté que par souci d'élégance ». Et c'est naturellement le mot « chic » qui revient chez Maupassant ou Proust (« par chic », «c'est le grand chic »), « superflu » (« cartilage superflu », Proust encore). Les lunettes peuvent jouer strictement la même fonction, entre correction et élégance.

De Radiguet, Cocteau écrira:

il n'y voyait pas à un mètre. Trouvant que des lunettes lui donneraient l'air de suivre la mode américaine, il adopta le monocle. Ce monocle lui faisait une grimace arrogante, le ridiculisait.

Le monocle défigure, et rend l'expression du visage douloureuse. Il introduit le mécanique dans l'humain.

### 2. Valeur ironique du monocle (et des lunettes)

D'abord, un élément iconographique: photographies, tableaux qui représentent la société élégante et mondaine, le tout Paris de la Belle Epoque.

C'est un indice mémoriel, un élément qui recouvre partiellement les années vingt. Patrick Mauriès précise, dans ses *Vies oubliées*, que le

choix d'un ornement modèle ou exprime au mieux « l'étrange sentiment qui nous reste, flou et fuyant, à quelques années d'écart, [...] d'un moment des formes' ».

Tzara reprend cet élément à son compte. Ces années sont aussi celles de la révolte dada. Le monocle et les lunettes seront arborés par les dadaïstes, et les amis de Breton, comme une suprême dérision. Le monocle marque une distance: «Je m'ennuie beaucoup derrière mon monocle de verre... » (Jacques Vaché<sup>1</sup>).

Georges Henein associe Vaché à deux éléments : monocle à l'œil et revolver au poing (*Don Quichotte*, n° 10, Le Caire, 1940). Et André Salmon écrit un roman, *Le Monocle à deux coups* (1968, 1.-J. Pauvert), soulignant la valeur agressive de l'objet. Le monocle devient instrument contestataire, et non plus seulement accessoire chic pour conversation de salon.

« Le Monocle » est un bar parallèle pour garçons, boulevard Edgar-Quinet, emblème d'une relative subversion.

Description de l'arrivée de Breton chez Picabia d'après Germaine Everling : «de longues lunettes d'écaïlle lui donnaient un air sérieux, certainement recherché », des lunettes qu'il portera pendant son époque dada. « Elles ne comportaient que de simples carreaux de vitre » (Michel Sanouillet).

Breton s'explique lui-même:

*On raconte partout que je porte des lunettes. Si je vous avouais pourquoi, vous ne me croiriez jamais. C'est en souvenir d'un exemple de grammaire: « Les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi j'ai des lunettes » 2.*

Description du physique de Tristan Tzara, à son arrivée à Paris (yeux myopes, lorgnons) : « Il portait monocle » (Michel Sanouillet).

Ailleurs, il est présenté comme « affublé d'un énorme monocle, que retenait un ruban noir... 3 »

Breton et Tzara, pour ne citer qu'eux, portent monocle, ou portent des lunettes lors des manifestations Dada. Des photographies l'attestent, celle d'André Breton<sup>4</sup> en particulier et de multiples fois, Tzara porte monocle sous l'objectif de Man Ray.

• Éditions Rivages, 1988, p. 16.

1. Jacques Vaché, lettre à T. Fraenkel, 29.04.1779. *Letres de guerre*, J.-M. Place, 1989.

2. André Breton, « Deux manifestes Dada », *Littérature*, n° 13, mai 1920.

3. Arthur Conte, *Le Premier Janvier 1920*, Plon.

4. Reproduite dans le « Poètes d'aujourd'hui » de Jean-Louis Bédouin, soirée Dada au théâtre de l'Œuvre, 27.03.20.

Dans le *Bulletin Dada* (février 1920), des photos en médaillon de Soupault, Tzara, Breton, montrent l'usage désormais bien établi du monocle ou des lunettes chez les dadas.

Plus tard, vers 1925, Tzara porte un monocle envahissant (Man Ray). À la centrale surréaliste en 1924, Breton porte encore un monocle sur l'œil droit (photographie de groupe).

Les dadaïstes ont-ils l'exclusivité de cet accessoire? Et que signifie cet amour des formes décalées?

C'est un élément de cet avant-guerre (heureux ?), de cette époque (belle ?), représentatif d'une civilisation européenne, mortelle désormais, et qui revit une dernière fois dans les années folles.

A partir de 1925-1926, les Français ont conscience que leur pays est entré dans une période de déclin, décadence par rapport à celle, supposée parfaite, de la Belle Époque.

Cet élément revient dans les années vingt, comme si l'on suturait la plaie de la guerre. On reprendrait la boucle heureuse. La guerre ne serait qu'une parenthèse. Reviendrait alors la vie « comme avant » ?

Les pages de Proust donnent une idée de la vogue du monocle, et Paul Morand évoque de son côté le «Club des longues moustaches» (Edmond Jaloux, Emile Henriot, Henri de Régnier...) comme une origine possible, le début d'une filiation: « leur monocle, déjà littéraire, ils vont le léguer à Tzara qui, bientôt, arrivera de Zurich... » [*Venises*].

Signe particulier: porte monocle. Michel Bulteau présente ainsi Henri de Régnier<sup>5</sup>. Ce monocle teinté, vissé sur son œil, lui donne un air hautain et distant, « incapable de s'intéresser à ce qui préoccupe la majorité des humains ». Tzara semble considérer la vie comme un spectacle, et interpose un espace insensible entre lui et les autres, grâce au monocle.

Si Henri de Régnier se définit comme « le passé vivant », cultivant l'art de ne pas être de son temps, pour Tzara et Breton, les écrivains contemporains sont des morts, et ce sont des morts qui deviennent contemporains (les intercesseurs, Lautréamont en tête). A regarder avec un monocle.

Toutefois, Georges Sebbag indique une autre origine pour le monocle. De Nantes, Breton écrit à son ami Fraenkel, le 3 Janvier 1916 :

*Il s'applique d'abord à dessiner au crayon un portrait de face qu'on a du mal à identifier si on ne devine pas que de part et d'autre de la verticale qui sépare le visage en deux parties presque symétriques, figure à droite un André Breton portant monocle et à gauche un Théodore Fraenkel aux traits moins accentués. Bien sûr*

5. Michel Bulteau, *Le Club des longues moustaches*, Quai Voltaire. 1988.

*la raie au milieu des cheveux facilite l'opération du portrait double face* <sup>6</sup>.

Ainsi, André Breton de lui-même aurait instauré sa demi-figuration en porteur de monocle, logiquement dextre, puisque le monocle se porte du côté droit. Mais d'où lui vient cette idée?

« Janus, double face » Breton « scrute le passé et l'avenir », écrit encore Georges Sebbag.

Le 13 janvier 1919, il envoie à Vaché, nommé « Papillon Glacial du Monocle », un nouveau portrait double face (Vaché-Breton), indiquant clairement qu'il choisit le monocle contre les Pantins? et associe Vaché à une communauté de regard. Le point de vue est alors unique et lucide.

Comment les dadaïstes s'intègrent-ils à cette société mondaine?

Dans la librairie d'Adrienne Monnier, auprès du couturier Doucet, dans les bureaux de la N.R.F, le jeune Breton, et ses amis Soupault, Aragon, sont reçus par la société mondaine. Quant à Tzara, il s'installe chez Picabia, figure incontournable du Tout-Paris.

Mais, arborer le monocle de nouveau, ce sera tourner en dérision cette société qui les accueille, et semble vouloir les intégrer avec une facilité inattendue. Les dadaïstes vont offrir à cette société des années vingt un masque trompeur.

Accessoire de l'écrivain à la mode et lancé, le monocle est un insigne littéraire. Il représente la littérature d'époque, dont le modèle idéal est le dandy littéraire, ce à quoi se conformeront pour un temps les futurs surréalistes. « Météore », poème de *Clair de terre*, est dédié à Louis de Gonzague Frick, dandy à monocle (portrait par Marie Laurencin). Ils iront beaucoup plus loin qu'un art d'accorder le monocle et le cigare au visage (Francis de Miomandre). Le « Rêve III » de Breton évoque la danse de Paul Poiret qui brise son monocle; Éluard lui donne le sien. Brisé à nouveau par le couturier.

La valeur du dandysme n'est pas affectée pour autant dans certains de ses aspects. Le dadaïste est aussi celui qui entend se séparer de la norme, de la logique du plus grand nombre. C'est une attitude constante chez le Tzara d'alors, ainsi décrite par un journaliste:

*Le monocle à l'œil, une écharpe multicolore autour du cou, il assiste, impassible, à tous les petits manèges.* (23-02-24, Les Nouvelles littéraires)

6. Georges Sebbag, *L'imprononçable jour de sa mort*, Jacques Vaché 1919, J.-M. Place, 1989, n.p.

7. Le mot apparaît trois fois en majuscules, puis le terme monocle une fois dans la lettre de Jacques Vaché à Breton du 18.8.1917.

Le port du monocle est lié à cette indifférence active dont il est fait l'éloge dans le roman de Tzara, *Faites vos jeux*.

Culture et civilisation, société de la Belle Époque, mondanité et dandysme littéraire entrent dans la composition d'un homme qui, selon Dada, appartient au passé, un élément révolu dont la réapparition ne peut avoir qu'un seul sens: iconoclaste, destructeur... « accessoire narcissique daté, on le laisse tomber dès qu'il n'est plus question de faire scandale<sup>8</sup> ». C'est une élégance retournée à la manière dont Jacques Vaché porte indifféremment l'uniforme de plusieurs armées.

Comme le monocle, les lunettes servent à composer un personnage stable et non spontané. Le dandy littéraire se façonne une image à sa convenance, faite d'une maîtrise, d'un *self control* permanent. L'apparence ne doit pas bouger, et suivre au plus près un être insensible aux émotions.

Le contrôle de l'émotion s'accroît encore avec les lunettes. Elles représentent la raison et le savoir, la connaissance rationnelle. Une manière de regarder le monde réel qui leur paraît étroite et fautive est stigmatisée. Porter des lunettes devient une marque d'humour qui renvoie globalement à l'image négative de l'être sérieux, assis, en particulier le professeur, détenteur d'un savoir accablant: « Sérieux, sérieux, sérieux jusqu'à la mort<sup>9</sup> ».

La guerre fait partie du mécanisme prétendument rationnel : elle demeure une absurdité.

Les lunettes sont portées par Breton et d'autres du point de vue de Tzara, pour dénoncer l'esprit de sérieux et la logique rationnelle qui ont conduit à la guerre. Elles déclarent l'échec de la raison et du savoir. Monocles et lunettes devraient être brisés, car ils sont à l'opposé de la spontanéité et de l'émotion qui entrent dans la composition du génie de dada.

### 3. Le « 0 » du néant et la tentation du silence.

#### a) « 0 » = monocle = néant.

Le monocle forme exactement sur le visage l'insigne du néant. Le « zéro » du système décimal et numérique. Il indique une tentative de faire table rase du passé, un passé qui a abouti à la crise européenne, puis

8. Robert Benayoun, *Le Rire des surréalistes*. 1988, p. 45.

9. Manifeste cannibale Dada.

mondiale que l'on sait. Le passé n'est pas pris en compte : il s'annule. S'agit-il d'une attitude dadaïste plus de Zurich que de Paris? Il faut remettre les compteurs à zéro (« Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé ». *Dada 3*), admettre une autre conception du moi. (moi = non-moi. *Dada 3*). L'aspect le plus souvent retenu de Dada est son nihilisme. Plus exactement, un rapport dialectique de la destruction à la construction, mais il faut d'abord passer par la destruction, par le zéro.

Le monocle (ce « zéro » posé sur le visage, cette négation de l'identité) est l'équivalent du nom *Dada*, qui désigne à la fois rien et tout (le « sans sens » selon Arp), soit l'ouvert total. Le zéro en arithmétique n'est pas insignifiant: il ouvre le système décimal.

Avec la circularité du 0 (cercle) parfait, du néant au néant, apparaît la tendance pessimiste de Ribemont-Dessaignes. Pour Tzara, le point « 0 » d'où partir se conçoit par refus des constructions bourgeoises et recours à la pensée primitive.

### b) « 0 » = monocle = début d'une série chiffrée = début d'un espoir?

Un numéro est un nombre utilisé pour indiquer la place de quelque chose dans une série, pour attribuer un tour dans une file d'attente, pour identifier quelque chose ou quelqu'un. Or, Dada ne veut pas s'inscrire dans une suite, ni entrer dans l'histoire de l'art sous une forme bien identifiée (« l'esprit moderne », la « modernité »). Dada choisit comme emblème le zéro du monocle de Tzara parce qu'il veut rester insituable (c'est un camouflage). Dada sera un numéro au sens où l'on dit de quelqu'un qu'il est un « numéro », et même un « sacré numéro », le hors-norme, hors-numération.

C'est bien l'idéal de la table rase. Comme le chiffre « 0 » est partout et ne modifie rien, ajoutez « 0 » (ajoutez dada) et vous ne modifierez rien, vous n'ajouterez rien à ce qui existe. C'est l'élément neutre (noté « 0 ») des groupes additifs.

Cette neutralité - parfois même indifférence - n'est pas absente du port du monocle, ni de l'évolution du mouvement Dada: une séparation d'avec soi, et l'indifférence.

Mais encore « repartir à zéro » ou « reprendre quelque chose à zéro », repenser sur une base authentique le problème de l'art et la question du langage<sup>10</sup>.

10. A noter encore que d'autres mouvements artistiques furent tentés par le « 0 ». Le « groupe zéro », groupe artistique allemand fondé en 1957 à Dusseldorf dont le domaine (espace, lumière, matériaux modernes) est voisin de celui de Klein ou de Fontana, tandis qu'à Milan, Enrico Baj et Sergio Dangelo fondent le « Movimento nucleare » en 1963.

L'échec est sanctionné par la première guerre mondiale, ou le monstrueux comput des morts... qui répondent à l'inanité des chiffres économiques.

Chez les dadaïstes s'observe une obsession des chiffres, élevés à l'intégrité poétique, un idéal de mesure mathématique qui est détournement des figures ou formules contre le langage. C'est l'exécution capitale des mots par les chiffres.

Par un retournement inattendu, le « 0 » sera appliqué à Dada: « Pour le plus grand nombre, Dada, reste le nom d'une entité sans contenu<sup>11</sup> ». Il atteint « les limites de l'insignifiant absolu » pour André Gide.

Seront privilégiés les aspects non-verbaux du langage et un travail combinatoire (vers l'art cosmique ?), en une transmission de messages chiffrés.

La numérotation absurde dans les revues dadaïstes, en haine de la logique consécutive, de l'arithmétique asservie à l'utile, est éloquente. Leurs titres surenchérisent sur le « 0 » du monocle: *Dd .. H2 04 .. L.R.O.O.Q .. Z*. La lettre devient un élément de formule parfois emprunté à la chimie. *Die Schammade* s'appelle aussi *Dadameter*, instrument de mesure. Existe aussi *Manomètre*. 291 (New York) devient 391 (toujours la revue de Picabia). Le chiffre obsède: *25 Poèmes* (Tristan Tzara). 53 83 14 : 4 FORMULE DE LA RÉFLEXION.

### c) Silence, pureté et chant

#### 1. « La royauté du silence » (*Nadja*)

Tristan Tzara semble davantage appeler une polyphonie barbare. Le bruit est nécessaire et vital. Anti-œuvre ne veut pas dire absence d'œuvre. Tzara écrit de l'anti-écriture, ce qui est différent. André Breton semble se rallier au « 0 », au cercle du monocle pour des raisons bien différentes.

Il faut opposer au Tzara négateur (mais amorçant un mouvement), un Breton presque entièrement glissé du côté du néant. Il voudra abandonner « la main à plume » pour ce monocle de dérision qui est aussi le « degré zéro » littéraire. L'aspect négateur (« plus de littérature... ») de Dada lui convient, du moins dans cette conjoncture précise.

La tentation du silence est déjà là présente dans les pièces mallarméennes, dans un plongeon d'inanité<sup>12</sup>. On ne compte pas non plus les silences de « Forêt-Noire », qui commence par des blancs. Et « out » choisit l'expulsion vers le vide de la poésie, et le « où ? » (non-lieu, atopie).

11. Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, p. 20.

12. André Breton, « L'an suave », *Mont de Piété, O.C.*, tome I, p. 7.

Les ellipses nombreuses jettent un doute sur la poésie elle-même, avec les collages de morceaux de journaux, où le texte disparaît, et se constitue en éléments venus du dehors.

Un inédit daté du 30-09-19 met en valeur les formulations capitales de Tzara, dont cette question frontale: « Pourquoi écrivez-vous? », à la différence près que Breton semble se poser douloureusement cette question.

Bien entendu, la séduction d'un anéantissement littéraire s'estompe avec *Les Champs magnétiques* et *Clair de terre*, mais trouve un écho circonstanciel avec la célèbre interview au *Journal du peuple* « André Breton n'écrira plus » (7-04-1923). Les forces spontanées doivent retenir l'attention: « Seul le système des émotions est inaliénable ». Entre temps, Breton se sera donné pleinement à la négation et à la dérision dadaïste.

*Clair de terre* est loin d'être investi par le même dégoût des mots, et par cette tentation d'un nihilisme littéraire: « Plutôt la vie que ces prismes sans épaisseur même si les couleurs sont plus pures<sup>13</sup> ».

Le caractère négateur en poésie se manifeste donc à double détente; d'un côté, il est épurement de la poésie (à la manière de Mallarmé) vers les prismes sans épaisseur; de l'autre, il est négation même de cette littérature raréfiée au profit de l'émotion. Il s'agira pour lui de réconcilier vie et poésie.

## 2. Purification en vue d'une plénitude du chant (Tzara)

On ne trouve pas le même privilège accordé au silence dans les poèmes de Tzara: il nie avec beaucoup de matière verbale et émotive. Le grand découragement n'est pas une expérience qui semble lui convenir. Plutôt le rejet catégorique de la littérature, du moins dans les années Dada. Et le dégoût.

Cette position tranchée séduit Breton:

*il ne faut pas oublier qu'en littérature une sentimentalité envahissante masquait ce qui était humain et que le mauvais goût à prétention élevée s'étalait dans tous les domaines de l'art...<sup>14</sup>*

Tzara veut atteindre un absolu moral par son attitude iconoclaste (le zéro est un chiffre absolu).

René Lacôte voit dans le recueil de 1931 *L'Homme approximatif*, « ... l'accomplissement poétique d'une tenace volonté de purification du monde ».

13. André Breton, *O.C.*, tome I, p. 176.

14. Tristan Tzara, cité par René Lacôte, dans le volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui », p. 17.



Dans le « Manifeste Dada 1918 », Tzara proclame:

*Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer* <sup>15</sup>.

Toutefois, il s'agit moins d'une négation (en marche vers le zéro) que d'une opposition. Tzara n'est pas tenté par une parole blanche. Il ne vacille pas devant le vide, mais le provoque en lui opposant une parole pleine (plurielle en tout cas), ne dédaignant aucun auxiliaire artistique.

Dans les *Vingt-cinq et Un poèmes*, « la dénotation tend vers zéro, et la connotation croît vers l'infini... une thématique moléculaire, sinon atomistique ». (Henri Béhar, notice, p. 17)

Au désespoir éprouvé devant les moyens de création par Breton s'oppose ici une confiance et une force visibles dans les poèmes d'alors (dès 1916) et dans ceux qui vont leur succéder: « Son nihilisme aboutissait au chaos, mais non point au néant<sup>16</sup>.

La conscience d'une douleur commune appelle, plus que jamais, la chaleur d'une voix:

*... cassée est la chaîne des paroles couvertes d'hivers et de drames qui reliaient les intimes éclaircies de nos existences* <sup>17</sup>

La voix est menacée mais rien ne vient indiquer que Tzara soit prêt à renoncer à un chant de plénitude opposé au néant.

#### **d) La tentation du suicide: mort = « 0 » = autodestruction.**

##### 1. position de Tristan Tzara.

Attila du langage logique et bien-pensant, Tzara ne paraît pas avoir envisagé l'anéantissement de soi comme une solution. Le «O» du monocle conserve seulement cette valeur de détruire ce qui mérite de l'être, et de le remplacer par le plus nécessaire pour l'homme. C'est bien lui qui place au centre de sa cosmogonie la vie, ce mot qui venait clore le «Manifeste Dada 1918 », au terme d'un développement sur le dégoût dadaïste: concilier les éléments du réel paraît une tâche impossible, mais Tzara ne cède pas au désespoir. Il brasse un mélange détonnant, un chaos vital et non mortifère:

<sup>15</sup>. Tristan Tzara. *Dada est tatou, tout est Dada*. texte établi et présenté par Henri Béhar, Garnier-Flammarion, 1996. p. 211.

<sup>16</sup>. René Lacôte et Georges Haldas, *Tristan Tzara*, Seghers, p. 88.

<sup>17</sup>. Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur*. « Règle ».

*Préparons la suppression du deuil et remplaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poisson* 18.

Nulle mélancolie dans ce premier manifeste. S'agit-il d'un « boumboum » conjuratoire ? Ensuite, tout le monde note, sur le plan de **l'action**, que le mouvement Dada semble se saborder, travailler à sa propre perte, en accord avec ses principes, par refus de devenir une nouvelle école littéraire, ou bien parce que le « 0 » du monocle tourne en rond, et que Tzara accentue cette rotation négative, ce mouvement centrifuge vers le néant. Il ne fait rien pour freiner cette course à l'abîme. S'il y a suicide, c'est seulement celui de Dada, qui n'a rien de triste ou de désolant. Certains poèmes sont fait d'une ambivalence de conscience et d'espoir<sup>19</sup> : Tristan Tzara écrit (mais en 1946) « Raison d'être ». Georges Henein, introducteur du surréalisme en Egypte, publiera de son côté *Déraison d'être* (plaquette de poèmes parue en 1938 chez Corti).

Ce sont les termes dans lesquels la question du suicide (solution du suicide) est posée qui ne conviennent pas, parce que Tzara ne voit dans le suicide ni une solution, ni une tentation... A la question qui termine l'enquête du n° 1 de *La Révolution surréaliste*, « Le suicide est-il une solution ? », Tzara répond de son côté par la négative: « Il n'y a qu'une maladie, la mort [...] le suicide n'est donc qu'un artifice de langage ». (8-12-24). La mort est le mal absolu, inclus dans l'existence. Tzara revient à cette inclusion dans les poèmes de *L'Homme approximatif*(I, II) : « Je porte la mort et si je meurs c'est la mort qui me portera dans ses bras imperceptibles ». La mort, selon Tzara, est associée au temps qui constitue le tissu de la vie. Elle ne peut donc être évacuée par le suicide.

*Il est curieux d'apprendre que Tzara, entre 1913 et 1915, voulut faire paraître une plaquette de vers relatifs à Hamlet. Son dilemme n'a pas de sens. Peut-être devrais-je mourir, peut-être devrais-je partir (Ophélie baille)* 20

L'humour interdit tout pathétique. Ainsi:

*Je dors très tard. Je me suicide à 65 %. J'ai la vie très bon marché, [...] la mort est un peu plus chère. Mais la vie est charmante et la mort aussi est charmante* 21.

18. Tristan Tzara. « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou, tout est Dada, op. cit.*, p. 207.

19. Tristan Tzara, « D'un noir été », *La Main passe*, cité par René Lacôte, p. 63.

20. Henri Béhar, notes à *Tristan Tzara. O.C.*, tome 1, p. 439.

21. Tristan Tzara, « Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux », 9-/2-/1920. *O.C.*, tome 1, p. 388.

Dans la pièce jouée en 1926, *Mouchoir de nuages*, le « poète » dit :

*Solution... solution... il n'y a jamais de solution,. on fait les choses ou on ne les fait pas, le résultat est toujours le même: on crève à la fin* <sup>22</sup>.

## 2. Position de Breton.

On sait que davantage que le « 0 », c'est le « M » qui est en charge de la mort<sup>23</sup>. Toutefois, ce « 0 » est significatif d'une mort volontaire. La gueule d'un « revolver à cheveux blancs », le « 0 » du monocle, indiquent cette obsession d'une logique du néant, cette fois appliquée à soi.

Pourtant, nulle preuve d'une volonté suicidaire chez Breton. En revanche, ce dernier paraît marqué par cette éventualité qui se manifeste largement autour de lui. Ce monocle, si souvent arboré, indique une possibilité de sortir de l'absence d'issue. L'enquête sur le suicide s'ouvre en 1924, mais Breton s'interroge depuis longtemps sur la nécessité de revêtir (ou d'enlever) les « beaux effets de neige » (*Clair de terre*). C'est par l'évocation de la mort de Vaché que s'inaugure la relation à Tzara. Dans la première lettre, il évoque le choc que fut pour lui cette disparition (21-01-19). Une étrange concomitance. Un vide se creuse qu'il peut alors remplacer par le monocle de Tzara (d'un néant l'autre...). Philippe Soupault et André Breton songeaient à disparaître. Se fondre dans l'anonymat du collage: silence poétique et suicide se trouvent conjoints, toutefois à l'état latent.

Dans ses *Maisons*, Tzara présente ainsi Breton: « Je me stérilise masque lent citron cloche<sup>24</sup>. » Une pulsion de mort qui se retrouve dans la pièce *S'il vous plaît* (1920), écrite en collaboration avec Soupault. Au cours de l'acte IV, un des acteurs choisi au hasard devait se tuer sur scène d'un coup de revolver, raconte Aragon. Acte supprimé: résistance à la pulsion de mort? Ni Breton ni Soupault ne mentionnent nulle part ce projet suicidaire.

## 3. « 0 » ou la transparence de l'avenir

### a) *La contagion des regards*

Il suffit de regarder une des illustrations choisies par Breton pour

<sup>22</sup>. *Id. ibid.*, p. 318

<sup>23</sup>. En particulier évoqué par Aragon dans *Aurélien*, mais encore dans *Les Champs magnétiques*: « J'ai sur le bras, du côté interne, un M bleu qui me menace » (« Barrières JJ »).

<sup>24</sup>. *Id. ibid.*. « Noblesse galvanisée André Breton », p. 136.

*Nadja* – Les yeux de fougère – pour noter une démultiplication de l'œil. Derrière le monocle se trouve un regard qui épie les signes de l'avenir. La vue est aussi conception, anticipation et pensée. Le monocle est un remède contre la mauvaise vue.

*Avec le lorgnon bleu d'un ange, ils ont fossoyé l'intérieur pour vingt sous d'unanime reconnaissance* 25.

C'est une insuffisance du regard que Tzara dénonce, un défaut d'horizon, une faible clarté de l'homme quant à ses moyens et à sa destination. Précisément, dans *L'Homme approximatif*:

*Tant craint l'homme sans horizons sa mort que dépourvu de dieu il cache sa tombe* 26

Au contraire, l'homme devrait, selon lui, porter en lui la mort, l'intégrer à son projet de vie, et regarder de façon plus large, s'ouvrir l'horizon avec ce qui n'est pas encore:

*Il faut savoir regarder avec un œil plus grand qu'une ville* 27

Le pouvoir d'observation caractérise l'esprit scientifique, depuis en particulier Claude Bernard qui lie observation et expérience à l'exercice de la science :

*Mais justement cette magnifique qualité de l'esprit est la preuve de son impuissance. On regarde d'un ou de plusieurs points de vue, on les choisit parmi les millions qui existent* 28.

Une répugnance s'énonce dans le « Manifeste Dada 1918 » pour la science et la logique « toujours fausses ». Breton a suivi une formation scientifique, médicale. Il privilégiera l'œil intérieur et l'inconscient, et opposera à l'esprit logique l'esprit analogique. Tzar préférera un art cosmique. Chacun cherche, en cette période, à corriger la vue (rôle du verre correcteur). L'art cosmique<sup>29</sup> sera une explosion langagière, un art collectif, avec l'apport de multiples cultures (le Cabaret Voltaire).

Contre les constructions régulières, briser le monocle, faire éclater la vue et la pensée en retard sur une nouvelle époque (« Rêve III » de

25. Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada es/aIoU*, p. 136.

26. Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*. IX. Poésie-Gallimard, p. 73.

27. *Id. ibid.*. XV, p. 122.

28. Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada es/aIoU*, op. cit., p. 209.

29. Voir Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990. p. 129.

Breton. Mélanger et abolir les genres. C'est la spontanéité dada, le Fatagaga dans le domaine plastique. Le poème « simultané » (*l'AmiraL*) suivant une combinatoire nouvelle, un art cosmique enfin. L'accumulation de matériaux hétérogènes se pratiqua suivant la technique du collage, du montage, du photomontage.

Il faut non seulement présenter au lecteur d'autres visions, mais encore s'efforcer de modifier radicalement la forme de la vision: du moins, faire prendre conscience de l'infirmité du regard, - un seul œil quand on en possède deux. Multiplier les yeux, c'est échapper à la vision du monocle.

Le lecteur dont l'œil n'est pas encore parvenu à l'état sauvage est présenté comme un borgne, ceci dans *Vingt-cinq Poèmes*.

Et Breton? Dans quelle direction conçoit-il la réorientation nécessaire du regard?

Dès *Mont de piété*, il prête une attention soutenue aux éléments poétiques épars dans le quotidien. Il veut recueillir des signaux. L'œil intérieur des *Champs Magnétiques* privilégie les associations libres, dictées par l'inconscient. Ce sont des textes écrits au printemps 1919, avant Dada, comme une paire de lunettes spéciales qui précéderaient le monocle dada:

*J'ai vu dans l'œil d'une dorade une petite roue qui tournait comme dans un boîtier d'une montre... (Barrières)*

*b) L'ouverture et l'avenir du « 0 » (du monocle)*

Le « 0 » forme exactement le signe de l'ouverture: un passage pour sortir d'une conception rationnelle et trop limitée. Ou une lunette astronomique pour observer l'avenir. Lunette et astronomie figurent implicitement dans le titre du nouveau recueil *Clair de terre*, et non « Clair de Lune » comme le comprit un critique. Le poème est un instrument pour observer, une nouvelle optique inversée. La page de titre joue d'un effet optique curieux, et par un renversement typographique, figure concrètement le retournement inscrit dans le titre. Pour obtenir une saisie appréciable du réel, il faut opérer un retournement, et changer de verre. Tzara souhaite à son tour une ouverture du regard. C'était le propos en particulier des *Vingt-cinq poèmes*, à lire comme un verre correcteur (déformant pour ses rétracteurs) de la réalité, déniée de toute valeur absolue.

Tzara semble aussi convier tous les hommes à un nouveau « Clair de terre » - mais en 1923, au sortir de l'aventure Dada? En quoi un poème peut-il constituer un instrument optique pour ajuster le plus bel avenir?

Plutôt que d'opérer ce changement radical (inversion d'astre rêvée par Breton), il s'agit chez Tzara, dès *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, de pratiquer la décomposition du prisme de ce qui pourrait être vu (une «poétique de la décomposition», selon Henri Béhar).

*La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* - Œuvre représentée au festival Dada de la salle Gaveau (mai 1920) comprenait un «Monsieur Saturne» (Théodore Fraenkel). Portait-il monocle, anneau de Saturne en guise de monocle? On est en droit de se le demander, à lire sa réplique d'astre ceinturé, où se manifeste une fois encore une obsession géométrique de la circonférence et du centre, soit douze fois le mot «centre».

*Retourne au plus intérieur centre  
cherche le plus intérieur centre  
sur le centre il y a un centre  
et sur le centre il y a un autre centre...  
sur chaque centre il y a un centre...*<sup>30</sup>

De Saturne, la description scientifique confirme l'intuition poétique de Tzara: autour de l'astre s'organise un vaste système d'anneaux, eux-mêmes formés d'une succession de fins annelets concentriques.

Il faut changer de lunette (ou de lunettes) à défaut de réorienter la lunette du bas vers le haut, et de l'inverser.

Dada (le monocle) devient lui-même, à un moment donné, un mauvais instrument, selon Péret, lequel publie une notice nécrologique de Dada:

*Je quitte les lunettes Dada et prêt à partir, je regarde d'où vient le vent sans m'inquiéter de savoir ce qu'il sera et où il me mènera*<sup>31</sup>.

Et le nouveau regard, le nouvel instrument selon Dada?

Comme pour Breton, qui entend redonner au poème forme d'être, explorer une «parole plénière qui l'exprime tout entier» (*Les Champs magnétiques*), sur le plan plastique, Dada opère un recentrement.

En particulier Picabia modifie l'emplacement et la direction du regard avec des toiles comme celles du Salon d'automne de 1921: «Les yeux chauds», «L'Œil cacodylate». Ce dernier devient le symbole du dadaïsme aux yeux du public.

Si Picabia envoie au Salon d'automne un tableau qui défie toute

30. *Tristan Tzara. o.C''* tome I, p. [49].

31. *Littérature*. nouvelle série, n° 5, automne [1922].

description (selon Michel Sanouillet), ainsi qu'un autre qui est un « ... œil très figuratif [...] une fascinante prunelle<sup>32</sup> », on serait tenté d'y voir bien davantage que le reflet anecdotique du zona oculaire de son auteur, l'essentielle ambition du dadaïsme: transformer le regard.

Toile qui affirme la centralité du moi, centre de la convergence de tous les noms inscrits autour, et la prééminence de l'artiste (du nom) sur l'œuvre, elle peut encore illustrer l'équation de Tzara: moi =non-moi; affirmation =négation; ordre =désordre.

Par la multiplicité des signatures, des textes d'amis écrits dans tous les sens (qui forment le tableau *L'Œil cacodylate*) avec au centre cet unique œil, encore que d'autres « ouvertures » existent dans cet espace de signatures, cette œuvre montre divers points de vue sur les personnages, de face ou de haut, dans une lunette ou un médaillon.

c) *l'obsession de l'avenir: pour la détermination de l'esprit nouveau.*

Si Dada représente la prise de conscience d'un nouvel âge (qui appelle de nouvelles formes d'art, selon Tzara), et si Breton identifie l'avenir à Dada, il ne se départit pas d'une attitude de recherche, le regard tendu vers ce qui peut surgir à l'horizon.

Comme telle, cette interrogation (savoir ce qui est à l'horizon) ne doit pas convenir à Tzara, pour qui rien n'est à l'horizon de plus que ce qui était, et pour qui Dada n'a pas d'avenir, du moins dans un mouvement historique allant vers un progrès.

C'est ainsi qu'il exprime à plusieurs reprises son indifférence devant « l'esprit moderne », ou « nouveau ». Ce qui explique aussi son refus de participer au Congrès de Paris, organisé par Breton pour la détermination de « l'esprit nouveau » (1922).

Le goût de l'horizon, venu du romantisme selon Michel Collot, est un thème qui perd de sa signification idéale: « l'horizon est désormais vide...<sup>33</sup> »

Tendance accentuée par la première guerre mondiale. L'horizon est mortel. Selon Michel Collot encore, « La métamorphose ne passe pas pour eux par une nouvelle vision des êtres et des choses, mais par la seule médiation linguistique<sup>34</sup> ».

On serait tenté d'étendre cette remarque au Tzara des poèmes dadaïstes. L'horizon restera donc un mot, au même titre que « chemin »,

32. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*. Pauvert, 1965, réédition 1980, tome 1, p. 294.

33. *L'Horizonfabu/eux*. tome II, Corti, 1988, p. 8.

34. *Id. ibidem*, p. 9.

« modernité », « avenir »... provisoirement rejetés par Tzara, puis redécouverts par Breton.

Breton quant à lui ne cesse d'interroger l'existence, donc c'est la vie qui interroge Breton:

*irons-nous jusqu'au bout de ce chemin que nous voyons prendre à nos actes et qui est si beau {...} , ce chemin n'est-il pas en trompe l'œil <sup>35</sup> ?*

Breton se sent chargé d'une quête dont il ne connaît qu'imparfaitement la direction et dont il n'entrevoit pas le but. Il différencie l'esprit nouveau (Apollinaire) de l'esprit moderne. Il paraît alors nécessaire d'orienter le regard dans la bonne direction, dans une époque fracturée par la guerre. Breton demeure romantique dans la valorisation de l'avenir et du nouveau. Il contemple l'image du temps qui lui reste à parcourir.

Nous venons de voir que le concept d'« esprit nouveau» reste parfaitement étranger à Tzara, comme l'idée d'inscrire Dada dans une avant-garde ou une modernité. L'un des premiers, il a conscience que les sociétés européennes vivent sur des valeurs périmées. Situation que la première guerre mondiale a révélée dans toute son ampleur. Il annonce (plus qu'il ne cherche) l'homme nouveau, l'homme dadaïste, en particulier dans le poème « Maison Flake », poème-annonce:

*Déclenchez clairs l'annonce vaste et hyaline animaux du service maritime  
Forestier aérostatique dont ce qui existe chevauche au galop de clarté de vie <sup>36</sup>*

Ce qui est annoncé n'est pas un autre avenir (il n'emploie pas le futur qui vient si spontanément sous la plume de Breton), mais ce qui est: la vie, le réel entier, et non pas une autre forme d'art, et d'autres complicités entre une société et ses expressions artistiques. En ce sens, Tzara n'a pas à chercher, ni à faire état de préoccupations ou de spéculations modernes, puisqu'il a déjà trouvé, bien avant, peut-être lorsque ses propres conclusions trouvent une confirmation avec la rencontre de Picabia à Zurich, en février 1919.

Dans son *Manifeste dada* 1918, Tzara se pose d'emblée, par-delà la définition (ou la recherche) d'une modernité:

35. André Breton, « Caractères de l'évolution moderne ». *Les Pas perdus*, 1922.

36. Tristan Tzara. « Maison Flake », *Maisons, O.C.*, tome I. p. 133.



*L'amour de la modernité est la croix sympathique, fait preuve d'un Je m'en foutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli* 37.

Plus loin, il affirmera: «Il n'y a pas de commencement... » Avec Dada, ne commence rien, ne s'inaugure pas un nouvel âge.

Pourtant se fait jour, ici ou là, sous forme de notes (art, poésie) des réflexions qui engagent Tzara, lui aussi, vers la détermination d'un avenir de l'homme:

*L'esprit porte de nouveaux rayons de possibilités: les centraliser, les ramasser sous la lentille ni physique ni définie, populairement: l'âme* 38.

d) *L'avenir ouvert: « Clair de terre »*

Marguerite Bonnet note l'image de la prison et du prisonnier: entraîné dans un mouvement positif, les figures de captifs s'évadent. La perspective est celle du présent ou de l'avenir. Le « 0 » du monocle est un puits. C'est aussi une porte dérobée par où s'échapper des murs de la prison.

Le bris du monocle (« Rêve III ») annonce la rupture du cercle (la certitude que Dada tourne en rond).

Disparaît le monocle lié à Tzara et à Dada, aussi bien que les lunettes (l'écran), l'obstacle et la limitation. Se privilégient la communication et la rencontre à perte de vue.

L'image de la bulle, de la sphère légère qui s'allège, se retrouve dans « Les Reptiles cambrioleurs », avec l'image libératrice d'un cercle: « La petite fille souffle des bulles de lessive... » ou bien dans « Angélus de l'amour », « Amour parcheminé », où les fenêtres sont comparées à l'œil du chacal- autant d'images révélatrices de ce nouvel investissement du cercle par une valeur d'avenir et de libération.

On ne retrouvera pas chez Tzara une semblable exaltation de l'avenir ni images positives d'évasion. On ne s'évade pas aussi facilement de la vie (unie à la mort) selon Tzara. Et la modalisation au futur de certains poèmes prend davantage le sens d'une métamorphose. Pourtant, et jusque dans le corps du texte (celui des *Vingt-cinq Poèmes*, en particulier), c'est d'avenir qu'il s'agit, mais sans jamais le définir de façon prophétique.

Plusieurs passages du *Manifeste dada* 1918 envisagent un avenir indé-

37. *Id. ibid.* tome I, p. 359.

38. *Id. ibid.* « Note 14 sur la poésie », p. 404.

terminé mais ouvert, « l'espoir d'une humanité purifiée<sup>39</sup> » qui s'oppose à la faillite du passé:

*Voilà un monde chancelant qui fuit, fiancé aux grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté: des hommes nouveaux* <sup>40</sup>.

Tzara énonce en parallèle l'avenir de l'art. Là encore, c'est un espoir, une résolution qui s'affirme, et non le refus de l'avenir:

*Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises, à jamais incomprises* <sup>41</sup>.

Les poèmes de Tzara viennent détruire le poème, mais épousent un rythme vital. Est-ce sous l'influence de Nostradamus, mais Tzara adopte le futur, et la répétition insistante de substantif « transparence » :

[...] *lecteur tu deviens pour un instant transparent  
ton cerveau éponge transparente  
et dans cette transparence il y aura une autre transparence plus  
lointaine  
lointaine quand un animal nouveau bleuira dans cette transpa-  
rence* <sup>42</sup>

C'est précisément cette thématique de la transparence de l'avenir, à l'image du monocle transparent de Tzara, des lunettes, du cercle de verre qui ne ferait pas obstacle, que nous voudrions évoquer maintenant.

*e) La transparence et la clarté: une cristallerie d'avenir?*

Le « 0 » du monocle n'est pas seulement puits d'évasion, ouverture, cercle de l'avenir; il est aussi matière et transparence. Et curieusement, on apprend que Louis Breton (son père) s'installe en 1900 à Pantin, avec sa femme et son fils, et y devient « sous-directeur d'une petite cristallerie » — ce qui peut laisser songeur quand on sait la faveur que connaîtra plus tard le thème du cristal chez Breton, et sa haute idée d'une transparence de vie.

Ce n'est pas la transparence du néant (un vide) mais bien le miroite-

39. Tristan Tzara, O.C., tome I, p. 361.

40. *Id. ibidem*, pp. 362-363.

41. *Id. ibidem*, p. 365.

42. *Id. ibid.*, « Droguerie conscience », *Vingt-cinq et un Poèmes*, p. 96.

ment de l'avenir qui se fait jour jusque dans cette humble chronique familiale. Bulles et sphères allégeantes parsemaient déjà les pages de *Clair de terre*. Peut-on retenir l'idée d'une carillonnante annonce, pour un avenir de clarté ?

Dès lors que le cercle de verre (les « lunettes dada » a dit Péret, ou le monocle de Poiret dans le rêve) se brise, il se transforme en facettes de prisme.

Il est intéressant de noter que le poème « Pièce fausse » est la dislocation de la cinquième et dernière strophe d'un poème de 1914, « Camaïeu ». C'est un calligramme du vase: « Du vase de cristal de Bohême qu'enfant tu soufflais aube éphémère de reflets ». Dans ce recueil, ouvert à la transparence de l'avenir, Breton éparpille les cristaux anciens, les recompose suivant un nouvel ordre de scintillement. Quant aux *Champs magnétiques*, écrits en 1920, avant l'orientation du groupe Littérature vers dada, ils sont comme pour l'un des titres, « la glace sans tain », l'envers de la réalité, une fois les barrières opaques franchies, des brèches de lumières dans l'obscurité, phrases qui se forment dans un demi-sommeil: « Un soir avant de m'endormir, je perçus une phrase... phrase oserai-je dire qui *cognait à la vitre...* »<sup>43</sup>

Cette image mise en italiques par Breton marque l'insistance du message auditif, mais indique en outre la découpe des mots sur transparence. L'obstination des mots jusqu'au brisement en éclats: c'est cette expérience qui inaugure les *Champs magnétiques*. Un dispositif de transparence plein d'avenir et auquel Breton ne renoncera pas, parce qu'il s'agit d'un ressourcement du langage, d'une façon de rattraper l'être à la source, dans la bouche d'ombre<sup>44</sup>.

La cristal est une matière qui convient particulièrement à Breton, à cause de son immutabilité, et de sa propriété de suspendre l'opposition du même et de l'autre: l'individualité peut s'y inclure, mais de façon complexe, associant le clos et l'ouvert, soit un avenir qui ne renie rien du passé de l'individu. L'avenir s'ordonne suivant une cohérence, « une forme de nécessité objective non moins liée au désir »<sup>45</sup>.

Dans *Clair de terre*, outre « Pièce fausse », observe-t-on d'autres témoignages d'un étincelant avenir ?

Marguerite Bonnet note avec justesse: « Tout ce qui est masse compacte ou bien fermée tend vers la transparence et l'ouverture, au risque de l'éclatement même<sup>46</sup> ».

43. André Breton, *Manifeste*, O.c., tome 1, pp. 324-325.

44. « Entrée des médiums », *ibid.*, p. 275.

45. Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme. André Breton et la cohérence*, PU du Mirail, 1996.

46. Marguerite Bonnet, notice pour *Clair de terre*, dans *André Breton*, O.c.

Et la terre, les squelettes de devenir « verre » : « Ô vitres superposées de la pensée/dans la terre de verre s'agitent des squelettes de verre ». (« Il n'y a pas à sortir de là »).

Cette transparence si pressante se confond avec le triomphe d'un avenir sans obstacles.

« Rendez-vous », « Tout paradis n'est pas perdu », « Du sang dans la prairie », et « Mille et mille fois » : « Maison insensiblement vitrée à ciel ouvert à sol ouvert... », témoignent qu'un large éventail de matières et d'objets associés à la clarté et à la transparence sont réunis afin d'ordonner dans le texte une attitude passionnément ouverte à l'avenir.

Plus tard, Breton développera encore l'idée de la « maison de verre », (où vie et œuvre communiquent là où l'être vit en pleine connaissance de sa part obscure), et voudra promouvoir un mythe nouveau, celui des Grands Transparents qui associe encore une fois l'idée d'avenir à celle de transparence.

Chemin faisant, se perd peu à peu l'image du cercle, du monocle de verre, comme s'il restait intimement associé à l'époque dada, et qu'il était le signe élu par Tzara. Là où Breton privilégie la rupture (les brisures, et les éclats de verre), et abandonne le cercle.

Dans *Vingt-cinq Poèmes*, une thématique moléculaire ou atomistique serait à l'œuvre. On y remarque bien un éclaircissement, une traversée de lumière dans les matières opaques, où l'œil (et le sens de la vision) témoignent de cette ambition: percevoir l'avenir de l'homme et de l'art.

Ce recueil comprend deux « Complaintes de mon obscurité », mais aussi des images de métamorphose, en particulier ce poème « Verre traverser paisible » : « Vibration du noir: dans ton sang... un œil ridé bleu dans un verre clair »<sup>47</sup> où est suggérée l'idée d'un mouvement hors de l'époque, et l'opposition de l'obscurité à la transparence. C'est le montage de l'œil et du monocle qui le couvre. Un œil ridé appartient au passé. Un regard neuf reste à inventer.

Le titre « Danse caoutchouc verre » associe encore verbe de mouvement et déplacement de l'opaque de la transparence<sup>48</sup> ; le titre « Saut blanc cristal » élabore de nouveau cette dynamique de la transparence.

C'est donc une intention du recueil que de signifier une urgence, et d'illustrer ce qui pourrait être une voie pour l'art :

*La diversité des artistes d'aujourd'hui serre le jet d'eau dans une grande liberté de cristal. Et leurs efforts créent de nouveaux organismes clairs, dans un monde de pureté, à l'aide de transparence...*

47. Tzara, *O.C.*, tome 1, p. 94.

48. Tzara, *O.C.*, tome 1, p. III.

*et de la matérialité de construction d'une simple image qui se forme* 49.

Cette note est parue dans *Dada I* (juillet 1917). D'autres notes précisent encore la manière dont les dadaïstes entendent s'y prendre pour capturer la lumière, et parvenir à cette « liberté de cristal ».

Arp, représentant ici de l'art-plastique, est l'occasion pour Tzara de célébrer la sphère - on ne s'éloigne pas du cercle, de la construction cristalline :

*la sphère, elle noue sa liberté, son existence dernière, absolue, à des lois innombrables, constructives* 50.

Tandis que la « Note sur la poésie » exhorte à scruter :

*les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres (...) gravées sur les cristaux...* 51

et l'image du cercle de verre revient, comme une lentille chargée de centraliser les nouveaux rayons de possibilité de l'esprit. Image de focalisation qui revient dans ce vers :

*on a concentré la lumière en sphères plus blanches que l'étroitesse des anges...* 52

Le monocle revient en tant qu'il est image de la sphère, de la circularité théorique de l'atome, de la planète, et intervient dans la constitution de montages cosmiques.

D'autre part, le monocle peut faire loupe, et devenir un instrument d'observation (ce qu'il est essentiellement, une lentille pour mieux voir). Comme l'indique d'ailleurs un titre de poème, il est « Longue-vue » où les images successives (comme des lentilles) s'emboîtent dans un poème-métamorphose :

*sangsue d'encre et de cendre visse son œil dans le gâteau  
... le verre dans le verre  
et le petit animal de verre...* 53

49. Tristan Tzara, « Note sur l'art », *O.c.*, tome J, pp. 393-394.

50. *Id. ibidem.* « Note sur l'art, Hans Arp », p. 395.

51. *Ibidem*, p. 403.

52. Tristan Tzara, *La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *o.c.*, tome J, p. J51.

53. Tristan Tzara, *De nos oiseaux*, *o.c.*, tome J, p. 196.

Le recueil *Calendrier du cœur abstrait* (1920) n'est pas moins remarquable au titre d'une aération des matières opaques, de l'éclaircissement de ce qui était caché, comme dans ce vers étonnant: «Un monstre montre son cerveau de verre calciné<sup>54</sup> »

Non moins attiré par les matières transparentes et cristallines que Breton, Tzara reste fidèle à l'image de la circularité présente dans le monocle; il réinvestira cette image dans l'art cosmique en particulier, tandis que Breton privilégiera les brisures de cristal.

C'est en fait toute l'aventure dada qui est, selon sa propre définition, contenue dans le cercle du monocle: « Dada est une quantité de vie en transformation transparente sans effort giratoire<sup>55</sup> ».

Manière de répondre à un problème aussi insoluble que celui de la quadrature du cercle, ou de vouloir l'impossible: chercher la quadrature du monocle.

Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle

54. Tristan Tzara, *Cinéma calendrier*, no 20, *Les lampes hypnotisées*. O.C., tome I, p. 129.

55. Tristan Tzara, «Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer», D.C., tome I, p. 385. Ce manifeste a été lu à la galerie Povolowsky, le 9 décembre 1921, avec monocle?

# LA MUSIQUE DANS TROIS POÈMES SURREALISTES

Sébastien ARFOUILLOUX

## LES MANIFESTATIONS DADA À PARIS ET LA MUSIQUE

Lorsque Tristan Tzara s'installe à Paris en 1920, il apporte avec lui son expérience des soirées poétiques du Cabaret Voltaire de Zurich qui comportaient des musiques et des danses. Pourtant, qu'on ne s'y trompe pas, si les jeunes poètes créateurs de la revue *Littérature* font figurer en cette année 1920 au programme de la « Première Matinée de Littérature » des poètes avec lesquels ils n'ont aucune convergence de vue ainsi que des musiciens tels Erik Satie et les compositeurs membres du « Groupe des Six », représentés par Darius Milhaud, George Auric et Francis Poulenc, c'est surtout pour se démarquer des représentants de l'avant-garde avec lesquels ils n'ont aucune communauté. L'activité de dada ne se légitimait qu'en faisant réagir le public, qu'il s'agissait d'émouvoir au point de lui faire oublier les conséquences de ses actes. Au milieu des banalités, Tzara, Breton, Aragon, Éluard et Soupault souhaitaient donner à cette manifestation publique le caractère d'une provocation qui laisserait éclater les réactions violentes mais spontanées du public. Quoi d'étonnant à ce que la musique fasse les frais de cette conception ? Ainsi lors de la « Manifestation dada » du Théâtre de l'Œuvre d'avril 1920, le très sage « Manifeste chanté » qui suivit la représentation de *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* déchaîna de nouveau les fureurs du public échauffé par la pièce qu'il venait de voir. Dada avait indéniablement atteint son but, puisque, comme le rappelle Henri Béhar : « Enfin le courant passait par-dessus la rampe, dans les deux sens, le véritable dialogue théâtral entre l'auteur-acteur et les spectateurs était établi. [...] Il est certain que la 'belle musique' n'adoucissait plus les mœurs'... »

On peut douter de la qualité des expériences musicales de Georges Ribemont-Dessaignes et de Marcel Duchamp qui composaient des musiques en se livrant à des opérations qui permettaient de tirer au hasard des notes<sup>2</sup>. Et quoique Tzara, en acceptant la collaboration de Satie au

1. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, « Idées », 1979, pp. 193-194.

2. Cf L. Landy, « Duchamp compositeur dada, et son influence sur la musique d'avant-garde depuis la guerre » in *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, Italie, France, 1909 à 1924, Paris, Corti, 1988, pp. 241-254

journal *Le Cœur à barbe*, ait admis implicitement la musique, au même titre que les réalisations dada de l'époque, il n'est pas sûr qu'elle constituait un moyen de subversion aussi efficace que les mots.

Une fois la rupture amorcée avec son ancien ami Tzara, le surréalisme qui s'engageait dans une activité résolument révolutionnaire sous la houlette d'André Breton a banni les compositeurs.

## LE SURRÉALISME

En 1925, Breton publie dans *La Révolution surréaliste* le premier d'une série d'articles intitulés «Le surréalisme et la peinture»<sup>3</sup>. Il affirme sa confiance en un pouvoir de la peinture au détriment de la musique dès les premières lignes de son texte, selon une formule dont il faut souligner le caractère individuel:

*À ces divers degrés de sensations correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur, et n'en déplaît à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés - il fait grand jour - à ma contemplation silencieuse* <sup>4</sup>.

Cette déclaration intervient dans des circonstances où la doctrine du mouvement s'affermi: si Breton se porte à la tête du mouvement à partir de ce quatrième numéro de *La Révolution surréaliste*, c'est qu'il éprouve le besoin de trouver des points d'appui idéologiques, en l'occurrence chez les peintres, pour ne pas laisser « s'accentuer les divergences de vues<sup>5</sup> » qui pourraient conduire le mouvement à se disperser.

Dans « Le Surréalisme et la peinture », Breton ne donne que des raisons obscures pour expliquer le fait qu'il « refuse » à la musique une

3. « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*. n° 4, 15 juillet 1925, pp. 26-30 (Réunis et publiés en 1965 dans A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965).

4. *Ibid.*, p. 26.

5. André Breton, « Pourquoi je prends la direction de la révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*. n° 4, 15 juillet 1925, p. 3.



« valeur » qu'il « accorde » à l'expression plastique. Yves Bonnefoy affirme par ailleurs: « Je remarquerai seulement que cette belle image d'un opéra qui prend fin, d'une scène envahie par les puissances nocturnes [l'que la nuit tombe sur l'orchestre'], c'est l'appel à du démoniaque, c'est la valorisation du magique<sup>6</sup>... »

Breton a joué dans ses propres pièces (*Vous m'oublierez* et *S'il vous plaît*, écrites avec Philippe Soupault en 1920), à une époque où le surréalisme n'existait pas encore comme mouvement. Après 1924, il a négligé la dimension de la représentation corporelle : la danse, le théâtre et la musique dans l'art surréaliste. Les anecdotes concernant son absence de goût musical abondent.

On peut invoquer plusieurs raisons pour expliquer cette surdité affichée du surréalisme et de celui qui représentait sa pensée vis-à-vis de la musique. Une des hypothèses qui nous semble la plus convaincante est celle de François-Bernard Mache, pour qui Breton était surtout méfiant envers la musique, art qui depuis des millénaires « confondait le réel et l'imaginaire » et qui « en dépit de ces pouvoirs ancestraux n'avait pas accompli la révolution au sens surréaliste »<sup>7</sup>. Elle posait donc le problème d'échouer à changer les rapports de l'esprit et du monde tout en allant finalement dans le même sens que les surréalistes, et plus aisément qu'eux.

Si Breton affichait une distance certaine vis-à-vis de la musique instrumentale et de ses pouvoirs, il existe des textes qui prouvent qu'il était sensible à la musicalité de la poésie et où il exprime cette sensibilité par une image empruntée au domaine de la perception sonore. Dans *Les Pas perdus*, commentant une phrase du conte « Que vlo-ve ? » du recueil *L'Hérésiarque et Cie* d'Apollinaire, Breton dit: « Une des premières phrases de l'*Ulalume* de Poe, traduite par Mallarmé, rend cette musique - on dirait de pépites roulées dans un torrent. Le poète d'*Alcools* excellerait au jeu délicat de l'allitération<sup>8</sup>... » Cette phrase développe des sonorités très expressives, en outre, de façon explicite, le mot « musique » est ici une métaphore de la poésie. Pareillement, Breton salue Aimé Césaire dans la préface au *Cahier d'un retour au pays natal* par ces mots:

*Chanter ou ne pas chanter, voilà la question et il ne saurait être de salut dans la poésie pour qui ne chante pas, bien qu'il faille demander au poète plus que de chanter. Et je n'ai pas besoin de*

6. Yves Bonnefoy. « Le surréalisme et la musique ». in *Entretiens sur la poésie*. Paris, Mercure de France, 1990, p. 161.

7. « Réalisme et surréalisme en musique », *Cahiers du vingtième siècle*. n° 4, « Permanence du surréalisme », 1975, p. 141.

8. André Breton, *O.C.*, tome 1, p. 209.

*dire que, de la part de qui ne chante pas, le recours à la rime, au mètre fixe et autre pacotille ne saurait jamais abuser que les oreilles de Midas* 9.

Dans ce texte de 1947, Breton associe l'émotion poétique au don du chant. Il ne marque aucune confiance envers les formes traditionnelles de la poésie, mais fait-il vraiment le deuil de toute mise en forme du matériau sonore? Malgré les déclarations de Breton qui témoignent de l'indifférence à la musique ou qui affirment la prééminence de l'image (voir le *Manifeste du Surréalisme* et « Signe ascendant »<sup>10</sup>), « la valeur tonale des mots, la fluidité musicale et rythmique de l'image et du texte qui la supporte forment un tissu conjonctif pour le moins aussi important que l'image elle-même<sup>11</sup> ». Ce souci de la mise en forme se traduit par un résultat musical évident dans la poésie surréaliste, comme on va le voir. Indépendamment de la poésie à formes fixes et de la musique instrumentale, *Pleine Marge*<sup>12</sup> et *Fata Morgana*<sup>13</sup> écrits tous deux en 1940 témoignent de cet engagement de Breton. Nous verrons en second lieu comment *L'Homme approximatif*<sup>14</sup> de Tzara, qui scelle en 1931 la reprise des rapports avec le surréalisme, énonce par sa forme comme par sa thématique une véritable inspiration musicale.

## PLEINE MARGE ET FATA MORGANA

Pas de musique chez Breton, c'est ce que suggère Bonnefoy qui ne voit dans son vers rien d'autre que la continuité d'un souffle qui matérialise une inspiration:

*Son vers est totalement non musical, qui n'a pas d'autre loi d'engendrement que l'allant d'une voix qui vaju jusqu'au bout de son souffle, mais nullement pour le chant, c'est-à-dire en prenant appui sur longues et brèves, non, comme parole qui revendique, affirme, dit d'un seul coup sa pensée.*

Ainsi (citant *Pleine Marge*) :

9. « Un grand poète noir », p. 82, in Aimé Césaire, *Cahiers d'un retour au pays natal* (Préface de 1947), Paris-Dakar, Présence africaine, 1983. (Souligné par l'auteur).

10. In *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 7-13.

11. Louis Janover, *Surréalisme, art et politique*, Galilée, pp. 106-108, cité par H. Béhar et M. Carassou, *Le Surréalisme*, Paris, Le livre de poche, 1984, nouvelle édition 1992, p. 372.

12. In *O.C.*, tome II, pp. 1185-1195.

13. *Ibid.*, pp. 1177-1182.

14. In *O.c.*, tome II, pp. 77-171. Les références de *L'Homme approximatif* données entre parenthèses correspondent pour le premier chiffre au numéro du chant, et pour le deuxième à celui de la page.

*Je ne suis pas pour les adeptes,  
Je n'ai jamais habité au lieu dit La Grenouillère,  
La lampe de mon cœur file et bientôt hoquette à l'approche des  
parvis* 15.

Pas de musique mais des évocations musicales qui donnent au poème une *corporéité*, et des appels qui retentissent de bout en bout, souvent sous forme d'un motif récurrent, comparable au thème d'un morceau de musique, et confèrent à l'œuvre une théâtralité. Nous nous proposons donc de décrire la composition générale de *Pleine Marge* et de *Fata Morgana* et de montrer les effets induits pour le lecteur. Nous verrons ensuite comment la confiance témoignée par Breton envers la « valeur tonale des mots » peut s'analyser comme une conception musicale de la poésie.

L'unité de composition de *Pleine Marge* et de *Fata Morgana* se marque par l'organisation des vers libres qui sont groupés en ensembles de longueur variable, possédant une unité thématique. Par référence aux chansons médiévales, on les appellera « laisses ».

Le trait le plus remarquable de *Pleine Marge* et de *Fata Morgana* est le retour de vers ou de phrases à des moments particuliers qui acquièrent une certaine intensité du point de vue rythmique et musical. Ainsi, dans *Pleine Marge*, l'évocation de figures féminines prend la forme d'une anaphore:

*Entre toutes l'enfant des cavernes son étreinte prolongeant de toute  
la vie la nuit esquimau  
{...}  
Entre toutes la religieuse aux lèvres de capucine  
{...}  
Entre toutes l'ancienne petite gardienne ailée de la porte  
{...}  
Entre toutes celle qui me sourit au fond de l'étang de Berre  
{...}  
Entre toutes (p. 1180)*

Breton accordait une attention particulière à l'organisation typographique de *Pleine Marge* et souhaitait qu'une grande importance soit laissée aux blancs. La valeur des blancs typographiques se montre dans leur caractère suspensif. Le poète choisit ainsi dans l'extrait cité d'interrompre une énumération marquée par la récurrence de formules au moyen d'un blanc. De même dans *Fata Morgana*:

15. *op. cil.*, p. 162.

*En un rien de temps*  
*Il faut convenir qu'on a vu s'évanouir dans un rêve*  
*Les somptueuses robes en tulle pailleté des arroseuses municipales*  
(p. 1186)

« En un rien de temps » suspend la continuité du poème, interrompt la voix ; ce complément qui constitue un vers autonome est placé avant la phrase qu'il développe. L'usage des blancs typographiques est donc à rapprocher de celui des pauses et silences musicaux, en ce qu'ils accentuent le sens des formules qu'ils isolent.

En musique, on désigne par « thème » une phrase ou un fragment bien caractérisé destiné à réapparaître dans le morceau à titre de base de rappel ou de base de développement. L'emploi de vers comparables à des thèmes musicaux est particulièrement net dans *Fata Morgana*, du fait de sa longueur. Aisément perceptibles et mémorisables, ces vers permettent d'interpréter le poème comme une mélodie. Le poème est ainsi organisé selon un système de retour de phrases.

La phrase « un jour un nouvel amour », développée et variée tout le long du texte, joue le rôle de thème au sens musical. On la trouve « exposée » dans le début du texte (pp. 1185 et 1187) et reprise (p. 1192). Après l'exposition de ce thème, un thème secondaire apparaît, selon plusieurs variantes : « Comme c'est joli qu'est-ce que ça rappelle » (pp. 1186-1187). L'écriture automatique a manifestement subi un remaniement en vue d'une organisation des perceptions auditives.

Il faut souligner l'attention particulière que le poète porte aux rythmes. Dans différentes parties de *Fata Morgana* se révèle une accélération du rythme, par la répétition systématique de certaines phrases, et par une redondance des sonorités. Ces différents rythmes correspondent à plusieurs voix simultanées dans le poème et forment une polyphonie. Ainsi, avec la répétition obsédante de « momie d'ibis » en fin de vers (pp. 1192-1193), un effet de retour rythmique se manifeste et constitue ostensiblement un système. L'impression induite par cette réitération de vers est presque un phénomène d'hypnose chez le lecteur. Gérard Legrand raconte que Breton « sentait bien que la traduction de 'momie d'ibis' par *mummified ibis* enlevait quelque chose aux coups de boutoir de *Fata Morgana* <sup>16</sup> ». Le poème se caractérise ainsi par un effet oratoire.

Un espace auditif s'organise, dû à la présence de mots qui ont un signifié sonore dans les vers :

16. *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil Noir, 1976, p. 87.

*Il Y a de ces meubles plus lourds que s'ils étaient emplis de sable  
 au fond de la mer  
 Contre eux il faudrait des mots-leviers  
 De ces mots échappés d'anciennes chansons qui vont au superbe  
 paysage de grues  
 Très tard dans les ports parcourus en zig-zag de bouquets de fièvre  
 Écoute (p. 1186)*

Le poète va relever les mots en leur donnant une force particulière. Ainsi le mot « zig-zag » est une formation expressive « où la variation de la voyelle dépeint le va-et-vient d'un mouvement<sup>17</sup> ». Ce mot est choisi pour sa valeur phonique. Il constitue un mot à la dimension orale, « mot-levier » qui précède un appel à l'écoute, à la communication verbale.

Les mots n'ont pas de référent immédiat dans la poésie surréaliste, il s'agirait plutôt d'une dimension imaginaire, celle de la remémoration ou des associations d'idées. Dans cet univers déréalisé, sans temps et sans espace concrets, des « mots-leviers » qui ponctuent le texte permettent de donner une dimension auditive au poème: « coup d'archet » (p. 1187), sons, bruits, cris et paroles telles: « allo je n'entends plus » (p. 1186).

Dans un texte de 1944, « Silence d'or », Breton justifie cette mise en valeur des mots :

*Jamais tant que dans l'écriture poétique surréaliste, on n'a fait confiance à la valeur tonale des mots. Les attitudes négativistes suscitées par la musique instrumentale semblent bien, ici, trouver à se compenser. En matière de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on les cherche le moins. Ils n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes des lieux obscurs où elles se forment pour leur faire affronter la lumière du jour. Et ce qui les a requis dans ces groupements verbaux, ce qui les a dissuadés d'y rien changer quand bien même il leur arrivait de ne pas satisfaire au besoin de sens - de sens immédiat - ou de violenter ce sens au grand effroi du lecteur ordinaire, c'est que leur structure offrait cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical, que les mots qui les composaient s'étaient distribués selon des affinités inhabituelles mais beaucoup plus profondes. « Les mots ont cessé de jouer », ai-je pu dire quand j'ai connu ceux-là, « les mots font l'amour »<sup>18</sup>.*

17. P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome 6, Paris, Le Robert, 1971, p. 883.

18. « Silence d'or », in A. Breton, *La Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1967, p. 95. (Souligné par l'auteur.)

(« Les mots font l'amour » est une formule qui termine un texte de 1922 : « Les mots sans rides<sup>19</sup> »).

André Breton souligne l'autonomie relative du langage poétique par rapport au contenu référentiel. L'écriture poétique surréaliste privilégie un principe d'associations, une syntaxe de l'image. La valeur « tonale » des « mots sans rides », qui dépasse la valeur lexicale, correspond à la fonction poétique du langage, orientée vers le message. Dans des pages consacrées au rapport entre la linguistique et la musique, Roman Jakobson décrit ainsi la « sémiotique introversive » du langage musical :

*Le message qui se signifie lui-même est indissolublement lié à la fonction esthétique des systèmes de signes et domine non seulement la musique mais également la poésie glossolalique ainsi que la peinture et la sculpture non figuratives où [...] chaque élément n'existe qu'en fonction du reste* <sup>20</sup>.

Jakobson entend par « sémiotique introversive » un langage qui ne signifie rien en dehors de lui-même et ne se comprend qu'en fonction de lui-même. À cette autoréférentialité du langage musical ou des arts plastiques abstraits s'oppose la « sémiotique extroversive » des langages qui renvoient à un référent extérieur à eux-mêmes. La poésie glossolalique est un texte dépourvu de sens mais qui est intelligible en tant qu'énonciation, un poème qu'on ne perçoit que comme une émission de la voix, et se signifie en tant que tel. Les textes écrits en langage Zaoum des cubo-futuristes russes en sont un exemple. La poésie de Breton ne constitue pas une expérience de langage pur, cependant, dans « Silence d'or », il évoque l'idée d'un stade du langage confondu avec le chant et souhaite qu'on « s'ingénie à recréer » une « faculté unique, originelle, dont on retrouve la trace chez le primitif et chez l'enfant<sup>21</sup> ». Le « syncrétisme de la poésie et de la musique » aurait été, selon Jakobson, « primordial en comparaison de la poésie indépendante de la musique et de la musique indépendante de la poésie<sup>22</sup> ». Dans l'oralité de la parole se seraient donc à un certain moment confondues la musique et la poésie. Dans « Silence d'or », Breton observe que les mots sont « distribués selon des affinités inhabituelles mais beaucoup plus profondes ». Et Breton insiste sur la structure des groupements verbaux qui « offrait cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical ». Or Jakobson définit ainsi

19. *Les Pas perdus*, in A. Breton, *o. C.* tome 1, *op. cil.*, pp. 284-286.

20. *Essais de linguistique générale*, tome 2, Paris, Minuit, 1973, p. 100.

21. *Op. cil.*, p. 93.

22. *Op. cit.*, pp. 100-101.

la musique, développant l'aspect structurel, comme le faisait Breton pour la poésie:

*Des parallélismes de structure bâtis et ordonnés différemment permettent à l'interprète de tout signans musical perçu immédiatement de déduire et d'anticiper un nouveau constituant correspondant (par exemple des séries) et l'ensemble cohérent formé par ces constituants. C'est précisément cette interconnexion des parties aussi bien que leur intégration dans un tout compositionnel qui fonctionne comme le signatum même de la musique. Doit-on citer les nombreuses preuves fournies par les compositeurs d'autrefois et d'aujourd'hui ? L'aphorisme décisif de Stravinsky peut suffire: « Toute musique n'est qu'une suite d'élan qui convergent vers un point défini de repos »<sup>23</sup>.*

### EST-CE SUR LA MUSIQUE AINSI DÉFINIE QUE « TOMBE LA NUIT » ?

Stravinski écrit: « je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique »<sup>24</sup>. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Breton accusait la musique d'être « profondément confusionnelle ». La poésie a deux fonctions sémiotiques: « La *semiosis* introversive, qui joue toujours un rôle cardinal, coexiste et 'co-agit' avec une *semiosis* extroversive<sup>25</sup> ». Le message est mis en valeur pour lui-même mais il renvoie également à des idées. Pourtant, en musique aussi, selon Jakobson, l'absence de composant référentiel ou conceptuel n'exclut pas une fonction émotive, un pouvoir, qui est de manifester une gamme d'états d'esprit difficiles à traduire autrement. Une telle définition sémiotique de l'art convient à la poésie de Breton. En effet, dans le langage poétique, le son n'est pas qu'un moyen d'exprimer des idées « étrangères » à ce moyen. L'affirmer serait ignorer sa valeur poétique et esthétique, il s'accorde aux autres mots selon une visée beaucoup plus profonde, que Breton appelle valeur *tonale*. Les confrontations de mots qui président à l'image surréaliste sont seules aptes à traduire certaines émotions, avec la musique. Dans l'image poétique, le rôle du signifiant

23. *Ibid.*, p. 99.

24. Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gontier, 1962, p. 63.

25. Roman Jakobson, *op. cit.* p. 100.

se fait sentir, en ce qu'il « structure » le message. Par exemple, dans la métaphore: « le sol [...] crépité de débris de faulx » (p. 1191), le signifiant sonore est indissociable de ses signifiés métaphoriques. Qu'on remplace « crépité » et « débris » par des synonymes, et le sens de la métaphore se trouvera modifié.

## L'HOMME APPROXIMATIF

L'intérêt pour la pure sonorité, sans référence au langage conceptuel est préexistant à l'acte poétique et devait amener Tzara à introduire dans sa poésie ce qu'il nommait lui-même dans une lettre à Jacques Doucet des « éléments indignes d'en faire partie comme des phrases de journal, des bruits et des sons »<sup>26</sup>. En 1916 et 1917, Tzara traduit des « Poèmes nègres », poésies et chants d'origine africaine et océanienne, rapportés par des ethnologues. Dans leur version traduite, ces poèmes conservent des formules phonétiques, qui, pour le lecteur ignorant la langue de départ, ne sont que bruissement.

En ce qui concerne la musique des mots, on peut relever dans *L'Homme approximatif* le recours du poète à la paronomase, aux allitérations et aux assonances entre vers qui constituerait un premier degré de la musicalité. Au fur-et-à-mesure des répétitions, le sens dénotatif se dissout au profit d'une joie montante de la voix. Ainsi, l'accentuation des voyelles et le mouvement rythmique qu'elle produit est une composante fondamentale de la poésie de Tzara, comme de tout texte poétique en général. L'étude des brouillons de *L'Homme approximatif* incite à croire que le rythme de la parole constitue une structure première qui motive la création du poème. « Lorsqu'il compose, Tzara se laisse d'abord guider par un rythme initial, des images fugaces qu'il s'agit de saisir rapidement; puis vient un deuxième temps, où le poète recopie l'œuvre de premier jet et procède par amplification<sup>27</sup> ». Dans le brouillon du chant VI, Tristan est assurément en train de transcrire une mélodie qu'il fredonne : « profond est le tiroir d'antiquité / que la poche et que la lalala la ba<sup>28</sup> ». Ces phonèmes, éléments sonores considérés du seul point de vue acoustique, donnent un rythme qu'on retrouve dans l'état final du poème: « [...] profond est le tiroir d'antiquité / que la pêche crépusculaire et la glaciale offrande ont veillé jusqu'au repos des mots là-bas » (VI-102). Les phonèmes « la ba » sont conservés dans leur état et place

26. Tristan Tzara. *O.C.*, tome 1, p. 643.

27. Henri Béhar. *in* Tristan Tzara, *O.C.*, tome 2, p. 425.

28./*ibid.*



initiaux: « là-bas ». Le rythme initial se trouve donc modifié et amplifié, mais l'accent final reste dans le phonème final [bal. Au fil des différentes étapes de sa composition, le poème intègre divers éléments lexicaux, il n'en reste pas moins qu'à la base, il n'est que pure sonorité, voix et rythme. Paul Zumthor écrit: « la prosodie d'un poème oral réfère à la préhistoire du texte dit ou chanté, à sa genèse pré-articulatoire, dont elle intériorise l'écho<sup>29</sup> ».

Les exemples cités ci-dessus proviennent d'une sélection des figures significatives dans lesquelles le poète exploite les qualités acoustiques des mots. Cependant, c'est par la répétition de formules mélodico-rythmiques qu'il faut chercher une équivalence entre la syntaxe musicale et celle du langage articulé. Pour Jakobson, « c'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical - pour citer un autre système sémiotique<sup>30</sup> ». La structure répétitive de *L'Homme approximatif*, qui opère au niveau des syntagmes et des vers, constituerait donc le deuxième degré de la musicalité de l'œuvre.

## SÉQUENCES ITÉRATIVES

En second lieu, dans cet inventaire des formes de la musicalité, nous analyserons les phénomènes liés à l'apparition de séquences itératives.

Les répétitions de vers ou de séquences de vers ont une grande importance dans le style de Tzara. Elles tissent un réseau d'associations entre les mots qui prennent une valeur particulière et soulignent le propos. Il est courant qu'une partie du vers seulement soit répétée avec diverses variations et forme un système régulier de récurrence, comme dans les vers suivants:

*chante dans les rideaux planté chante œil touffu chante  
berger des journées qui passent feuilletant le calendrier de la  
décroissante ombre  
chante œil touffu de mimosa à lafenêtre chante chante [...]  
berger des éternelles neiges et plus haut sur tonfauteuil de nuage  
glace cassante fenêtre sur le ciel  
chante inutile remède prends le pouls des rivières (IX-118)*

La pratique des refrains apparaît comme généralisée dans *L'Homme*

29. in *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 165.

30. Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale*. tome 1, Paris. Minuit, 1963, p. 221.

*approximatif*. Les refrains sont constitués d'un vers ou d'un groupe de deux, voire trois vers répétés dans un chant. Ils se distinguent des répétitions de vers en ce qu'ils ne subissent que des modifications minimales, qui ne dérangent pas l'unité rythmique. Les refrains de *L'Homme approximatif* sont en général disposés de façon irrégulière. Leur répétition peut contraster avec le sens du poème, c'est le cas des refrains qui ont une syntaxe distincte du reste de la strophe, ou de ceux qui sont réduits à un seul mot, mais la répétition peut aussi gloser ce sens, par développement. On en relève de nombreuses occurrences, comme par exemple les vers suivants: « les cloches sonnent sans raison et nous aussi » (1-79 à 81), développé par une injonction: «sonnez cloches» (I-79 et 80).

Aux chants I et XIX, des refrains conclusifs sont placés à la fin de la dernière strophe. Une contrainte d'ordre se manifeste donc, qui permet une récapitulation des thèmes évoqués. Dans le chant I, la réexposition finale du refrain met en valeur le motif de la voix: « Je pense à la chaleur que tisse la parole / autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous » (1-82). Au chant XIX, la réexposition exprime l'attente d'un événement qui est « avènement » :

*et rocailleux dans mes vêtements de schiste  
j'ai voué mon attente au désert oxydé du tourment  
au robuste avènement de sa flamme (XIX-171)*

Dans *L'Homme approximatif*, deux formules prennent un sens par leur présence diffuse mais générale. On peut rapprocher cette technique de réminiscence de la technique, utilisée dans l'opéra, nommée « leitmotiv » : on associe à une personne, un objet ou une émotion, une phrase musicale qui traverse l'ensemble de l'œuvre.

Le titre *L'Homme approximatif* apparaît dans le texte aux chants II, VIII, XIV et XVI. Le poète s'adresse à un homme, désigné par « homme approximatif », dans une invocation qui inclut aussi le lecteur et le « je » du poème, car cet être auquel s'adresse Tzara, est: «homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres» (11-84, VIII-113 et xlv-147).

« Et tant d'autres » est une formule répétée à de très nombreuses reprises, elle représente l'autre « leitmotiv » de l'œuvre et revient de bout en bout du texte, aux chants III, IV, VII, X, XI, XVII, XVIII, XIX. Elle se place souvent en fin de vers, signe d'une énumération interrompue ou constat de l'inutilité de continuer une évocation. Le poème se montre comme inachevé, incomplet: « paix sur le dehors de ce monde renversé dans le moule des unanimes approximations / et sur tant d'autres et sur tant d'autres » (Iv-95).

Il n'est pas sans importance que cette régularité de formes de *L'Homme approximatif* soit à l'œuvre parallèlement à un réseau fonctionnel d'images qui désignent le domaine sonore.

## LE THÈME DE LA MUSIQUE

Des strophes du chant **XV** ont paru sous le titre « Noces » dans *The Little Review*, traduites en anglais et portant une dédicace à Igor Stravinski<sup>31</sup>. Ce chant est directement inspiré des *Noces* de Stravinski dont il reprend le thème<sup>32</sup>. Dans un des chants, l'inspiration musicale est donc manifeste mais dans l'ensemble de l'œuvre, les images se rapportant à l'expérience musicale sont nombreuses. Le poème se prête à une étude des thèmes récurrents dans le rapport qu'ils entretiennent avec la musique. On s'intéressera principalement aux évocations de chants et d'instruments de musique puis on envisagera le réseau d'images attaché à l'évocation de sonorités, constitutif d'un imaginaire de la musique.

Il faut souligner l'importance de l'oralité, qui génère chez Tzara un discours sur la parole et sur l'origine de la voix.

*pain nourriture plus de pain qui accompagne  
la chanson savoureuse sur la gamme de la langue  
les couleurs déposent leur poids et pensent  
et pensent ou crient et restent et se nourrissent (1-81)*

La présence d'animaux ajoute au caractère sonore des évocations. Quoi d'étonnant à ce que le bestiaire de *L'Homme approximatif* se compose en majorité d'insectes et d'oiseaux, être vivants aptes au chant? Les « cigales » (III-90), le « grincement des grillons » (XVIII-162), le « bienfaisant chahut des colombes » (XIV-145), le « sifflement de ruche » (XIX-170), complètent des impressions musicales.

De nombreux objets bruyants participent de l'évocation d'impressions sonores. Le bruit des cloches est le plus représenté en matière de musique instrumentale (nous en relevons douze occurrences). Les « cloches » apparaissent dès la première strophe du premier chant. Leur tintement est associé au bruit des chaînes, objets qui sont évoqués pour leur caractère sonore:

31. Cf T. Tzara, *O.C.*, tome II, *op. cit.*, p. 434.

32. Nous prenons ici le mot thème dans le sens qu'il a en poétique et non plus en musique.

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi  
sonnez cloches sans raison et nous aussi  
nous nous réjouissons au bruit des chaînes  
que nous ferons sonner en nous avec les cloches (I-SO)*

L'idée du souffle est liée à celle de la musique pour le poète, souffle qui est à l'origine de la parole, et qui fait aussi résonner les instruments. Le chant XI constitue une longue évocation d'impressions musicales. Dès le premier vers, le poète s'interroge: «quel est ce ronflement joufflu emplissant la pénombre» (XI-126). Puis apparaît l'« orgue» qui joue un rôle primordial. Ses sonorités sont associées à l'évocation d'éléments géographiques et météorologiques :

*c'est l'orgue qui déverse des avalanches de soie sur les nues des  
parols  
de crises et pousse la tempête vers les plafonds  
haleine plus profonde que les volcans (XI-126)*

L'évocation musicale se poursuit par des « cymbales» (XI-125), une « guimbarde» (XI-125), des «gongs» (XI-129), des «flûtes» (XI-129), et tout l'espace imaginaire du poème s'anime et entre en résonance avec ces instruments:

*l'orgue déverse sa magique impulsion sur les strophes  
où résonnent les poumons antiques aux félures de divin  
et les tombeaux qui dansent au collier des gestes (XI-12S)*

Les « volcans» ont un souffle, les « tombeaux» dansent, « le strict trémolo se retire dans son alvéole de souffle / que l'obscurité enrôlée aspire [...] » (XI, 129). Dans ce chant comme dans tout le poème, une dynamique d'ensemble anime l'univers, au rythme d'une musique.

## **L'IMAGINAIRE DE LA MUSIQUE**

L'imaginaire de la musique dans *L'Homme approximatif* se constitue autour de deux catégories d'images. L'une suggère une désorganisation du monde, l'autre une « harmonie ». Dans le premier de ces registres, les évocations sonores comme les grincements, les bruits, les râles, images que nous associerons au cri et qui sont liées à une figure ne se rapportant pas directement au domaine sonore: l'obscurité. En effet, Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, observe

que la nuit condense « toutes les valorisations négatives [...] Les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents [...]»<sup>33</sup>.

Les ténèbres illimitées permettent une amplification des bruits, des bruits inhumains. Le sens de l'ouïe est doublement valorisé dans l'espace nocturne parce que, l'œil étant aveugle, c'est l'oreille qui assume les perceptions, qui « voit », et les sons touchent en nous un point beaucoup plus profond, alors que l'œil s'arrête à la surface des choses :

*Le thème du mugissement, du cri, de la « bouche d'ombre », est isomorphe des ténèbres, et Bachelard cite Lawrence pour qui « l'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir ». L'oreille est alors le sens de la nuit* <sup>34</sup>.

Dans *L'Homme approximatif*, les cris de bêtes retentissent de façon privilégiée dans la nuit. La « bouche d'ombre » de la terre parle et par elle s'expriment les puissances chtoniennes. On assiste au mouvement descendant de la nuit, qui devient une force infernale :

*et déchiquetée par des accès de chacals dans les montagnes  
la nuit se laisse choir couche par couche dense  
cataracte en gradins d'asthme descendant dans les arènes (XIII-137)*

Le mouvement descendant de la nuit amène à une concentration. Dans l'obscurité s'agitent le « grouillement » et le « fourmillement », multiplication de mouvements qui expriment la densité de la vie animale :

*les bars s'ouvrent aux confidences et à l'intérieur des coquillages  
dansent les diaboliques vibrations par où se filtre le passé  
entre les dents figées sur la morsure de l'air  
j'entends encore la scie à nuages {...}  
le gouffre s'obscurcit et dense est le grouillement des nageurs dans  
la marmite (XVI-155)*

La paronomase qui consiste à rapprocher « maladie » et « mélodie » énonce l'idée du bruit comme une pathologie, qui affecte le corps et l'âme :

*les cloches sonnent sans raison et nous aussi  
nous marchons pour échapper au fourmillement des routes*

33. Paris, Dunod, 1992, p. 99.

34. *Ibid.*

*avec un flacon de paysage une maladie une seule  
une seule maladie que nous cultivons la mort  
je sais que je porte la mélodie en moi et n'en ai pas peur (1-81)*

Une dynamisation de l'espace fait apparaître un « rythme projeté », une « ossature cadencée des musicaux échafaudages » (11-85 et 86), mais s'il y a là une musique, elle reste une émanation du chaos, elle reste « en vrac ». Dans le dernier chant, le poète affirme : « harmonie - que ce mot soit banni du monde fiévreux que je visite » (XIX-171).

Le poète oppose à ce type d'images une autre catégorie de représentations qui n'en sont pas l'antithèse mais plutôt le prolongement :

*et les geysers de la flûte et de la conscience ébouriffés sur le front  
des meules  
moisissent sous les ombrelles de chaume là où l'équateur suspend  
ses nids (IV-93)*

Le « givre » et la « transparence » concurrencent directement la chaleur « équatoriale » qui est l'étape finale de la transformation nocturne. Le « violon » peut, lui, surgir ou plutôt sourdre de la clarté :

*dors transparence figée de givre  
à l'abondance de nuit  
et claire corbeille du lac  
ce sont les violons nouveaux qui poussent sur les violonnières  
ce sont les nouveaux enfants qui sortent des violons volants (IV-93)*

Ainsi, parallèlement à cette valorisation négative du son, d'autres images suggèrent une ascension, un envol. Le schème ascensionnel permet d'associer à la mélodie la hauteur du son qui devient « acide », « aigu ». Le poète ajoute un autre sens à la polysémie de la nuit, la nuit « bleuit ». Selon Durand, « l'euphémisme que constituent les couleurs nocturnes par rapport aux ténèbres, la mélodie semble le constituer par rapport au bruit<sup>35</sup> ». Une représentation visuelle se joint à celle de la musique, celle de la transparence et de la couleur bleue. La musique, faite de « charme », ramène aux sensations de l'enfance et d'un passé fait de couleurs et de mouvements :

*lorsque l'herbe rare gèle à ras de bord  
et la nuit s'effrite à l'abord des côtes*

35. *Ibid.*, pp. 254-255.

*lorsque le phare s'apaise sur des cheveux blanchis  
quand il fait noir dans le pleur de l'enfant oubliant de pleurer  
que le noir ravagé de sortilèges bleuit  
lorsque charmeur de noir le poète ou son rire  
sur l'ombre s'alentit réveillant la glace (VII-104)*

La représentation terrifiante de la nuit est donc contrebalancée par des représentations positives. L'œuvre porte en elle à la fois des images de désorganisation et des figures qui impliquent une harmonie. L'onirisme du vol permet une qualification du son, qui se dirige vers la hauteur, devient plus aigu et se rapproche d'une certaine pureté: « [alerte rossignol] tu te hisses jusqu'aux parfaits accords sur les vergues astronomiques» (II, 85).

L'imaginaire de la musique se constitue donc pour Tzara comme un balancement entre la représentation terrifiante de la nuit et du symbolisme de la bouche d'ombre et celle de perceptions sonores organisées.

En définitive, si au regard de l'art plastique et de l'expression poétique, la musique était de peu de valeur pour le groupe constitué autour de Breton et, n'offrant pas de prise sur le réel, si elle n'a pas été utilisée pour répondre au souhait rimbaldien de « changer la vie », il n'en reste pas moins qu'un sentiment proprement musical surgit de la poésie surréaliste. Cette correspondance entre la poésie et l'expression musicale, Breton semble l'avoir ignorée. Il semblerait pourtant que Breton n'ait pas tout dit sur l'affinité obscure du surréalisme et de la musique. Il affirme dans « Silence d'or » : « Il me semble que ce point suprême d'incandescence, la musique et la poésie l'une comme l'autre ne sont aptes à l'atteindre que dans l'expression de *l'amour* »<sup>36</sup>. Les allusions au domaine musical sont rarissimes dans l'œuvre de Breton mais pas inexistantes. L'une d'elles s'applique justement à cette composante fondamentale du surréalisme, l'amour. Breton parle dans *Arcane 17* des « grandes orgues de l'amour humain<sup>37</sup> ». Là où l'on supposait totalement perdu le sens de la musique auprès des illuminations de l'image surréaliste, persiste comme un « écho de fragiles musiques depuis longtemps tués<sup>38</sup> ».

Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle

36. *op. cit.*, p. 94. (Souligné par l'auteur).

37. A. Breton, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1965, p. 26.

38. M. Carrouges, « Le surréalisme à j'écoute », *La Revue musicale*, janvier 1952, p. 125.

ANNEXE:  
RÉPERTOIRE DE COMPOSITEURS ASSOCIÉS  
À DADA OU AU SURREALISME

ARMSTRONG (Louis)

Trompettiste et chanteur de jazz américain (La Nouvelle-Orléans, 1900 - New York, 1971). Tristan Tzara a rendu hommage à ce géant du jazz dans *La Gazette de Lausanne* le 18 juillet 1964: « J'aime cette poésie Ce qu'elle perd de la magie des mots, elle le gagne en universalité ».

AURIC (Georges)

Compositeur français (Lodève, 1899 - Paris, 1983). Cofondateur du « Groupe des six » (1918) avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Erik Satie, il signe une chronique musicale dans *Littérature*. Dans son autobiographie (*Quand j'étais là*, Grasset, 1979), il raconte sa collaboration à dada, avec notamment la mise en musique de la « Chanson dada » de Tzara, et relate la mystification d'Apollinaire qui fit connaître le compositeur Alberto Savinio, frère de Giorgio De Chirico. Auric assista ainsi à la présentation de Savinio qui eut lieu rue Fontaine, où Breton lui confia qu'il était certain à l'avance de détester ce que Savinio allait jouer. Par la suite, Auric illustra musicalement des poèmes de Supervielle, Éluard et Aragon.

BOULEZ (Pierre)

Compositeur et chef d'orchestre français (Montbrison, 1925). Mit en musique *Le Marteau sans maître* de Char (1953-1955). Il est actuellement directeur de l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique) et professeur au Collège de France.

DUCHAMP (Marcel)

Peintre et dessinateur français (Blainville, 1887 - Paris, 1968). Le travail musical de Duchamp consiste en deux partitions datant de 1913, intitulées: *Erratum musical* et *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum musical*. La première est une partition à trois voix (Duchamp et ses deux sœurs, Yvonne et Magdeleine), obtenue par l'arrangement aléatoire de notes de musique saisies à l'aveuglette dans un chapeau. Dans la seconde, il s'agit de trouver de nouvelles formes, tou-



jours à partir du pur hasard, pour aboutir à créer un « nouvel alphabet musical », au moyen d'un appareil constitué d'un vase laissant tomber dans une suite de wagonnets des boules numérotées correspondant aux 89 notes d'un clavier de piano.

Ces travaux sont des œuvres en marge de la sculpture *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* qui porte le même nom que la deuxième partition et font partie de la boîte verte qui regroupe les travaux de Duchamp relatifs au *Grand Verre* (cf Jean Clair, *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, Musée National d'Art Moderne, 1977, pp. 60-61).

#### **DUMONT (Fernand Demoustier, dit)**

Écrivain et avocat belge (Mons, 1903 - 1945). Il est le fondateur avec Achille Chavée du Groupe surréaliste du Hainaut. Trompettiste, passionné de jazz, il réalisa avec Mesens en 1935 *l'Exposition surréaliste* de la ville minière de La Louvière. Dans un style d'une diversité baroque, cette exposition où figuraient tous les grands peintres surréalistes du moment comportait des chants d'Éluard et Paul Nougé, ainsi que de la musique d'André Souris. Dumont a laissé un journal et un essai sur son écriture: *La Dialectique du hasard au service du désir* (Bruxelles, Brassa, 1979) qu'il rédigea de 1938 à 1942. Résistant, il fut arrêté en 1942 et amené vers les camps d'où il ne revint pas.

#### **FERRÉ (Léo)**

Auteur-compositeur et chanteur français (Monte-Carlo, 1916 - Castellina in Chianti, 1993). Parmi les sources très diverses où il puise son inspiration, Ferré montre des goûts en accord avec les admirations surréalistes: Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont et Sade. Même si l'indépendance du chanteur l'empêcha de faire partie du groupe, Ferré fut intéressé par la révolte surréaliste. En 1956, le poème « L'Amour » séduisit à la fois Benjamin Péret et André Breton qui le publia dans le premier numéro de la revue qu'il dirigeait alors: *Le Surréalisme même*. En cette même année 1956, Breton et Ferré se virent souvent jusqu'au moment où Breton émit une singulière mise en garde à l'encontre du recueil de Ferré *Poète... vos papiers*: « en danger de mort, ne faites jamais paraître ces textes » (cf Dominique Lacout, *Léo Ferré*, Sévigny, 1991, pp. 96-99).

#### **FORTUGÉ (Gabriel Fortuné, dit)**

Interprète (Perpignan, 1887 - Paris, 1923). Découvert à Paris vers 1910, il mit au point un numéro de café-concert. De 1918 à sa mort, il connut un succès grandissant grâce à son comique qui s'exerçait à partir

de chansons loufoques. Selon Éluard, les surréalistes « riaient de contentement » devant le lapsus d'un certain refrain de Fortugé : « Ce que sur la vie la terre est atroce » (cf Paul Éluard, « Donner à voir », *Œuvres complètes*, tome 1, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 992).

#### MILHAUD (Marius, dit Darius)

Compositeur français (Aix-en-Provence, 1892 - Genève, 1974). Membre du « Groupe des six », il signe une chronique musicale dans *Littérature* en compagnie d'Auric.

#### NOUGÉ (Paul)

Écrivain belge (Bruxelles, 1895 - *idem.*, 1967). Biochimiste de profession, ami du peintre René Magritte, il fonda *Correspondance* en 1924. Cette revue était composée de tracts anonymes parodiant le style d'Éluard, Soupault, Proust, Valéry, etc. Théoricien et animateur du mouvement bruxellois, Nougé a toujours voulu garder ses distances par rapport au surréalisme parisien et à l'écriture automatique. C'est dans la « Conférence de Charleroi », écrite en 1929 à l'occasion d'un concert où fut jouée une œuvre d'André Souris: *Clarisse Juranville*, qu'apparaît sous la plume de Nougé une véritable théorie esthétique de la musique qui sert de base à une réflexion sur l'art (cf Paul Nougé, « La Conférence de Charleroi », pp. 171-212, in *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980).

#### POULENC (Francis)

Compositeur français (Paris, 1899 - *idem.*, 1963). Le premier chef d'œuvre de ce membre du « Groupe des Six » est *Le Bestiaire* composé en 1919 sur des poèmes d'Apollinaire. Poulenc est l'auteur de l'opéra bouffe tiré du «drame surréaliste» de Guillaume Apollinaire: *Les Mamelles de Tirésias* (1944). De la rencontre avec Éluard naquirent les mélodies écrites sur des textes du poète, comme le cycle *Tel Jour, telle Nuit* (1937) et la cantate *Figure Humaine* écrite en 1943 sur le poème « Liberté ». Éluard dit à son sujet: «Francis je ne m'écoutais pas / Francis je te dois de m'entendre» dans son poème « À Francis Poulenc », publié dans *De la Musique encore et toujours*, Éditions du Tambourinaire, 1946.

#### RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges)

Écrivain français (Montpellier, 1884 - Saint-Jeannet, 1974). Lié dès 1911 avec Marcel Duchamp, il composa des pièces musicales à l'aide

d'une roulette, objet qui permettait de s'en remettre au hasard comme compositeur. Il signe d'autre part « Le Pas de la Chicorée frisée », « Le Nombril interlope » et « Danse frontière », morceaux exécutés au piano pendant les manifestations dada. Il affirme dans les *Cahiers dada Surréalisme*, tome 2, en 1968, ne pas avoir attaché beaucoup d'importance à l'expression musicale, qu'il jugeait un « enfantillage peu subversif », et ajoute que les manuscrits de ses compositions sont perdus.

#### SATIE (Érik)

Musicien français (Honfleur, 1866 - Paris, 1925). L'apport de Satie à dada se marque par plusieurs œuvres: par le ballet *Parade* (1917), sur un argument de Cocteau avec Picasso pour les décors, et dont la partition intègre une roue de loterie, des fusils et des machines à écrire et par la création d'une « musique d'ameublement » jouée pendant les entractes d'une pièce de Max Jacob en 1920. Toutefois, Satie se méfiait de dada et dada ne tarda pas à se manifester contre Satie. Finalement, le seul dadaïste ami de Satie fut Picabia qui travailla avec lui au ballet *Relâche* (1924).

#### SAUGUET (Henri POUPARD, dit Henri)

Compositeur français (Bordeaux, 1907 - Paris, 1989). Disciple de Satie, il fut le premier à mettre en musique des textes d'Eluard : *Les Animaux et leurs hommes* (1921).

#### SOURIS (André)

Musicien belge (Marchienne-au-Pont, 1889 - Paris, 1970). Le musicien qui a introduit la musique dans le groupe surréaliste bruxellois. Il mit en musique des poèmes de Nougé dont *Clarisse Juranville*. En compagnie de Paul Hooreman, il donna au tract-revue *Correspondance* deux prolongements, intitulés *Musique 1* et *Musique 2*, datés de 1925. Souris s'est attaché à démystifier la musique, souvent au moyen de l'humour, mettant son talent musical au service de manifestations volontairement destructrices. Ainsi lors du concert-spectacle « *Correspondance* prend congé de *Correspondance* », qui eut lieu le 2 février 1926. Ce spectacle comportait notamment le poème « Avertissement » lu par les quatre voix de Nougé, Goemans, Hooreman et Souris accompagnées d'un percussionniste, puis l'audition de l'hymne national belge la « Brabançonne » sur un orgue de barbarie dont « il avait suffi de renverser les bandes (l'aigu étant joué au grave et tous les intervalles inversés) pour obtenir une invraisemblable musique ». Enfin eut lieu la représentation d'un petit spectacle *Le Dessous des cartes*, pièce qui mêlait des textes, du chant, de

la danse, de la musique pour se terminer en improvisation générale (cf André Souris, «Paul Nougé et ses complices », pp.432-454, in *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, Mouton, 1966). Son texte « Le Fil d'Ariane », publié dans *Documents 34* représente un des seuls textes théoriques dus à un auteur surréaliste où des préoccupations musicales sont explicitement associées au surréalisme.

Souris fit les frais de la seule exclusion à la manière du groupe parisien qui frappa jamais un membre du surréalisme bruxellois. Il fut condamné en 1935 par un pamphlet intitulé « Le domestique zélé » pour avoir conduit une messe. Cependant le surréalisme belge lui est redevable d'une recherche à laquelle il se consacra même après son expulsion.

#### VARÈSE (Edgar)

Compositeur américain d'origine française (Paris, 1885 - New-York, 1965). Novateur dont les recherches longtemps dédaignées s'avèrent par la suite d'une audace féconde, Varèse figure, à côté des maîtres de l'école viennoise, comme le créateur d'un nouveau langage musical. Après des études musicales à Paris, où il rencontre Apollinaire et Satie et se voit impliqué dans un projet de Cocteau, il se fixe aux Etats-Unis en 1916. Il rencontre à New-York le groupe dadaïste autour de Duchamp et Picabia et collabore au journal *391*, tout en gardant son indépendance par rapport à dada. Aragon, dans un hommage posthume, le considère comme « le seul musicien de l'époque dada » (cf *Les Lettres françaises* (supplément de *Digraphe*), 11 novembre 1965, p. 11).

Varèse utilisa des poèmes surréalistes dans *Offrandes* et collabora avec Artaud pour *L'Astronome*. Les idées d'Artaud ont probablement suggéré l'introduction de syllabes sans signification dans *Ecuatorial* (1932) et *Nocturne* (1961).

# TZARA - BRETON: COMMENT PEUT-ON ÊTRE LYRIQUE?

Jeanne-Marie BAUDE

Lorsqu'il analyse, dans son ouvrage sur Francis Ponge, les raisons qui éloignent le poète du surréalisme, Jean-Marie Gleize écrit:

*Le surréalisme est un lyrisme. Il n'exalte que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol. La poésie reste le cheval de Pégase, de plus en plus déchaîné, volant de plus en plus loin. Un subjectivisme ultra (à nouveaux frais, freudien). Il est bloqué à l'intérieur de l'horizon romantique. On veut sortir de la littérature mais en réalité, on piétine sur les traces d'une idéologie du XIXe siècle* <sup>1</sup>.

Conviendrait-il de condamner la poésie surréaliste pour régression idéologique et subjectiviste? Sans doute les accents polémiques ne sont-ils pas inconvenants, s'agissant du surréalisme dont ils réactivent l'énergie. Mais l'auteur de *Poésie et figuration* apporte une réponse trop sommaire à la question, singulièrement complexe, des rapports du surréalisme et du lyrisme. Nous voudrions ici nous demander si le problème du lyrisme, de sa justification - et même de sa possibilité - travaille l'œuvre poétique d'André Breton et de Tristan Tzara dans les années 1930, c'est-à-dire au moment où est accepté l'arrangement en poème. Nous avons choisi de nous attacher à l'étude de deux œuvres parues en même temps, le 25 juin 1932, *Le Revolver à cheveux blancs* et *Où boivent les loups* <sup>2</sup>. Il y a sans doute quelque imprudence à entreprendre l'analyse d'un texte de Tzara à propos duquel Henri Béhar déclare à juste titre qu'il « est le désespoir du critique, comme on dit de la saxifrage pour le peintre ». Mais il nous est apparu, au cours d'une réflexion mue précisément par cette énergie du désespoir - qui peut être un ressort de

1. Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Seuil, 1988, p. 77.

2. Le même jour, paraissait également *La Vie immédiate*, de Paul Éluard; les trois recueils portaient la même bande: « Le sujet de ce livre est un être mobile ». Pour l'œuvre d'André Breton, nous nous référons à l'édition de La Pléiade, et pour l'œuvre de Tristan Tzara, à l'édition Aammarrion ; nous utiliserons les abréviations suivantes: HA (L'Homme approximatif), OBL (Où boivent les loups).

la recherche - que ce recueil faisait exploser des interrogations sur le lyrisme déjà sous-jacentes dans *L'Homme approximatif* et qu'il pouvait être légitime de privilégier ce fil conducteur parmi tant de fils enchevêtrés.

\* \* \*

En quels termes convient-il, pour ces œuvres, de poser la question du lyrisme? L'usage que fait André Breton des termes «lyrisme» et «lyrique» reste toujours assez flou. Certaines constantes toutefois sont manifestes dans les refus : dès 1920, il ironise sur l'émotion du «clair de lune et du poison romantiques» (OC, I, p. 243), tout en marquant ses distances par rapport aux «sources du lyrisme moderne: les machines, le journal quotidien» (*ibid.*).

Mais tout aussi constante apparaît sa volonté de placer le lyrisme dans une perspective qui déborde le champ littéraire, et de le considérer comme une attitude générale à l'égard de la vie. C'est ainsi qu'il en arrivera, dans *L'Amour fou*, à l'idée d'un «comportement lyrique tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant dans l'amour [...]» (OC, II, p. 722)<sup>3</sup>. Mais Breton voit au-delà du comportement individuel : il perçoit, au sein des structures psychologiques et morales des sociétés humaines, «un élément lyrique», une «sollicitation» dont il affirme dans *Qu'est-ce que le surréalisme* (conférence prononcée en 1934 mais qui reprend un article de 1932) qu'elle est aiguisée par les tensions sociales. Pour répondre à une telle sollicitation lyrique, il incombe au surréalisme «de rendre compte de la manière dont il est possible d'user de ce legs spirituel tout à la fois magnifique et accablant qui nous a été transmis» (OC, II, p. 259). L'éthique surréaliste apporte donc une justification au lyrisme, mais elle entraîne aussi une exigence : en présence d'un appel extérieur aussi urgent, il ne saurait être question de se replier sur des formes artistiques et une idéologie dépassées, sur un subjectivisme contraire à l'ouverture de l'horizon surréaliste.

En ce qui concerne Tristan Tzara, nous ne reviendrons pas ici sur ses rapports avec le lyrisme pendant la période dadaïste. José Pierre a déjà, dans un article intitulé «Le lyrisme exalté ou refusé: Breton et les dadaïstes zurichois<sup>4</sup>» analysé de façon très éclairante ce qu'il appelle «un lyrisme refusé» en l'opposant au «lyrisme exalté» qui marque selon lui toute la poésie de Breton, à la recherche de «cohérence souter-

3. Marguerite Bonnet signale que le lyrisme a été au centre d'une discussion entre Breton et Pierre Reverdy, mais que Breton n'écrivit jamais l'article que Reverdy lui réclamait sur ce sujet.

4. Article paru dans *Champ des activités surréalistes*, juin 1982.

raine ». «Tzara, écrit-il, ne s'abandonnera que plus tard à l'impulsion symboliste et surréaliste, constamment sous-jacente chez lui, mais en quelque sorte brimée par le refus du chant» ; il ajoute: «Tzarà sera conduit au chant continu lorsque la disparition de dada l'aura délivré des effets nihilistes »<sup>5</sup>. Il nous semble, quant à nous, que subsistera chez Tristan Tzara la contestation de sa propre démarche lyrique, et que cette contestation est inséparable pour lui de l'acte créateur. Avec *L'Homme approximatif*, dont nous parlerons brièvement, prend fin l'ère de la destruction et des « littéruptures », pour reprendre un titre d'Henri Béhar. Ce qui commence alors, ce n'est pas une ère de réconciliation paisible, mais l'ère d'un certain soupçon. Certes, dès le début de *L'Homme approximatif*, une impulsion puissante, rythmée par l'envol des cloches, lance un mouvement qui sera par la suite sans cesse relancé. Mais il n'empêche que le « chant continu» dont parle José Pierre semble souvent proche de se briser; le sixième chant l'annonce déjà:

*les dents de scie qui ornent notre front voisinent avec la mort  
et sautent aux yeux d'une chose à l'autre tout le long d'un diction-  
naire (HA, p. 101).*

Mais notre propos est avant tout d'observer le lyrisme à l'œuvre dans les textes, et d'analyser la manière dont il se fraie un chemin dans *Le Revolver à cheveux blancs* et *Où boivent les loups*. Si l'on prête attention à la structure des recueils, le point de départ et le finale du *Revolver à cheveux blancs* apportent déjà des éléments de réflexion. « Il y aura une fois» tient du manifeste et de l'art poétique: « Imagination n'est pas don mais par excellence objet de conquête ». La visée éthique et esthétique de cet incipit est aussitôt illustrée par une citation de Huysmans évoquant avec nostalgie dans *En rade* un palais fantasmagorique; Breton condamne vigoureusement cette « manière toute lyrique, toute pessimiste d'effacer au fur et à mesure tout ce qu'on pense, qui devrait être» (*OC*, II, p. 49). Ce qui est refusé ici, ce n'est pas le lyrisme en soi, mais un lyrisme de l'imparfait. Il s'agit, en somme, de « renverser la vapeur poétique », ainsi que Breton l'écrira dans *L'Ode à Charles Fourier*, et de projeter sa puissance vers l'avenir: «C'est tout le problème de la transformation de l'énergie qui se pose une fois de plus» (*OC*, II, p. 50). Le sujet lyrique s'assigne alors à lui-même le rôle de l'aventurier, de telle sorte que se confondent projet existentiel et projet artistique:

<sup>5</sup> *op. cit.*, p. 52.

*Et s'il osait s'aventurer seul ou presque sur les terres foudroyées du hasard? (...) Si le poète voulait pénétrer lui-même dans l'Antre? (OC, II, p. 54)*

On voit à quel point André Breton demeure fidèle à sa conception de « l'héroïsme littéraire ou plutôt poétique hors duquel l'œuvre écrite ne présente plus à faible distance qu'un intérêt documentaire » (OC, I, p.473), telle qu'il la présentait en 1924 dans un article sur Robert Desnos.

Le dernier poème du recueil fait pendant à l'ambitieuse ouverture. Ici est invoqué « Le grand secours meurtrier ». Le « je » de l'énonciation se relie au suprême médiateur: Lautréamont. Le poème et le recueil s'achèvent sur ces vers :

*Il paraît que la statue près de laquelle le chiendent de mes terminaisons nerveuses.*

*Arrive à destination est accordée chaque nuit comme un piano (OC, II, p. 100)*

Le trajet lyrique, enchevêtré avec les nerfs du sujet - ou du patient - « convulsionnaire », aboutit à la statue de Lautréamont, qui est elle-même « accordée » à l'harmonie nocturne et cosmique: cet aboutissement est par là un point de départ. Ainsi Lautréamont est-il pris comme garant de l'authenticité de l'exploration poétique. Mais on est en droit de se demander si son ombre tutélaire (« ombre » au plein sens du terme) n'évite pas certaines remises en cause. Le lyrisme bretonien a le plus grand besoin d'intercesseurs, et la confiance qu'il place en eux fonde sa confiance en l'acte créateur.

\* \* \*

La dynamique *d'Où boivent les loups* nous paraît au contraire trouver son principe dans une sorte de suspicion généralisée (mais exprimée le plus souvent de façon oblique et indirecte) à l'égard du lyrisme, et dans les réponses successives apportées au problème de sa possibilité. Certes, il ne s'agit là que d'une hypothèse, d'un éclairage porté sur une œuvre étonnamment obscure, mais qu'il n'est pas interdit de scruter pour y déceler des lignes de haute tension. Elle est composée de quatre sections : la première, *Pièges en herbe*, écrite en 1930, puis *La Fonte des ans* et *Où boivent les loups* (1931), et enfin, *Le Puisatier des regards* (1932). Dans chaque section, la parole lyrique est différemment mise en jeu; au moment même où elle est appelée à l'existence, elle se heurte à la difficulté de se justifier, ou même à sa propre impossibilité.



*Pièges en herbe* constitue l'acte de naissance, ou plutôt de germination, de la parole, mais aussi la prise de conscience de forces qui la menacent et qui sont elles aussi en germe: le poème d'ouverture ressemble au début d'une genèse qui serait inversée. Qu'on en juge par les deux premiers vers :

*alors se fit une lumière volante  
et je vis la laideur* (OHL, p. 177)

Apparaît, dès la création, une cassure; et, déjà, la révélation de la mort, de la souffrance; l'espoir avorté a un « rire vitreux » (178). Déjà, l'identité du sujet s'est perdue, « lambeau par lambeau », de même que s'est perdu l'été, lui aussi « lambeau par lambeau » (*ibid.*). L'espace entrouvert se referme aussitôt:

*à peine t'ai-je vue que tu t'égares  
terne route de loisirs coupée dans la neige* (p. 179)

Ce poème liminaire semble barrer tous les accès, y compris l'accès à la parole:

*ni paix ni ivresse  
les langues liées* (*ibid.*)

Il s'achève par une phrase nominale sous forme de sec constat:

*les portes condamnées.*

Qui les condamna? Nous l'ignorons encore. L'accès au sens, pour le lecteur, ne peut se faire, lui aussi, que par lambeaux.

Le premier vers du second poème annonce cependant l'imminence de la parole, avec la peur qu'elle engendre:

*Une alarme s'avance vers le bord de la parole* (p. 179)

Donc, ça va parler, et c'est la souffrance alarmante qui devient le sujet de l'énonciation. La voix qui se fait entendre ensuite est une « voix étranglée par les fers du souvenir » (p. 187). La trame de *Pièges en herbe* est tout entière faite de faux départs, d'élan de confiance et de retombées, jusqu'à l'appel d'air du quinzième et dernier poème:

*sur un traîneau d'air tu viens imperceptible  
jeunesse à tout savoir  
j'ai condamné en moi les portes pourquoi  
qui ne peuvent s'affranchir (p. 192)*

Portes qui donneraient sur l'enfance, sur l'horizon du ciel et de la connaissance, mais aussi peut-être sur les sources du langage. Ces deux derniers vers mettent clairement en cause la responsabilité du poète. Parmi les issues qu'il a fermées en lui, il faut compter, selon nous, celles de l'expansion lyrique du sujet, écrasé par le poids des années mortes.

Cette prise de conscience libératrice laisse présager *La Fonte des ans*, où le dégel du temps s'accompagne d'une très lente fonte de la parole: dans des poèmes brefs, elle renaît peu à peu du silence, et en particulier du silence imposé à l'expression de la subjectivité.

C'est alors seulement que l'on pourra, dans la partie éponyme *Où boivent les loups*, assister au réveil du feu. « Face au feu », « face à la jeunesse », le poète prend place à visage découvert (montrant, non sans angoisse, sa « face étrangère»). Cette section nous semble orientée par la recherche d'un art de vivre et d'un art poétique, à découvrir entre le feu (force de vie mais aussi « fer rouge » qui détruit, avant une possible renaissance) et la neige. Sous la neige apparaissent enfin les germes de vie: même « les routes sont en germe » (p. 215). Le sujet lyrique se rassemble, et entreprend de se réconcilier avec le langage, en dépit de risques dont il a une entière conscience:

*douce chaleur où l'on retrouve les mots  
chauds comme le pain et la brousse  
jusqu'à l'anéantissement (p. 213)<sup>6</sup>*

Enfin, si nous pouvons nous permettre encore de continuer à accélérer dans notre analyse ce qui se déroule au ralenti dans le poème, il nous semble que *Le Puisatier du regard* laissent se déployer toute la force lyrique accumulée. Longtemps refoulée et suspectée, elle fait irruption, allongeant, épaississant en quelque sorte la matière verbale, les vers dont l'ampleur va croissant, et les poèmes dont la masse prend une soudaine expansion.

6. Dans le premier chant de *L'Homme approximatif*, Tristan Tzara évoquait à deux reprises cette chaleur de la parole, et notamment dans les derniers vers :

*Je pense à la chaleur que tisse la parole  
autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous (HA, p. 82).*

On constate qu'il renoue avec l'élan lyrique qui caractérise *L'Homme approximatif*, élan dont nous avons signalé précédemment les fluctuations.

Le sujet lyrique juge alors venue l'heure de faire le bilan des aventures d'une âme:

*seul dans une âme ample j'ai vu se perdre tant d'aventures* (p. 242)

qui se confondent avec l'aventure du langage.

*ce ne sont pas les mots qui lui feront ouvrir les pièges* (p. 243)

Ce constat d'échec apparent mène pourtant à la question clé posée à la fin de ce même poème VI, la question fondamentale de la justification de la parole lyrique: « Pourquoi chanter? » (244).

Si cette question peut alors être proférée dans son dénuement, à ce moment précis, et très tardivement, c'est qu'elle est prise dans un mouvement plus fort que le doute, « la solution de sauvagerie » :

*Et la solution de sauvagerie se fait jour parmi les assauts de la mémoire* (p. 248)

Les « portes s'ouvrent », les voies du lyrisme sont enfin dégagées. Mais ce lyrisme qui triomphe, débordant, saccageant tout sur son passage dans le dernier poème du recueil, est un lyrisme sauvage et lycanthropique. Les loups auraient-ils trouvé leur source? Le recueil s'achève sur un rire féroce :

*rire rire en hardes le rire des mains  
toujours ensanglantées toujours renouvelées* (p. 261)<sup>7</sup>

Après ce parcours dans la brousse inquiétante d'*Où boivent les loups*, œuvre qui mériterait une lente exploration critique, le retour au *Revolver à cheveux blancs* apporte comme une trêve. C'est que la confiance dans le projet lyrique, qui est affirmée d'emblée, et réaffirmée dans le fil du texte, est rendue particulièrement sensible au lecteur par l'accent impérieux de la voix. On a souvent relevé la puissance des attaques de poèmes où se manifeste la volonté exploratoire d'un sujet pour qui l'écriture est une force d'expansion de la personne et de transformation de la réalité:

7. Le «rire des mains» dit à la fois le triomphe de l'écriture sur les forces de mort et la lune toujours sanglante qu'il lui faut mener pour sans cesse renaître.

*Souvent tu dis marquant la terre du talon comme éclôt  
dans un buisson une églantine  
Sauvage qui n'a l'air faite que de rosée (OC, II, p. 79)*

Ce coup de talon des premiers mots du texte y imprime le poids du poète. Est-il abusif d'ajouter qu'en même temps il lui communique l'impulsion créatrice? Toutefois Breton n'oublie jamais que l'écriture est aussi un surgissement dont il ne maîtrise pas les lois, pas plus qu'on ne peut maîtriser l'éclosion de l'églantine<sup>8</sup>.

On aimerait avoir ici le loisir de développer un chronotope du lyrisme bretonien : il serait à l'opposé du chronotope stable et rassurant que Bakhtine a esquissé pour la poésie alexandrine<sup>9</sup>. Il mettrait en évidence la relation du « je » héroïque avec le temps, avec l'espace qu'il crée au moment qu'il l'explore. Pris dans cette aventure, le sujet guette tout à la fois l'éclosion de ses propres virtualités et des virtualités de l'écriture. Il nous semble que « le mouvement escaladant de la parole » qui, selon Jean-Michel Maulpoix, caractérise le lyrisme, est très précisément désigné dans l'invocation finale de « Nœud des miroirs » :

*Il Y a ce que je connais bien, ce que je connais si peu que prête moi  
tes serres vieux délire  
Pour m'élever avec mon cœur le long de la cataracte (OC, II,  
p.88)*

Les « serres » ne sont pas ici celles de « l'aigle sexuel » qui exulte au début du quatrième poème de *L'Air de l'eau*, mais celles du délire fantasmatique qui s'associe au cœur pour servir d'énergie motrice. La flèche dont parlait Breton dans le Manifeste de 1924: « Toujours est-il qu'une flèche indique maintenant la direction de ces pays », réapparaît dans « Allotropie », pour orienter la tension lyrique:

*[..·] La flèche indique la direction  
d'où tu viens  
Où tu vas  
Ton cœur est sur le chemin de cette flèche (OC, II, p. 71)*

8. Il est bien évident que le mot « sauvage » n'a pas la même résonance chez Breton et chez Tzara, et que l'univers imaginaire de Breton est singulièrement plus civilisé.

9. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*. Gallimard, 1978, coll. « Tel », p. 254.

La cohérence interne est assurée par la présence du sujet de l'énonciation qui se situe avec netteté dans le texte, et y prend position soit comme acteur, soit comme spectateur, toujours soucieux de ne pas se perdre dans ses métamorphoses. Une des « attitudes spectrales » la plus révélatrice est celle du gardien :

*Et je veillais sur moi ma pensée comme un gardien de nuit  
dans une immense fabrique* (OC, II, p. 70)

Il s'investit lui-même d'une responsabilité, celle de sa propre identité. La crainte de la voir se dérober est en effet toujours présente. « Allotropie » met en scène de façon quasi théâtrale la visite de l'altérité, et son irruption alarmante :

*La sonnerie électrique retentit à nouveau  
Qui entre  
C'est moi remets-moi si tu veux que je te remette* (OC, II, p. 79)

Le jeu de mots sur le verbe « remettre » souligne le jeu troublant du changement et de la reconnaissance, qui se poursuit dans le reste du poème. On peut se demander également si l'obsession de la mort qui marque *Le Revolver à cheveux blancs* n'implique pas la peur de la dissolution du texte dans l'irréel, et la hantise de ce que Jean-Michel Maulpoix appelle, dans *La Poésie malgré tout*, l'illusion lyrique. L'emploi du futur dans plusieurs poèmes du recueil, et notamment dans « La mort rose », ne peut-il pas, autant que l'imparfait, déréaliser, et entraîner une révélation du néant ? C'est peut-être ce que suggère, dans le dernier vers, la lumière de l'étoile sur les « bagages de sable » (OC, II, p. 64).

\* \* \*

Qu'il s'agisse du *Revolver à cheveux blancs*, ou d'*Où boivent les loups*, le statut du sujet lyrique se caractérise donc par l'instabilité. Il serait abusif de considérer que de telles œuvres se referment sur une subjectivité qui tendrait à « s'exprimer » et à se refléter pour satisfaire le narcissisme poétique. Ces réflexions nous invitent à prendre au sérieux l'ambition de Breton et de Tzara d'aller - par des chemins certes différents - vers une forme de lyrisme que nous pourrions qualifier de « subjectif-objectif ».

Dans *Qu'est-ce que le surréalisme*, André Breton affirme qu'il existe, chez les surréalistes, une volonté commune d'affaiblir l'opposition entre

le subjectif et l'objectif. Cette volonté, il la voit à l'œuvre chez René Char, mais aussi dans *L'Homme approximatif* et *Où boivent les loups*. Elle anime sans conteste *Le Revolver à cheveux blancs* qu'il ne mentionne pas par pure discrétion. C'est bien elle, selon nous, qui imprime au lyrisme surréaliste son sens et son orientation. La conscience des écueils de la subjectivité est toujours présente dans la pensée et dans la poésie de Breton et de Tzara. Elle est symbolisée par l'image de la tête qui tombe, que l'on trouve dans « Allotropie » de Breton :

*Ma tête roule de là-haut où jamais ne se porteront mes pas*  
(OC, II, p. 74)

mais aussi chez Tzara dans le poème IV du *Puisatier des regards*, qui se termine par ces deux mots : « Ma tête tombe » (240). Dans *L'Homme approximatif*, la tête était, au sens propre, mise en jeu :

*Tu tiens entre tes mains comme pour jeter une boule*  
*chiffre lumineux ta tête pleine de poésie* (HA, p. 85)

Il faut donc que le poète « perde la tête » - et perde son identité - pour entrer dans l'activité créatrice et accéder à la plénitude de la parole.

Un des projets majeurs de ce recueil foisonnant qu'est *Où boivent les loups* nous semble être d'opérer un dépassement de la subjectivité. Pour y parvenir, le recueil expérimente deux voies possibles : la première dans *La Fonte des ans*, partie la plus remarquable à nos yeux. La voix qui s'y fait entendre s'est délivrée des pesanteurs individuelles. C'est bien « la fonte des ans », de ces souvenirs dont le poète, dans le chant XIV de *L'Homme approximatif*, craignait qu'ils ne salissent la parole. Les ans fondent mais ils fondent en larmes pures : « larmes mères », dit le premier vers, qui deviennent « filles mères » dans la deuxième strophe :

*filles mères*  
*aux lèvres de soleil*  
*rêves brefs*  
*pareils pareilles*  
*pour s'en souvenir*  
*tel qu'il devint*  
*tant qu'il a fallu*  
*et ce qu'il en garde le loup* (OBL, p. 195)

Nous retrouvons, surgi ironiquement au dernier temps du poème, le loup, symbole dans *L'Homme approximatif* de l'autre qui habite le moi. Mais surtout, nous constatons la légèreté de ces vers de 3, 4, 5, 6, 8 syllabes. C'en est bien fini de la tentation « des arpèges lacrymaux » dénoncés dans *L'Homme approximatif*. On entend ici des échos du lyrisme de Villon, de Verlaine, de Rimbaud. Lyrisme sans mollesse et sans surcharge, symbolisé par :

*l'arc tendu des parlars de chagrin* (p. 229)

L'arc et la lyre s'accordent donc, selon le vœu d'Octavio Paz.

La mise en avant de la subjectivité du poète est frappée d'interdit, et le sujet semble se retirer du chant pour laisser place à l'abstraction. Le deuxième poème de cette section commence par : « ce que pense la hauteur » (196). Quant au cinquième, il s'ouvre sur ce vers :

*à quoi chante la profondeur* (p. 199)

auquel fait écho le premier vers de la strophe suivante :

*ce qui parle est plus caché* (ibid.)

Cette forme de dépouillement permet l'écoute de la parole, qui se révèle à peine à la « sourde oreille ». De là ces vers si ténus, ces phrases ébauchées qui restent comme en suspens. Si la syntaxe est rompue, le chant, lui, ne l'est pas. Le murmure du vers et les échos sonores font vibrer le silence.

Une autre solution pour dépasser la subjectivité est « la solution de sauvagerie », qui l'emporte dans la dernière partie du recueil. En effet, une fois dépassée la hantise des portes condamnées, « toutes les paroles sont oubliées, illimitées » (p. 248). La voix du poète porte en elle la polyphonie du monde ou se laisse emporter par elle. C'est réellement la force poétique qui s'empare de la parole dans le tout dernier poème *d'Où boivent les loups*. Elle prend forme féminine, ne cessant de mourir et de revivre dans le mouvement cosmique :

*une seule femme de vagues se brise à tout jamais recommencée*  
(p. 260)

Le lyrisme ne naît à lui-même et n'accède à sa propre essence qu'au moment où il se perd dans l'universel et l'élémentaire<sup>10</sup>.

10. C'est par là qu'opère la puissance de « la couleur universelle qui [le] porte » (p. 242).

La recherche d'une fusion entre sujet et objet est donc au cœur du texte de Tzara. Il va de soi que le «je» ne disparaît pas totalement; il reste un support indispensable de l'énonciation. Mais le poème-miroir est pulvérisé: l'image qui se substitue au mythe de Narcisse est celle du poète « agitant le sac rempli de verroterie cassée/Où maint reflet se brise à faux» (p. 243), et rompant avec l'illusion de la représentation de soi-même dans le jeu poétique. Le lyrisme étant ainsi décentré, sa circonférence n'est plus nulle part. « Sauvage illimité », tel est le sujet objectivé qui parle dans la dernière partie du recueil.

André Breton, quant à lui, s'intéresse au miroir non pour s'y contempler mais pour y faire des nœuds. Le titre du poème «Nœud des miroirs» indique à lui seul la volonté d'échapper à la plate subjectivité, et d'aller non seulement vers la multiplicité mais vers une profondeur opaque et inextricable.

« Le verbe être » explore une autre possibilité, celle d'un lyrisme objectif. Ce titre à l'infinitif met d'emblée en évidence la volonté de sortir des limites du «je ». C'est une sorte d'abstraction du désespoir qui nous est présentée. Rien n'est dit des circonstances de la vie privée de l'auteur qui sont à l'origine de ce désespoir<sup>11</sup>. Le locuteur s'attache à définir le désespoir, ce qu'il est et ce qu'il n'est pas: le désespoir n'est pas exprimé parce qu'immédiatement ressenti, mais il est « connu dans ses grandes lignes ». Il ne s'agit pas là d'un savoir de l'intellect, mais d'un savoir qui émane de ce « foyer vivant » dont surgit selon Breton la force émotionnelle de l'œuvre d'art, à condition qu'elle soit réduite à son essence. Il convient, selon nous, de prêter attention au jeu avec le stéréotype « connaître dans ses grandes lignes », et de repérer le rôle des « grandes lignes » mélodiques (symétries et rondes verbales), mais aussi visuelles: courbes du collier de perles, de l'abat-jour, lignes droites des baguettes de tambour. Alain Robbe-Grillet admire et connaît par cœur ce texte de Breton: c'est sans doute qu'il y voit une réussite d'un lyrisme à la fois moderne et intemporel, une sorte d'épure lyrique.

Si l'on se place maintenant sur le plan théorique, on peut noter quelques hésitations dans la façon dont Breton conçoit le dépassement de l'opposition entre subjectif et objectif. Tantôt il le considère comme un processus d'échanges nouveaux entre le sujet et l'objet, comme la projection du désir du sujet qui s'approprie le réel, ainsi qu'il le montre dans *Les Vases communicants*. Tantôt il insiste, comme dans *Position politique du surréalisme*, en 1935, sur la nécessité pour l'artiste de sortir des

11. Les poèmes du *Revolver à cheveux blancs*, et en particulier « Le verbe être », sont marqués par l'angoisse causée par le départ de Suzanne Musard, ainsi que le signale Henri Béhar dans: *André Breton, Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 241.



« sentiers battus du *moi* et du *super-moi*, afin « d'explorer en tous sens les terres immenses et presque vierges du *soi*» (*OC*, II, p. 438). Il irait ainsi vers ce que nous pouvons considérer comme une sorte d'objectivité humaine.

Quant à la formule employée par Breton, selon laquelle « l'émotion subjective n'a de valeur qu'autant qu'elle est restituée et incorporée indistinctement au fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser » (*OC*, II, p. 427), elle semble en conformité totale avec la grande tradition lyrique, et elle ne refuse pas toute « valeur » à l'émotion subjective. Mais en même temps le subjectif est absorbé par l'indistinction du « fond émotionnel » commun. Quand s'opère cette fusion, la parole n'appartient plus en propre au poète : elle parle à travers lui, mais, par ailleurs, ce qui le traverse ne peut paradoxalement se réaliser que dans l'unicité de son être. C'est ce rapport complexe que décrit Breton dans *Légitime défense* lorsqu'il affirme que par la parole « quelque chose de grand et d'obscur tend impérieusement à s'exprimer à travers nous », et, corrélativement, « que chacun de nous a été choisi et désigné à lui-même entre mille pour formuler ce qui, de notre vivant, doit être formulé » (*OC*, II, p. 291).

\* \* \*

« Non-lieu ». Ce titre d'un poème du *Revolver à cheveux blancs* peut mettre un terme à notre réflexion sur la question du lyrisme :

*Ici jamais de corps toujours l'assassinat sans preuve  
jamais le ciel toujours le silence* (*OC*, p. 67)

Qui le poète vise-t-il et atteint-il avec son revolver? Lui-même? le sujet lyrique? Y a-t-il ou non mort, dans le texte poétique, de ce « je » dont la lourde présence empêche de « toucher le cœur des choses », comme on le voit dans « Vigilance » ? Pour Breton la poésie est le « terrain où ont le plus de chances de se résoudre les terribles difficultés de la conscience avec la confiance » (*OC*, I, p. 198). Pour Tzara, elle est sans doute celui où la confiance a besoin d'être mise en péril. Tzara affronte directement la méfiance généralisée, comme une sorte d'épreuve initiatique imposée au lyrisme. En tout état de cause, nous pensons avoir montré que les accusations de « subjectivisme ultra » portées contre le lyrisme surréaliste<sup>12</sup> sont démenties par la puissance du « foyer vivant »

12. Denis Roche parle, quant à lui, de « débordement de bas lyrisme » (Denis Roche, *Œuvres poétiques complètes*. Seuil, p. 285).

qui anime *Le Revolver à cheveux blancs* ainsi qu'*Où boivent les loups*, et qu'elles sont en contradiction avec l'idée que Breton et Tzara se font de la création poétique. A vrai dire, nous observons avec un certain regret qu'il est souvent de bon ton, dans des ouvrages consacrés à l'évolution de la poésie moderne, de traiter par le mépris la démarche poétique surréaliste, en la réduisant le plus souvent aux théories du premier *Manifeste* <sup>13</sup>.

Mais le renouveau lyrique qui caractérise la poésie actuelle amène la critique à reconsidérer le lyrisme, et à estimer qu'il n'est pas nécessairement « inadmissible »<sup>14</sup>. On peut espérer que le lyrisme surréaliste sera lui aussi reconsidéré. Il n'a pas renié l'héritage romantique (ce qui ne constitue pas une raison suffisante pour le qualifier de « passéiste »), mais il a, en multipliant « les courts-circuits », mené le lyrisme à un point d'incandescence. Dès lors, le statut du sujet lyrique subit, nous semble-t-il, une profonde transformation. Aussi bien chez Tzara que chez Breton, la dynamique des poèmes et des recueils est entraînée par le désir de brûler le moi passé, de faire éclater les limites du moi présent, d'aller au-delà de la personne et au devant d'elle, afin de guetter l'être nouveau que pourrait produire « l'immense fabrique » dont parle Breton dans « Les attitudes spectrales ». Le spectre du sujet lyrique est donc attendu du côté de l'avenir.

Université de Metz

13. On peut trouver un exemple de ces jugements sommaires dans l'excellent ouvrage, paru en septembre 1995, de Jean-Claude Pinson, *Habiter en poésie* :

« Dans une perspective assez voisine, les surréalistes, prompts à s'emparer des découvertes freudiennes, sécularisent la Muse en la logeant dans l'inconscient. Le saisissement inspiré, dès lors, devient aliénation aux forces obscures du désir qui parlent en l'homme à son insu. La fureur qui s'empare du poète, dans l'écriture automatique », n'est plus de "ordre de la mania inspirée par les dieux, mais de l'ordre du nosos, la folie pathologique fermentant dans les souterrains de l'inconscient. Mais en même temps qu'elle est désublîmée, l'idée d'inspiration se trouve en quelque sorte « démocratisée » : puisque l'inconscient est le lot commun, chacun a sa part de folie et pas seulement l'homme d'exception, le génie. La poésie peut désormais être faite par tous, si l'écriture automatique ne requiert rien d'autre que de laisser parler l'autre de la raison qui est en soi. Au poète élu des dieux, à la fureur et à son mystère, risque alors de se substituer le simple procédé. La folie peut bien être ordinaire, pas la poésie. Pour un Artaud combien de productions insignifiantes? » (1.-c. Pinson, *op. cit.*, pp. 89-90). Il y aurait beaucoup à redire; nous relèverons seulement la réduction surprenante de l'écriture automatique à une pathologie.

14. Cf. J.-c. Pinson, *op. cit.*, p. 206.

# L'INCONSCIENT PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET LA FORMATION DES IMAGES CHEZ BRETON ET TZARA

Jacques GARELLI

## 1. Introduction

Il peut paraître risqué de parler de l'œuvre créatrice d'André Breton et de Tristan Tzara en termes phénoménologiques, car aucun des concepts philosophiques, psychologiques, éthiques, utilisés par les poètes surréalistes, quand ils se font théoriciens de leur propre œuvre, ne relève nominale-ment de ceux développés par les recherches phénoménologiques.

Pour ne prendre que quelques exemples, les concepts de base de Tzara, tels qu'ils apparaissent dans les propos théoriques et singulièrement dans les « Notes » de *Grains et issues*, relèvent des problématiques de Hegel, Marx-Engels, Freud, Jung, Bleuler, Reich.

Ainsi la notion de « réalité objective », opposée aux « superstructures subjectives », la mutation du « quantitatif » au « qualitatif », conçue dans la perspective dialectique de la « logique nodale des rapports de mesure », termes de Hegel, correspond à une réinterprétation du mouvement dialectique par Engels, telle qu'elle apparaît dans *l'Anti-Dühring*. La notion de « superstructure lyrique » vient de *l'Anti-Dühring* de Engels.

Sur un autre plan, toute la dialectique révolutionnaire, abondamment développée par Tzara, mais aussi au cœur des préoccupations de Breton, est alimentée par la double idéologie de Marx et Engels d'une part, mais aussi de Rimbaud de « Changer l'homme » et de « Changer la vie ». Ce ne sont pas là des attitudes phénoménologiques.

Enfin, toute la symbolique psychanalytique de Freud, de Jung et de Bleuler est étrangère, en son caractère symbolique marqué, aux conceptions phénoménologiques de la genèse « préreflexive » de l'esprit.

Je pense en particulier à la thèse du désir refoulé, de l'inconscient symbolique, quasi analytique, freudien, au concept de transfert, à l'ambivalence des sentiments de Bleuler, ou à l'opposition de Jung entre « Réalités diurnes et nocturnes », qui se situent au cœur de l'entreprise de composition de *Grains et issues*. De même, les notions de rêve éveillé et de rêve expérimental présentées comme alternatives à l'écriture automa-

tique de Breton, comme cette approche créatrice sont étrangères aux préoccupations phénoménologiques.

Inversement, la quasi-totalité des phénoménologues, en dehors de Sartre et de Merleau-Ponty, ignoraient les poètes surréalistes. Cette restriction s'impose, car la notion de « chair », employée de manière cruciale par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*, si elle provient de l'opposition husserlienne entre *Körper*, le corps objectif, tel qu'il est traité par la science, et le *Leib*, ou corps vécu dans son rapport au monde, n'est pas sans rapports avec la notion de chair, telle qu'elle apparaît de manière prépondérante chez Artaud. A ce titre, Claude Lefort, dans une note de l'ouvrage de Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, écrit que celui-ci projetait une étude littéraire qui aurait fait sa place à Montaigne, Stendhal, Proust et Artaud<sup>1</sup>.

Et pourtant, malgré cette quasi-ignorance et ce manque d'intérêts réciproques entre phénoménologie et surréalisme, il y a une communauté d'attitude, quant au problème de la genèse de la pensée qui se situe, à mon sens, dans l'interprétation libre que surréalistes et phénoménologues, tels que Husserl et Merleau-Ponty, donnent de l'inconscient. Sartre ayant toujours nié la cohérence de ce concept, et Heidegger situant ce qui échappe à l'ordre de la conscience, sous la rubrique fort différente de « l'impensé ».

Certes, il ne s'agit pas de faire des surréalistes des phénoménologues qui s'ignorent, ni des phénoménologues des surréalistes insoupçonnés, mais, par-delà les prises de position verbales, tenter de saisir le lieu de gestation de la pensée, que phénoménologues et surréalistes visent, mais aussi prospectent dans ce que je nommerai, pour faire vite, un « inconscient non-symbolique », qui n'est plus freudien. Attitude qui, chez Husserl, se déploie dans le champ des « synthèses passives » inconscientes, dans l'ordre des « Aperceptions<sup>2</sup> » dans toute la zone présente, bien qu'obscure de la « sédimentation », essentielle à l'émergence d'une pensée « réfléchie ». C'est à ce niveau que la « préindividualité »,

1. Cf à ce sujet: Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, José Corti, 1982.

2. C'est dans le *Traité de la grâce* de Leibniz, que la distinction entre perception et « aperception » apparaît pour la première fois dans le vocabulaire philosophique. Pour ce philosophe, les perceptions sensibles sont obscures et confuses. Seules les « aperceptions » ou conceptualisations de celles-ci sont claires et distinctes. Kant reprendra le terme dans *La Critique de la raison pure*, mais en lui conférant un sens différent. Alors que l'espace et le temps sont des « formes pures a priori de la sensibilité », les catégories et les concepts de l'entendement relèvent de l'ordre des « aperceptions ». Chez Husserl, le sens du terme s'est infléchi. Toute perception sensible se double de tout un réseau de notions imaginées, remémorées, inventées, qui travaillent directement le champ perceptif, sans que la conscience active y contribue directement. C'est ce champ notionnel, non réductible à l'ordre de la sensibilité que Husserl qualifie d'« aperceptif ». Il est clair que l'artiste, dans son attention minutieuse portée à l'inspection des choses, nourrit sa perception de tout cet ensemble qui excède l'ordre sensible du monde perçu. Or, pour Husserl, c'est à un niveau préindividuel que se déploie le champ des aperceptions.

le caractère « antéprédicatif », donc d'avant l'ordre conscient logique, se développent en deçà de l'objectivité et de la subjectivité réflexive, Selon les rythmes formant « entrelacs et chiasme » avec le monde. Ce que Husserl traite selon la problématique de l'« ineinander ».

Dès lors, par-delà les dénominations d'écoles, qui trop souvent se réduisent à des définitions formelles, scolaires et sclérosées, c'est le mouvement profond qui anime l'esprit du surréalisme, qui, comme l'affirme André Breton dans le *Second Manifeste*, a pour fonction de dévoiler les manifestations obscures de l'esprit à l'œuvre dans ses œuvres :

*Rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux*<sup>3</sup>.

Or, comme le précise Henri Béhar dans la note 69 de *Grains et issues*, il ne s'agit pas de s'enfoncer dans l'obscurantisme, mais de concevoir la prospection du rêve s'appliquant à la réalité, comme un moyen de connaissance. Il se trouve que Tristan Tzara légitime, lui-même, le « débordement » de l'esprit d'école et met en garde contre l'esprit de système, qui, au nom d'une idéologie formellement acceptée, interdirait de prospecter d'autres mouvements de pensée. Ainsi, écrit-il : « Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun<sup>4</sup> ». Selon cette même perspective de méfiance à l'égard de ce qu'il nomme « la pétrification des systèmes », Tristan Tzara déclare dans « Des réalités nocturnes et diurnes » :

*A la sécurité que donne aux hommes la pétrification des systèmes de pensée et aux preuves de leur excellence qui s'étalent à tout venant, à tous les vents, dans les bazars standardisés des pierreries trop voyantes et trop nombreuses pour ne pas être suspectes, j'ai toujours opposé la force de mon manque d'arguments, ces chapellets sertis de la transhumance des idées de combat*<sup>5</sup>.

Dans la note 68, Henri Béhar souligne la « volonté [de Tzara] de dépasser les écoles littéraires comme les théories des philosophes. Attitude qui apparaît encore dans l'autoportrait qu'il traçait dans *Faites vos jeux* » (*O. C.*, tome I, p. 262).

3. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, Idées, Gallimard, 1990, p. 92.

4. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Flammarion, 1975, tome I, p. 364.

5. Tristan Tzara, *Grains et issues*, édition annotée par Henri Béhar, Garnier-Flammarion, 1981, p. 103.

Il ne s'agit donc pas pour nous de demeurer fixés à la lettre d'une idéologie pour récuser *a priori* toute ouverture sur un autre style interprétatif, mais de tenter de comprendre avec ce que nous offre la pensée de notre siècle, selon toute son ampleur, ce qui anime la création et la recherche de ces deux grands théoriciens de l'esprit que furent André Breton et Tristan Tzara.

## II. Le lieu de formation inconscient des images

Or, à ce titre, il me semble que la fin de non recevoir de Freud à l'égard de l'entreprise développée par Breton, Tzara et les surréalistes, pour prospecter le champ de l'inconscient humain, vient du caractère strictement « symbolique » de l'inconscient freudien, qui, il faut bien le dire, ne conçoit cette dimension du psychisme que dans le cadre d'une pensée individualisée et sociologiquement instituée autour de la famille, avec ces garants et ces représentants des institutions symboliques que sont le Père et la Mère, omniprésents dans la libido comme dans les interdictions de l'enfant et de l'adulte. L'éros est toujours individualisé chez Freud. Jamais diffus sur le monde. Les transferts, comme les mouvements d'ambivalence si remarquablement prospectés par Bleuler, se font toujours de corps individualisés à corps individualisés, les uns renvoyant à l'individualité convoitée de l'autre par symboles détournés, sans que jamais n'intervienne l'enracinement de ces individus dans l'horizon pré-individuel du monde, où les individus, loin d'être barricadés dans une « ipséité » sans faille, apparaissent comme des moments ou des phases d'individuations en cours, de telle sorte que les grands rythmes qui les unissent et les lient au même horizon antéprédicatif du monde, donc non thématiquement institué, permettent de comprendre comment ces « rayons de temps » et ces « rayons de monde », que nous sommes, expressions de Husserl et de Merleau-Ponty, peuvent s'attirer et donc renvoyer pré-symboliquement les uns aux autres, parce qu'ils participent à une même unité englobante qui n'est autre que la préindividualité du monde. Dès lors, parlant de soi, mais se référant à la dimension préindividuelle, co-présente à son individualité, l'homme peut se révéler sur ses entours, c'est-à-dire, sur cette autre part de préindividualité dans laquelle s'insèrent et d'où émergent les choses.

(Je ne peux faire état de l'étonnante analyse phénoménologique produite par Merleau-Ponty, dans les Notes de travail du *Visible et l'invisible*, du célèbre épisode de « l'homme aux loups » de Freud, selon laquelle le malaise du patient, pris d'angoisse devant les papillons bruns

et jaunes battant des ailes, les poires mures, jaunes et brunes, portant en russe le diminutif de « Groucha » qui est un nom de femme, celui-même de la petite bonne qui avait troublé le jeune enfant, en lavant la salle de bains, en ouvrant les jambes, ne peut se concevoir qu'en dehors d'un système de renvois symboliques termes à termes, impliquant la restitution d'un « Monde coloré et rythmique », où la douceur de la poire trop mûre, de la jeune fille convoitée et du papillon battant des ailes, communiquent selon les détours de la préindividualité non thétique, non thématique, non réaliste, non symbolique du monde)<sup>6</sup>.

C'est en fait, selon la même perspective, que, parlant d'un phénomène aussi intime, aussi privé, aussi incommunicable que le désespoir, sur lequel s'enferme « l'fracassable noyau de nuit » que nous sommes, Breton peut légitimement le dévoiler, sous le motif du « verbe être », en épelant différentes situations du monde, extérieures à première vue, à la psychologie humaine, qui pourtant portent en eux, mais à un niveau pré-individuel et antéprédicatif toute l'angoisse du monde. Si bien que c'est désormais directement sur les choses du monde évoqué que se révèle l'angoisse humaine, comme angoisse de l'être.

Ainsi, dans *Le Revolver à cheveux blancs*, Breton peut déclarer, au sujet de la « connaissance du désespoir », car c'est cette connaissance qui est ici en jeu, en tant que telle:

*C'est un bateau criblé de neige, si vous voulez, comme les oiseaux qui tombent et leur sang n'a pas la moindre épaisseur...*

ou alors:

*Une forme très petite, délimitée par des bijoux de cheveux. c'est le désespoir. Un collier de perles pour lequel on ne saurait trouver de fermoir et dont l'existence ne tient pas même à un fil, voilà le désespoir. Le reste, nous n'en parlons pas...*

Ici, nous excédons la logique du tiers exclu selon laquelle le même individu ne peut être à la fois lui-même et autre chose. Car nous entrons dans ce que Merleau-Ponty nomme le logos du monde esthétique?, où il y va d'une logique expressive et polyvalente du Monde ou les choses participent spontanément et « inconsciemment » à la même préindividualité originare d'ou surgissent leurs individuations en cours.

6. Maurice Merleau-Ponty. *Le Visible et l'Invisible*, pp. 293-294. Voir à ce sujet, nos analyses de la situation : *Rythmes et mondes*, J. Million, Grenoble, 1991, pp. 59-365.

7. Merleau-Ponty, « Le Philosophe et son ombre » in *Signes*, Gallimard, 1960.

Pourquoi, après avoir identifié le désespoir à ces structures du monde, Breton déclare-t-il : «le reste nous n'en parlons pas» ? Parce que « ce qui reste », c'est ce qui s'émiette, s'effrite, se sclérose en psychologie analytique, symboliquement instituée hors des grands rythmes préindividuels qui aboutissent l'homme au monde. Cette insertion de l'esprit de l'homme dans le monde, qui faisait dire à Artaud, dans « l'Enclume des forces » :

*Montrez moi l'insertion de la terre, la charnière de mon esprit, le commencement affreux de mes ongles. Un bloc, un immense bloc faux me sépare de mon mensonge et ce bloc est de la couleur qu'on voudra.*

Quel mensonge? Celui codé institué des déterminations objectives. Quelle couleur? Celle de la liberté inventive créatrice, la même, jaune et beige, rythmiquement balancée par les ailes du papillon, refoulée par la psychose de « L'homme aux loups » mais qui, libérée par l'artiste, assumée par elle à son authentique niveau antéprédicatif, est susceptible de bouger et de réorganiser le monde. Or, c'est dans ce champ que se mêlent « Réalités nocturnes et diurnes ». À ce niveau d'enchevêtrement, d'entrelacs, de chiasme, d'« ineinander », qui mêle inextricablement « être-là » et monde, il n'est plus possible de dire: « ici, s'arrête l'homme, là, commence l'objectivité des choses », car il n'y a plus l'opposition terme à terme: sujet/objet; moi/choses; forme/matière; esprit/réalité inerte, mais, selon l'enveloppement réciproque d'une même structure dynamique se mouvant, expérience antéprédicative de l'être-aumonde. Déjà Plotin écrivait dans les *Ennéades*, VI, 5 et 7 : « il n'y a pas un point où l'on puisse fixer ses propres limites de façon à dire: jusque-là, c'est moi ».

Si l'on écoute la voix de Tzara dans la première « amplification » des « Réalités nocturnes et diurnes », qui, selon sa propre expression « voudrai (t) écrire brutalement... des histoires déchirées et déchirantes qui pendraient en lambeaux sur le corps du monde », on peut s'apercevoir de l'enchevêtrement de l'esprit et des choses, au point que l'homme ne se révèle dans l'énigme la plus intime de son être, qu'à distance de soi, dans l'inextricable forêt aux taillis emmêlés des sentiments, des amorces de pensées, des tensions orientées qui le projettent sur l'émergence polyvalente des choses. Il importe de lire cette longue séquence d'un seul tenant, car, il y va de ce que Léonard de Vinci nommait dans son *Traité de la peinture*, « la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue... une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur ».



· Les processus de circulation, d'interpénétration du sens dans l'entrelacs des différents motifs et des différentes situations du monde, convoqués par l'art du poète sont liés aux méandres rythmiques de cette « ligne flexueuse ».

*Cette nuit-là, je montai sur la colline broussailleuse, sur des chemins si froncés de soins, de veilles et de battements de pouls, que la frénésie de l'oiseau, tassée vers la base, leur faisait craindre la rupture des relations de séduction avec la saison immodérée des perpétuels éveils, je montai dans la nuit poignardée en plein dos, la nuit affalée dans la raison ensablée, la nuit des jugements furtifs, la nuit aux suspects chuchotements levés comme des digues dans la candeur renaissante des propos d'eau, des pétales d'eau, des cailloux subitement agités dans une tirelire, une nuit de rames, de ramages et d'armures, de violents avant-propos et de rocailleux murmures, d'algues spectrales et de fines nervures, fictives démarches des fougères hautes et des copeaux de rire invalide, de feuilles froissées dans la main, je montai sur la colline épaisse, c'était dans la nuit même que je montais, le monticule étagé de brume, de pelures de faible entendement et de sel noir comme le mensonge et la mort, je montais toujours par des chemins qui s'ouvraient à mon intention sans égards ni pour le ciel ni pour la terre, qui s'ouvraient au centre même du corps humain comme l'embranchement des fleurs et l'horrible palme des prédictions inconfortables au balbutiant esprit de vengeance et je m'agrippai avec certitude aux cercles tangents, translucides bouées de sauvetage qui, eux, flottaient à la dérive et m'entraînaient dans leurs orbites de feu froid* 8.

Il est clair que c'est dans le tissu enchevêtré des rythmes temporalisateurs en leurs mouvements de « protentions » et de « rétentions » noués dans les processus d'enchevêtrement entre pensées et choses que le corps « surréel » de l'homme établit son séjour.

Il faudrait une longue et minutieuse analyse de l'enchevêtrement réciproque des mouvements de « temporalisation » et de « mondification » (Verweltlichung), telle que nous l'avons développée sur de nombreux ouvrages antérieurs consacrés à l'explicitation phénoménologique d'œuvres surréalistes<sup>9</sup>, pour rendre compte de la dimension préindivi-

8. Tristan Tzara, *Grains et Issues*. op. cit., p. 67.

9. *Le Recel et la dispersion*. Gallimard, 1978; *Artaud et la question du lieu*. José Corti, 1982; *Le Temps des signes*. Klincksieck, 1983 ; *Rythmes et mondes*. Jérôme Million, Grenoble, 1991.

duelle de monde mise en œuvre par le génie créateur de Tristan Tzara. Mais pour donner une idée de la communauté d'entreprise poétique, créatrice, d'une part, réflexive, phénoménologique explicitante, d'autre part, il serait souhaitable de citer ce passage du *Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty, particulièrement appropriée à la prospection de ce texte:

*ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair. L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même, de sa spatialisation, de sa temporalisation, non plus une multiplicité d'individus distribués synchroniquement et diachroniquement, mais un relief du simultané et du successif, une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation. Les choses, ici, là, maintenant, alors, ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, et leur solidité n'est pas celle d'un objet pur que survole l'esprit, elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante* <sup>10</sup>.

Si l'on regarde de près la première « amplification » des « Réalités nocturnes et diurnes », citée plus haut, on pourra noter que la description, ou si l'on préfère, les points d'appui s'exerçant sur chaque phase d'individuation mentionnée ou évoquée sont nimbés de tout un champ d'« aperceptions » à la fois notionnelles, affectives, idéelles, sédimentées, autour d'un faisceau de perceptions que le génie créateur du poète lie entre elles, dans l'unité dynamique et fluide d'un seul rythme. C'est à ce niveau que l'on peut montrer avec grande précision comment les systèmes de protentions et de rétentions temporalisatrices, perceptives, imaginaires, remémorées, sédimentées, sont réactivées par l'art du poète de façon à se structurer dans la préindividualité évoquée d'un monde.

Or, pour laisser le dernier mot au poète, je voudrais citer un bref passage du même texte où l'entrelacs et le chiasme de l'homme et de la nuit sont traités de telle manière que les sentiments et les pensées surgissent des choses, du même mouvement où le passé, le présent, l'avenir de

1a. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 153.

l'homme, traité en « passager de la nuit », se découvrent, non dans l'individualité abstraite du « moi », mais dans les couches sédimentées du monde, que le texte porte à l'éveil de la conscience. En ce sens, plutôt qu'un dédoublement de personnalité, tel qu'Otto Rank le mentionne dans *Don Juan et le double* (Denoël, 1932) et dont fait mention la note 35 de *Grains et issues*, il y va différemment, d'une manière antéprédicative et préindividuelle de hanter le monde. L'affirmation de l'enchevêtrement entre homme et monde étant textuellement énoncée par Tzara:

*Je suivais dans la nuit un de ces misérables passagers de la nuit, véritable émigrant anonyme sur l'infini et l'ennui des pontons de neige, un homme précédé d'un nuage et suivi par un autre, un homme vidé de son activité sentimentale, à la remorque de la nuit, qui sous d'autres soleils s'enchevêtrait avec les croûtes de sable écaillé sur toute la longueur d'un passé d'ecchymoses, un passant pétri dans l'absurde violence contenue sous le globe de l'enfance, seule entité préservée au prix d'incroyables pressions de volontés absurdes et je sentis combien en lui le vide pesait du poids des immenses coïncidences, comment, jouet des basses et des hautes marées, fléchissaient toutes les tendances de l'eau à s'écouler par les pentes naturelles et que rien ne saurait distraire, ni son destin de la vocation d'instrument que, sans qu'il le sût, il devait emplir jusqu'au bord de son enveloppe de terre, ni les propriétés d'un monde extérieur qu'il s'était créé avec des souvenirs, qu'en fait on pourrait à peine croire qu'il existât réellement si sa conviction et le gaspillage de certaines facultés à allure humaine ne nous y forçaient jusqu'à l'évidence* <sup>11</sup>.

Université d'Amiens



# REGARDEZ-LES REGARDER, BRETON-TZARA

Mary Ann CAWS

## 1. Intensité du regard

Mon sujet s'est défini petit à petit, comme cela se fait parfois, sans mon contrôle, sous mes yeux étonnés. Je croyais vouloir parler de la manière dont nous regardons Tzara et Breton en train de regarder autour d'eux. J'aurais examiné la, ou plutôt les façons dont ils regardent les objets environnants. Par exemple, quand ils sont tous deux fascinés par les objets d'art africain. Comment ils modifient leur premier point de vue, comment cette modification fait vibrer les contours, fait vivre le profil, tout comme Tzara le décrit pour les hachures de Cézanne, dans un beau texte:

*Ce n'est pas l'hésitation qui lui fait tracer plusieurs segments du profil d'un même objet mais sa volonté de l'asseoir dans l'espace dont l'objet fait partie qui lui impose d'observer aux abords de ses limites un certain mouvement vibratoire par lui traduit sous forme de hachures incisives, de zone d'indécision ou de résonance<sup>1</sup>.*

« Zone de résonance » : retenons l'expression, en même temps que le « mouvement vibratoire ». Car c'est ici que je sens vibrer le regard et de Breton et de Tzara, et que cette vibration s'impose sur les images qu'ils choisissent de regarder, en détail. C'est ce qui bouge là-dedans, en zone de résonance. Voilà que mon sujet lui-même s'est focalisé. Ce n'est pas le regard seul qui me fascine, plutôt ce qui le fait vibrer, le met en mouvement vibratoire.

Dans son livre *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*<sup>2</sup>, Daniel Arasse décrit la façon dont le détail trouble la surface de la peinture, par son insistance sur l'hétérogénéité de la texture. Il le définit ainsi : « un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend, irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours » (12). Par opposition à la texture de la transparence, où l'iconique tient ses

1. Tristan Tzara, « Écrits sur l'an 1 », dans *O.C.*, tome 4, p. 509.

2. Paris, Flammarion, 1996.

assises, le détail dont il parle (et auquel je voudrais faire allusion) reste « aussi opaque à la représentation » qu'éclatant par lui-même (12). Comme exemple, il signale dans *Saint Luc peignant la vierge*, cette masse de gelée transparente « qui constitue le médium que le peintre glisse dans ses couleurs en peignant » et qui donne l'apparence de la vie à ses figures. Ce sont des traînées de pâte, une « matière imageante en gestation, comme si elle ne s'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa forme achevée - un embryon qui serait, en puissance, virtuellement, l'image » (275). C'est une masse qui fait événement, qui trouble, qui inaugure et fait vivre. Voilà la base de mon enquête sur le regard.

Dans *L'Amour fou*, Breton signale son amour d'un détail particulier, dont il ne pouvait - je lis: il ne voulait pas - se détacher pour mieux regarder le tout. J'ai oublié le détail sans pouvoir me détacher de son obsession. Et dans *Le Surréalisme et la peinture*, il raconte une anecdote qui va loin dans le détail: cela concerne Picasso, mais cela concerne aussi Breton, et nous qui le regardons regarder. Il va choisir de s'enfoncer dans ce qu'il raconte et ce qu'il voit, pour le faire vibrer, justement comme Tzara qui regarde le geste de Cézanne pour voir le mouvement, sent quelque chose qui vibre là-dedans: le noyau.

Quand Breton regarde la matière dans laquelle travaille Picasso, son regard le travaille et nous trouble à notre tour. C'est dans l'atelier de Picasso que Breton fixe son attention sur :

*une petite toile inachevée... dont seul un large empâtement occupait le centre. Tout en s'assurant de sa sécheresse, il m'expliqua que le sujet de cette toile devait être un excrément, comme cela apparaîtrait du reste lorsqu'il aurait disposé les mouches. Il déploirait seulement d'avoir dû suppléer par la couleur au manque d'un véritable excrément séché et très précisément d'un de ceux, inimitables, qu'il arrive de remarquer dans la campagne à l'époque où les enfants croquent les cerises sans prendre la peine de rejeter les noyaux. Le goût électif pour ces noyaux à cette place me parut, je dois dire, témoigner le plus objectivement du monde de l'intérêt très spécial qui mérite d'être porté à ce rapport de l'inassimilé et de l'assimilé, dont la variation dans le sens du profit de l'homme peut passer pour le mobile essentiel de la création artistique.*

Picasso allait mettre des mouches pour prouver que *c'était de la merde*, et Breton met *excrément*, pourquoi pas? Mais Breton commence à se passionner pour l'idée de la chose, commence à penser au vrai lyrisme de ces mouches, et au problème de l'assimilation des noyaux, au

problème, disons-le, de l'irrégulier dans l'univers. N'est-ce pas là le lyrisme ? Et précisément, l'excrément, disons la merde, est nécessairement la chose inassimilée que Breton a lui-même assimilée dans son système esthétique à cette occasion: ce qu'il aime, il le prend, le reste, il le laisse comme tout le monde, pour en être obsédé par la suite, et pour le reprendre dans son système, comme une chose qui vibre. Comme, dans un passage de *Grains et issues*, Tzara décrit des taches mouvantes dans l'agate: cela fait vivre et l'agate et le regard<sup>3</sup>.

## II. Détail vibratoire

Et c'est la passion fétichiste d'André Breton - pour quelques tableaux, quelques représentations, et quelques idées - qui lui permet de ne pas rejeter les noyaux sur lesquels bien d'autres pourraient s'étrangler. Alors, sa fixation, assez spéciale dans ce cas, le rend joyeux comme un enfant qui jouerait avec son propre excrément, pour en former un chef d'œuvre. A mon sens, ce passage, avec son conscient et son inconscient, en est un. Le brillant du passage qui suit confirme justement cette impression, où la liberté de l'imagination brille tout comme les ailes de quelques mouches sont étincelantes quand elles se posent sur un tas d'excrément. La fixation et la liberté sont les deux pôles du désir bretonien :

*Je me surpris à imaginer ces mouches brillantes, toutes neuves, comme Picasso saurait les faire. Tout s'égayait, non seulement mon regard ne se souvenait de s'être porté sur rien de désagréable, mais encore j'étais ailleurs où il faisait beau, où il faisait bon vivre, parmi les fleurs sauvages, la rosée: je m'enfonçais librement dans les bois <sup>4</sup>.*

Sa façon de s'exprimer est plus que révélatrice. C'est un de ces mouvements vibratoires dont il a été question. Il n'y a pas que les bois dans lesquels il s'enfonce, dans cette vraie « descente vertigineuse » en nous, en notre regard. Son regard se pose sur le tas d'excrément, dans lequel justement, il le fait plonger. Ensuite, il se plonge lui-même en ce moment, là-dedans, et après, par sa méditation là-dessus: « je m'enfonçais librement ». Comme il le dit, c'est son regard tout entier qui y pénètre avec une telle joie, oubliant volontiers par son regard ce qui compose

<sup>3</sup>. *Grains et Issues*, O.C., tome II, p. 49.

<sup>4</sup>. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, Gallimard. 1965, p. 114. Par la suite noté SP.





dans le tas sa matière première. Car son regard sait comment choisir ce qu'il se rappelle, où il se pose, ce dans quoi il va pénétrer:

*il Y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai pas toujours choisi d'oublier, ou de ne pas oublier, selon le cas. (SP, 1)*

Breton est merveilleusement possédé par son idée, à l'extrême :

*il y a ce qu'ayant beau le regarder je n'ose jamais voir, qui est tout ce que j'aime (en sa présence je ne vois pas le reste non plus). (SP, 1)*

C'est le détail qui ose pour lui, le travaillant... Comme toujours, c'est son amour du paradoxe qui l'incite à composer ses textes les plus mémorables:

*il Y a aussi ce que je vois différemment de ce que le voient tous les autres, et même ce que je commence à voir qui n'est pas visible. Ce n'est pas tout. (SP, 1)*

Non, mais c'est beaucoup.

Toute cette liste des choses énumérées s'ouvre comme les listes d'Apollinaire: « Il y a, il y a... » à quoi la réponse de Breton trouve un moment de génie: « Il y aura une fois... » Dans ce passage sous mon regard, la liste finit par recommencer. « Et ce n'est pas tout ».

Reparlons de la forêt où il se perd, où il s'oublie gaiement. Que ses yeux soient ouverts (« en plein jour») ou fermés, comme ils le sont sur la femme dans la forêt, avec les autres surréalistes - dans ce moment collectif du non-voir, il sait exactement comment chercher dans le monde la chose non encore spécifiée<sup>5</sup>. Il se dit rarement saisi par l'image, comme il

5. A propos du non-voir, se reporter à l'article ingénieux de Catherine Vasseur, « L'image sans mémoire: à propos du cadavre exquis » dans *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, n° 55 (printemps 1996), « Lignes de fuite », pp. 71-91. En parlant du cadavre exquis où l'on voit une enveloppe avec des cils et une anse (« silence ». dans ce qu'elle appelle un « mauvais calembour»), elle remarque le fait que Breton, en parlant de l'image, met les cils du côté droit, tandis que, du point de vue de celui qui regarde, ils sont du côté gauche... Elle parle donc de la négation « de l'image graphique » ou de l'inattention de Breton, en proposant « une version inversée, en négatif » (p. 87). De là à citer cette part de « *silence* qui demeure irréductible face au règne des explications. Le signe, l'objet, l'image même réinvestis par un propos singulier, même traversés par l'examen critique, résistent au discours du sujet ». Elle appelle ce renversement un lapsus qui « aveuglera le lecteur inattentif, tout comme il abuse peut-être l'auteur, qui ne le corrigea pas ». Mais regardez-le bien, avec attention justement... Breton parle non du point de vue de celui qui regarde, mais de celui qui *envoie* le message dans cette enveloppe qu'il tient: il parle de là où il se place, justement. Le silence sur l'envoi est bien le sien, non faute d'attention de sa part, mais de la part de celui qui ne reçoit pas le message, ou *ne le voit pas*. C'est comme le sceau rouge, source de l'obsession, qu'il va multiplier en cinq pour le cadavre exquis lui-même. « Je n'ose même parler du sceau rouge ». Ce sceau ne figure pas dans l'article, mais comme détail, cela hante aussi fortement que les cils, que ce soit d'un côté ou de l'autre. C'est par cette anse qu'on le tient: voilà le message. Cela demande notre attention la plus détaillée.

l'a été dans cet atelier de Picasso, et après, en y repensant. C'est lui qui contrôle sa vision, d'habitude, dans sa vie et dans sa lecture:

*Rien ne s'oppose, en ce moment, à ce que j'arrête mon regard sur une planche, quelconque d'un livre et voici que ce qui m'entourait n'est plus. A la place de ce qui m'entourait il y a autre chose puisque, par exemple, j'assiste sans difficultés à une toute autre cérémonie... (SP, 2)*

C'est donc la cérémonie de l'oubli et de l'obsession qui s'ensuit. Si Breton est obsédé par une image, ce sera parce qu'il le veut; comme Mathilde de la Môle dans *Le Rouge et le noir* se donne une grande passion, Breton se donne une obsession par la force de son vouloir être obsédé. La vue peut s'étendre devant lui, ou dans la chambre qu'il fréquente, mais il ne s'y perdra pas, à moins de le choisir, comme il choisit ce tas d'excrément pour s'y perdre joyeusement.

*C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne. (SP, 2)*

Mais justement, ce spectacle est encadré, défini, pour qu'il puisse se donner sur quoi que ce soit, pour focaliser le regard. Et par cela, j'entre dans le détail de mon regard sur le regard, qu'il soit direct, comme dans le cas de Tzara sur le geste de Picasso, ou de biais et de profil, comme celui de Breton au sommet de son acuité de regard.

### **III. Regard singulier, regard baroque**

Pour justifier ma passion de ce détail du regard, et du regard tel qu'on le voit dans le visage, parmi les très nombreuses et très discutées ressemblances entre le surréalisme et le baroque, je tiens à en signaler une seule. Je veux dire la fascination avec une partie du corps isolée du reste, à tel point que cela devient fétiche, icône, objet de désir admiratif, tableau de dévotion, du regard soutenu. Comment construire une icône? Comment répondre à la construction? Dans quelle mesure le désir dépend-il de la distance ?

Ces questions mettent à vif l'objet vu en telle isolation, provoquant justement le tremblement des contours qui représente l'objet de mon désir, si je puis dire, devant les remarques de Tzara quand il regardait ce

Cézanne. Ce n'est pas tellement l'objet que je convoite que le regard d'autrui là-dessus. Réaction girardienne sans doute, en triangle. Voilà le vif de mon sujet.

Et voilà le détail auquel je m'attache dans ce sujet, détail déjà formulé comme question, plus vibratoire. Qu'est-ce ce que cela veut dire, regarder non le corps entier de quelqu'un, disons, de l'auteur d'un texte ou d'un corps textuel, mais juste son visage? Étant donnée la célébration continue et passionnée des parties du corps dans la poésie baroque et surréaliste, ma propre passion se montre, se manifeste à la fois appropriée et clairement mimétique. Comment vais-je rattacher cela encore une fois à la chose corporelle entière? Où puis-je laisser la chose détachée, comme un autre Hans Bellmer, et de l'autre sexe en plus? « A ce bel œil je vais dire adieu, » en effet, et puis? Nous autres surréalistes, nous citons souvent, pour célébrer l'éloge partialisant que rend André Breton à « ma femme, » cette « Union libre » qui réussit d'abord et longuement à la déconstruire et puis à la reconstruire par sa vision même. Quand il cite un élément du corps après l'autre, nous voyons chacun érotisé par cette désignation singulière, comme si nous regardions Diane de Poitiers émergeant de son bain, devant sa table de toilette, désigner chaque élément devant elle, l'un après l'autre, ou la belle Gabrielle d'Estrées et sa sœur dans le bain, l'une désignant le tétin de l'autre<sup>6</sup> : « Ma femme à la taille... à la bouche... Aux dents... A la langue... aux cils... aux sourcils... aux épaules... aux poignets aux doigts... aux bras... aux jambes... aux mollets... aux pieds... au cou aux seins », exactement comme dans un blason, avant d'arriver à la sommation, cet envoi si l'on veut, formé de six facettes comme une étoile. Car ses yeux résument tous les éléments, dans tous les sens, ceux du corps et ceux de la nature: air, feu, eau, et terre:

*Ma femme aux yeux pleins de larmes  
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée  
Ma femme aux yeux de savane  
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison  
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache  
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu*

On a beaucoup parlé du peintre ou du photographe surréaliste qui désigne des parties du corps féminin pour détecter le regard masculin : ce

6. Voir mon article, « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art », in Norma Broude and Mary D. Garrard, *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, New York, Harper Collins Icon Editions, 1992, pp. 381-396.



regard isolant et parfois déformant de Magritte, ou de Man Ray si souvent analysé. Comme bien d'autres, je me suis souvent plainte que, à ces femmes privées de têtes et de jambes, il ne restait que le torse, chose passive qui ne peut ni penser ni parler ni marcher. Il est vrai qu'il y a autre chose que la vue réductrice de la plupart de ces images – Les jambes de femme séparées par un couteau chez Styrsky, la femme poisson de Magritte, et ainsi de suite. On pourrait signaler, par exemple, la célébration des lèvres de Lee Miller ou de son torse par Man Ray : ce ne sont pas des attaques, mais des louanges. Je pense aussi à la chaussure toute seule que nous présente Magritte, touchée par l'oiseau miraculeux : peut-être qu'il a chié dedans, mais nous ne le savons pas. Ou au gant seul qu'a laissé la dame dans *Nadja*, bleu ciel – cela nous hante autant que cela a hanté Breton. Ce sont des moments isolants qui pointent comme le doigt de Magritte.

Pour ma part, le détail que je choisis, pour regarder le regard, c'est plutôt le visage, à cause du regard qui vibre là-dedans. Je crois à la célébration du regard isolant, même pour célébrer le regard de l'autre. Dans son essai « Le Merveilleux contre le mystère », Breton installe la tête de Mallarmé directement au milieu du texte, pour qu'elle préside. Regardez comme on célèbre Marcel Duchamp à travers un texte, dans et à travers le journal de l'Instantanéisme, où on voit son profil pur et beau à travers la haie des lettres : cela iconise parfaitement.

De toute évidence, rien ne saisit la vue comme celle d'un visage. Je voudrais montrer un regard qui vibre, et je crois l'avoir découvert dans ces deux visages de Tzara et de Breton. Mais leur regard diffère, et cela importe. Disons, du regard vibré de ces deux grands observateurs, qu'on voit mieux Tzara de face, et Breton, d'habitude de profil. C'est même mon sujet implicite. Je dis que le regard que porte Tzara sur les choses est direct, parfois volontiers ensoleillé, aux moments politiques – cela fait partie du code – et que le regard de Breton va bien souvent de biais, saisit bien souvent le côté des choses, leur profil, leur détail un peu étrange. On l'a vu suffisamment.

Il y a donc deux regards de Tzara qui me hantent comme Man Ray les a captés. Dans une des photos, il nous regarde à son aise, les bras croisés nonchalamment, nous mettant très mal à l'aise. La position de ce bras me fait exactement le même effet que l'agressivité de l'image du *Minotaure* qui s'appelle « Ouvrons toutes les armures ». Cette rencontre des regards tombe sous la rubrique de ce que j'appelle volontiers *l'érotique de la rencontre*. C'est comme le leitmotiv de cette vibration dont je vois partout les traces.

Dans un superbe portrait de Tzara, on le voit en haut, marteau à la



main, assis à côté d'une énorme femme nue peinte sur le mur. Il crée ou il tue: meurtre ou création de l'image. Il fallait prendre l'échelle ou l'es-cabeau car il n'était pas à la hauteur de l'autre. Ni aussi nu.

Par contre, dans les poses de Breton les plus saisissantes, il se présente de profil. De face, son visage perd de son intérêt. Parmi toutes les images de Breton, celle que je voudrais célébrer, c'est la construction en 1966 par Joseph Cornell autour d'une photo iconisante qu'a prise Man Ray en 1931. Joseph Cornell a su prendre l'image de Breton qu'a faite Man Ray - de profil, cela va sans dire - pour en faire un de ses collages les plus réussis. Cela importe: il s'esquive à notre regard, tandis que Tzara ne le fait pas. Et c'est le Breton qui s'esquive qui reste merveilleux à notre vue.

La façon dont Cornell réussit à iconiser l'image, on peut la tracer: il a l'habitude de la mettre entre des colonnes, pour la renforcer par l'architecture, pour l'éloigner du « naturel », du « normal ». C'est le cas pour les princes Médicis qu'il célèbre en gardant leur mystère, comme une cape autour de leurs épaules, le tout contre un fond bleu pâle. Ses princes et princesses, ses ballerines et ses chanteuses vous regardent directement, solennellement. Mais l'image de Breton sera de profil, tournée pour ne pas vous regarder, et fortement encadrée, un encadrement avec symbole alchimique à l'intérieur. Parfois, comme dans une de mes variations préférées de ses images de Breton procurées par Man Ray, il ajoute des boucles, pour nous offrir un Breton qui aurait traversé les frontières comme Rose Sélavy pour Marcel Duchamp. Il y a des pichets ou des vases, des cristaux, comme pour nous rappeler cette fameuse maison de cristal, aussi bien que l'alchimie. Breton a beaucoup compté pour Cornell, ce grand constructeur. *Laundry Boy's Charge*, c'est un peu le Breton devenu sa propre Mélusine.

La question demeure: comment se fait-il que le visage de Breton soit tellement plus attirant quand il ne nous regarde pas? Les exemples qui fortifient ce point de vue sont si nombreux que je n'ai pas besoin de les citer. Dans une foule, la tête de Breton paraît de loin la plus intéressante - nous l'avons entendu mille fois: tête d'un jeune lion. Il est vrai que toutes les images de groupe ennuient dans l'ensemble, que ce soit le groupe dont l'image paraît dans *Minotaure*, ou dans le célèbre « Artists in exile » à New York.

Ou encore, regardez-le pris par Claude Cahun, avec Jacqueline Lamba : de face, il a l'air ennuyé, et elle s'en moque très évidemment. Par contre, quand Claude Cahun le met avec Jacqueline de profil, avec les images doublées, il en ressort bien. Il lui faut la complication, le détournement, le dédoublement. Ce qui est direct ne lui va pas.



Le bureau de l'Emergency Rescue Committee à Marseille, 1941  
Ernst, Jacqueline Breton, André Masson, André Breton, Varian Fry



Là où l'on voit le vrai Breton, il me semble, à part l'iconisation par Man Ray et Cornell, on le voit en toute concentration. Comme on voit Marcel Duchamp et Jean Arp au sommet de leur beauté quand ils se concentrent aux échecs, regardez André Breton quand il les regarde, ou quand il regarde n'importe quel autre qu'il admire. Encore une fois, le profil de Breton nous émeut quand il ne nous regarde pas, mais regarde l'autre, par exemple Trotsky ou alors Max Ernst avec sa tête d'aigle. Breton nous remue quand il est obsédé par l'autre, quand il se met à sa place...

Le surréalisme aime admirer. Kurt Seligmann qui regarde une statue primitive: encore ce visage que nous voyons de côté. Ce n'est pas qu'il se détourne de notre regard, c'est qu'il se tourne vers autre chose. Ce sera comme un détail irrégulier qui mettra son regard en mouvement vibratoire. André Breton, lui, avait le regard du génie quand il regardait les détails, et quand il regardait seul. Le regard de groupe risque d'aplatir, comme le regard tout droit.

Si les surréalistes avaient voulu regarder la femme au centre, au lieu de ce « Je ne vois pas la... cachée dans la forêt », on aurait saisi leur regard passionné. Mais leur vision intérieure leur semblait plus riche. Quitte à se perdre dans la forêt, comme Breton avait osé le faire pour Picasso, pour quelques mouches avec des ailes étincelantes, ou encore pour un tas de merde merveilleuse par ses noyaux en puissance...

Mais le détail se perd facilement, et pour que les choses se mettent à vibrer dans le regard, il aura fallu une obsession. C'est cela que je tenais à voir.

Graduate School, Cuny

# THÉORIE ET HISTOIRE DE L'ART CHEZ TZARA ET BRETON

Valentine ONCINS et Françoise PY

Il est aussi paradoxal de parler d'histoire de l'art chez Tzara que chez Breton. Tzara s'attache à un art qui n'est pas rétrospectif et qui vit au présent immédiat. L'art est à ses yeux une suite de commencements, indépendants les uns des autres. Breton, au contraire, défend un art tourné vers l'avenir. Les œuvres du passé et du présent lui servent de tremplin pour formuler un art du futur.

Tous deux partagent cependant la même quête d'un art originel, qui ne soit pas séparé de la vie, d'un art intrinsèquement lié au vécu, du créateur comme du spectateur. Tous deux proposent une histoire de l'art subjective où les œuvres forment, pour le récepteur, un « objet de nécessité supérieure », selon la formule de Tzara. Ainsi, la théorie du hasard objectif qu'élabore Breton. Elle préside à la genèse de l'œuvre, mais aussi à sa découverte: l'œuvre est, avant tout, le fruit d'une rencontre élective. Que cette rencontre soit partagée « suffit à douer d'objectivité un tel appel ».

Nous aborderons successivement les rapports respectifs de Tzara et de Breton aux œuvres d'art. La première partie tente de cerner la relation de Tzara à l'histoire, tandis que la seconde noue des liens entre la passion de Breton pour les œuvres d'art et sa passion pour les pierres.

Tzara conçoit l'art comme un noyau actif, tournoyant, qui démobilise toute création. L'art, cet acte vital, suit le mouvement d'une spirale qui se déplacerait sans cesse, décalant au fur et à mesure le point d'émergence du créé. La création serait ainsi le point de germination, le point d'apparition de la pensée et de la forme. La création serait une suite de commencements.

Ce rattachement de la création à son point d'émergence, à ses racines, unit Tzara et Klee dans le creuset commun d'un discours fondé sur la métaphore de la graine et sa germination.

*Le point est mis en mouvement et une figure essentielle croît, issue d'une mise en forme <sup>1</sup>.*

1. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, Dessain et Tolra, 1977, p. 117.

*Où l'esprit est-il le plus sûr? Au commencement 2.  
Dada a introduit dans les idées le grain qui fait fermenter le  
doute 3.  
... le terrain où l'homme est la racine même du réel 4.*

« Une cure d'origine du monde » est l'expression qui ouvre le texte écrit par Tzara en hommage à Klee. Tous deux conçoivent l'œuvre comme une cellule vivante et mobile: Klee est sensible au processus de formation des signes, et bien moins à leur forme arrêtée ; Tzara, lui, retient l'image du protozoaire.

*L'artiste porte sur la toile un organisme qui vit, qui a son équilibre, qui est achevé comme un protozoaire et comme un éléphant 5.  
L'œuvre est au premier chef genèse et son histoire peut se représenter brièvement comme une étincelle mystérieusement jaillie d'on ne sait où 6...*

Dans leurs textes, l'œuvre et l'image sont du côté de l'engendrement et non de la ressemblance à ce qui existe déjà. À travers le chassé-croisé de Breton et Tzara, on peut retrouver le dialogue de Claude Gandelman et de Louis Marin, à propos de l'image. Quelle est son origine? Est-elle consécutive à un engendrement ou à une analogie? Dépend-elle d'une objectivation ou d'une imitation?

*L'image est à la fois identité avec son modèle et proclamation d'absence d'identité par rapport à lui. Ceci, c'est la grande découverte de l'esthétique moderne 7.*

Pour Tzara, l'œuvre semble naître de rien, d'une surface de pureté qui s'apparente au « zéro positif » de Malevitch quand il affirme : « je me suis métamorphosé en zéro des formes, je suis arrivé au-delà du zéro, à la création... »<sup>8</sup>

En fait, il faut voir dans « le négativisme dialectique » de Tzara, un bel outil qui, par aller et retour, décape et atteint cet « état de disponibilité parfaite » qui permet la création.

2. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*. Denoël, 1973, p. 58.

3. Tristan Tzara, *O.C.*, tome V, Flammarion, 1980.

4. *Idem. O.C.*, tome IV, p. 408.

5. *Idem. O.C.*, tome I, p. 555.

6. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne. op. cit.*, p. 59.

7. Claude Gandelman, *Dialogue* (avec Louis Marin), Peinture 14115, 1979, p. 386.

8. Kasimir Malevitch, *Écrits*. Éd. Champ Libre, 1975, p. 200.

## Le temps d'une histoire de l'art

Si, à première vue, Breton retrace le présent en regardant en arrière pour tisser une histoire unitaire, Tzara paraît s'attacher à un art qui ne serait pas rétrospectif, au présent immédiat, sans mémoire et discontinu.

Si Tzara enlève tout repère temporel à Dada qui « est contre le futur » et s'il rappelle qu'« il n'est pas interdit de couronner d'un statut irrévérérencieux l'histoire de l'art, même en tirant la langue<sup>9</sup> », il compare malgré tout Picasso à Michel-Ange. Cet artiste est pourtant celui que le premier historien de l'art italien, Vasari, avait porté aux nues, suivant un classement normatif.

*Il faudra peut-être quelques siècles pour s'apercevoir que c'est une véritable nouvelle Renaissance que l'histoire aura à enregistrer. Et c'est Michel-Ange, que Picasso nous rappelle, tant l'art de faire, chez lui, a dépassé les limites du beau pour se révéler comme un acte du penser, pour agir en tant que tel et pour devenir, dans les perspectives de notre histoire, un des points culminants de la conscience universelle* <sup>10</sup>.

Tzara ne prélève ni ne sélectionne afin d'écrire la plus belle histoire de l'art, mais plutôt il appréhende, sous diverses formes, l'impulsion de toute création. En écrivant à propos de Pougny (« il s'agit de retrouver le fil interrompu de la spontanéité première »), il tient et tend en permanence un fil entre « l'enfance de l'art », l'art primitif et certains artistes. Toujours ce même fil de l'immédiateté, de l'imprévisible.

De même Miro qui « a retrouvé le secret de la peinture rupestre enfoui », de même Kurt Schwitters qui est une « boîte à surprises ». Ce fil, qui est élastique, permet à Tzara de tirer, de la vie, la poésie et l'art, et de les rendre aussi réversibles qu'une paire de gants.

*L'art mime la vie, l'accompagne et, la retournant comme un gant, lui confère un contour valable. Il est l'acte même du penser se transformant sous l'œil et la main en un objet de nécessité supérieure* <sup>11</sup>.

L'aimerais partir de l'idée qu'André Breton, critique d'art, n'est guère différent d'André Breton, grand ramasseur et collectionneur de pierres, surtout dans les dernières années de sa vie, et je voudrais dire pourquoi.

9. Tristan Tzara, *o.c.*, tome IV, p. 429.

10. *Idem*, *O.c.*, tome IV, p. 385.

11. *Idem*, *O.c.*, tome IV, p. 427.

Je voudrais, dans un second temps, montrer comment le fort pouvoir de suggestion d'un texte comme « Langue des pierres » a pu, directement ou indirectement, - je ne parle pas ici d'influence, mais plutôt de rencontre féconde - être transposé en acte dans certaines des œuvres du peintre Jacques Hérold.

Aussi loin qu'on remonte, le rapport d'André Breton aux œuvres d'art est de l'ordre de la trouvaille, du coup de foudre. Le prospecteur de pierres est aussi un défricheur d'œuvres. Le ressort de cette quête, c'est la faculté d'enthousiasme du poète, sa propension à s'exalter et à célébrer. Il écrit: « Je n'aime pas m'étendre sur le mépris... La critique sera amour ou ne sera pas ».

Tout comme l'écrivain Nabokov avait la passion des papillons et sut créer une œuvre « papillonnante », toute en diaprures, insaisissable, Breton avait, on le sait, une prédilection pour les pierres. Lui qui fut un collectionneur d'œuvres d'art, il lui arriva aussi de collectionner les cailloux. Dans le Lot, il faisait la chasse aux agates; sur les bords de la Seine, la chasse aux silex. Ce qui l'attire, c'est l'objet dit « génériquement caillou ». Ce qu'il appelle, « génériquement caillou » est pour lui un objet qui échappe au commerce, aux catégories, au monopole, aux transactions, tout comme l'œuvre d'art.

Le poète américain Whitman avait déjà cette conception des trésors communs que nous prodigue la nature (au double sens de commun: difficile à distinguer, et partagé par tous). Whitman avait intitulé son grand poème « Feuilles d'herbe ». Comme pour Whitman les « feuilles d'herbe », pour Breton chaque pierre, chaque caillou est unique, irremplaçable, et pourtant le plus commun du monde. Son plaisir consiste surtout dans la *chasse* aux pierres, dans la « recherche » des pierres, avec tout ce que cela comporte de fortuit, avec une attention portée aux « caprices de la nature »<sup>12</sup>. Il « bat la campagne », il avance penché vers le sol et se voit comme un « astrologue renversé ». Les pierres, il veut les « trouver », les « inventer », les découvrir, il les veut en résonance intime avec son désir, avec son « besoin ardent et pressant ». C'est de l'ordre de la rencontre. Les veut-il « insolites » ? Pas forcément, il se refuse à toute hiérarchie :

*Toute autre chose est, je n'y insisterai jamais trop, de manifester un intérêt pour des pierres insolites, aussi belles qu'on voudra, mais à la découverte desquels nous avons été étrangers, et d'être en proie à la recherche, de loin en loin favorisé de la trouvaille de*

12. André Breton, « Langue des pierres », in *Perspective cavalière*, Gallimard, 1996, « L'Imaginaire ».

*telles pierres, dussent-elles être objectivement éclipsées par les précédentes.*

Breton est ému, fervent, solennel: « C'est alors, dit-il, comme s'il y allait quelque peu de notre destin ». C'est, en quelque sorte, la ferveur même du chercheur qui crée la valeur de l'objet.

Avec l'agate, Breton aime tout particulièrement le cristal, pour son caractère de « corps transparent » - transparence qui s'associe pour lui à une qualité importante, la « lucidité » (voire « l'extra-lucidité ») et transparence où Novalis voyait, se rappelle Breton, « un état supérieur, une sorte de conscience ». Le cristal a la vertu de concilier les contraires, il est l'oxymore fait pierre: il est à fois transparent et opaque, il est système et chaos, il « réunit les éléments » : on parle de l'eau d'un diamant. En fait, tout poète est fasciné par la structure cristalline. Eva Hesse le remarquait jadis à propos des *Cantos* de Pound. Notant qu'on ne pouvait, en le lisant, qu'aller du particulier au général et du général au particulier, elle écrit :

*Cela tient à la structure cristalline de l'œuvre: quel que soit le passage isolé, détaché, apparaît une figure cristalline, et chacune des ruptures particulières s'intègre au système du cristal, de sorte que le tout est souvent contenu dans la plus petite des figures* <sup>13</sup>.

L'harmonie ne peut donc être rompue ni divisée par l'interprétation. Breton, critique d'art, refuse lui aussi l'interprétation qui divise (décompose, disjoint, à des fins d'analyse).

Breton célèbre ce qui est cristallin et continu, qui rayonne et qui a une sorte de fluidité de verre, ce qui nous enveloppe de lumière et nous porte: « la lumière transperce la lumière ». Le cristal a partie liée avec la lumière, il la réfracte, la fait rayonner. L'homme est envoûté par le cristal.

Le cristal a une autre vertu: c'est d'être - comme le plus commun des cailloux - façonné par tout un passé archaïque, en tous cas très ancien. Un simple caillou a été roulé par les eaux, durci par le gel, concassé par les plissements de terrain. On peut rêver sur son histoire muette. Il est « primitif », au sens où on le disait jadis des sociétés, croyant à tort qu'elles n'avaient pas d'histoire.

Autre raison qui peut expliquer le fait que Breton valorise le caillou et qu'on puisse y voir un *analogon* de l'œuvre d'art: le caillou n'est pas

13. Eva Hesse, « Baedeker pour l'exploration d'un continent », *Cahiers de l'Herne*, 1965, p. 367.

signé, il n'appartient à personne, se l'approprier c'est seulement savoir le regarder. De même, pour les œuvres d'art, Pound récuse l'idée qu'il puisse y avoir un monopole individuel sur les choses de l'esprit. On serait presque tenté de croire que seule importe en art « une sorte d'énergie, quelque chose de plus ou moins électrique, de radioactif, une force qui conduit, proportionne et rassemble ». Cela, c'est Pound. Breton, lui, dirait « magnétisme ».

Le caillou est un petit morceau de cosmos, c'est un sédiment. Comme on rêve sur les météorites, parce que ce sont des fragments de corps célestes, on peut rêver sur les cailloux parce qu'ils sont des fragments de notre planète, des témoins d'un état plus ancien. Tout caillou est un « voyageur », d'une autre époque, d'un tout. Le caillou n'est pas « fabriqué », il est détaché d'un ensemble géologique, c'est un survivant, il demeure, il perdure.

Le caillou, la pierre, partagent ce privilège avec le coquillage qui lui aussi est trace, fossile. Rappelons-nous la belle phrase de Giacometti citée par Mary Ann Caws dans sa communication: « l'œil fixe, les yeux croisés ». À la question de Breton, « Qu'est-ce que l'art? » il répondit : « C'est une coquille blanche dans un verre d'eau<sup>14</sup>... » Tout y est, la forme parfaite, la blancheur, résultat d'une érosion, l'eau qui enferme, enfermée à son tour par le verre qui arrête la main mais n'arrête pas le regard.

Breton était collectionneur. Le collectionneur rassemble, compose sa collection. Que Breton collectionne les œuvres d'art, cela se conçoit. Mais les cailloux ? Le caillou est un objet trouvé, en soi sans valeur. On le ramasse. Il est froid ou chaud, il se réchauffe dans la main. Un petit film pris dans le Lot par des amis de Breton, une des dernières années de sa vie, le montre qui ramasse un caillou, et qui, par une méditation tactile, le palpe, le tourne et retourne dans sa main, rêve à ce contact.

Le caillou est aussi lié à l'enfance, au jeu. L'enfant invente des jeux avec des cailloux. Il les fait sonner dans ses mains fermées. L'enfant exerce son adresse et fait des ricochets, il perd l'objet qui devient pure trajectoire.

Oui, profondément, dans la collecte des pierres est à l'œuvre une vertu d'enfance. Il y a une volonté chez Breton de renouer, pas seulement avec sa propre enfance, mais aussi avec l'enfance de l'humanité, il a le souci « d'aviver la nostalgie des premiers âges ».

Je voudrais, pour un bref instant, croiser le regard de Breton avec un autre regard, celui du peintre Jacques Hérold. Cela ne nous éloignera pas

14. Dans *Lire le regard: André Breton et la peinture*. textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris. Lachenal et Ritter, 1993. coll. « Pleine Marge ». n° 2.

des pierres puisque Hérold écrit: « dans mes orbites les cristaux se reposent ».

« À Jacques Hérold, écrivait de son côté Breton dans une dédicace, la lumière des buissons de prismes que sa peinture fait éclore en moi ».

Il est tentant de confirmer par quelques traits empruntés à l'œuvre d'Hérold - qui a connu André Breton en 1933 - cette idée que le cristal, objet ou structure, peut servir de modèle pour l'œuvre d'art. Prenons par exemple les titres de certaines de ses peintures; 1947, « Le Cristal liquide ». J'ai évoqué tout à l'heure la partie liée entre la roche et l'eau par la magie du cristal, eau durcie. Eau gelée, eau « prise », c'est bien ce que suggère ce titre à allure d'oxymore. Autre oxymore, «le silex fécondé» : la stérilité même arrachée à sa malédiction. On pense tout naturellement aux « yeux fertiles ».

Dans le *Maltraité de peinture*, Hérold affirme: «La peinture doit atteindre à la cristallisation de l'objet ». Et il donne une définition personnelle de ce qu'est pour lui le phénomène de cristallisation: « achèvement d'un objet par le temps »<sup>15</sup>. Voilà qui rejoint ce que nous disions tout à l'heure du cristal comme trace d'un passé très ancien, comme lent processus de transformation, de maturation, de métamorphose (métamorphose qui, elle, est plutôt un phénomène de rupture, de brusque surgissement - ce qui nous renvoie aux papillons de Nabokov).

Et je terminerai sur le fait que, pour Hérold comme pour Breton, il n'y a pas de frontières, de limites séparatrices, de divisions meurtrières entre l'art plastique et la poésie, entre l'imagination visuelle projetée sur une toile ou un objet et l'imagination portée par les mots. Voici ce que dit Hérold:

*Le peintre, le poète, deux états dont je ne peux séparer l'existence,  
sont le point de soudure de la vie intérieure et du monde.*

15. Fala Morgana, 1985.



# CHIASME OPTIQUE: TZARAIBRETON ET (QUELQUES-UNS DE) LEURS PEINTRES

Pascaline MOURIER-CA8ILE

On peut dater avec précision le premier contact direct établi entre Tzara et Breton: cette lettre du 22 janvier 1919 dont Georges Sebbagh décrypte ici même pour nous les arcanes. La rencontre, si elle est placée sous le signe de Vaché, s'est faite aussi sous les auspices conjugués de la poésie et de la peinture :

C'est vers vous que se tournent aujourd'hui tous mes regards, vous ne savez pas bien qui je suis. J'ai 22 ans. Je crois au génie de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry; j'ai infiniment aimé Apollinaire, j'ai une tendresse profonde pour Reverdy. Mes peintres préférés sont Ingres, Derain; je suis très sensible à l'art de Chirico. Je ne suis pas si naïf que j'en ai l'air<sup>1</sup>.

L'initiative vient donc de Breton. Pour se faire connaître - et reconnaître: accepter - par celui qui constitue alors pour lui un pôle d'attraction, il énumère, regroupés dans le cadre d'un même jeu de parenthèses, ses poètes de prédilection et ses peintres préférés. La parenthèse s'ouvre par « vous ne savez pas bien *qui je suis* ». À l'évidence, les noms des poètes et ceux des peintres tiennent ici lieu d'un portrait. Ce qui implique que les textes et les images ainsi convoqués sont non seulement connus mais, surtout (puisque cette lettre est bel et bien une demande d'amour) *aimés* de son correspondant. Si la référence/révérance faite à Lautréamont, Jarry, Rimbaud est mise sous le signe de l'admiration due aux grands initiateurs (« je crois au génie de »), tous les autres noms cités le sont sur le mode affectif: « j'ai infiniment aimé » ; « j'ai une tendresse profonde » ; « mes peintres préférés... » ; « je suis très sensible à... ». (Et c'est sur le même registre affectif que Breton, un peu plus tard, accuse réception du poème-dédicace où Tzara trace son portrait imaginaire, « Noblesse galvanisée André Breton<sup>2</sup> » :

1. Cité par M. Sanouillet : *Dada à Paris*. J.-J. Pauven, 1965, p. 440.

2. T. Tzara, *Cinéma du cœur abstrait Maisons*, in *A.C.*, tome I, p. 136.

*Vous n'aurez pas de peine à croire que l'offre de cette dédicace était tout ce qui pouvait m'être agréable. Comment se fait-il que j'aime tant et si particulièrement ce poème* <sup>3</sup>.

Si, s'agissant du portrait poétique, le risque d'être méconnu - et rejeté - était, à l'évidence, minime (voire nul, au moins en ce qui concerne Jarry, Apollinaire et Reverdy), il n'en allait pas de même (j'y reviendrai...) pour le portrait pictural. D'où peut-être la précaution finale: « je ne suis pas si naïf... »

\* \* \*

Premier contact *direct*, donc. Ils ont alors, l'un et l'autre, vingt-deux ans. Mais, en réalité, depuis déjà quelques années (avant même que Breton découvre, au 202 boulevard Saint-Germain, les premiers numéros de *Dada*) un pont avait été jeté entre eux, à leur insu. Par Apollinaire. Et c'était le merveilleux pont de reflets des images peintes qui ne devait plus cesser de les fasciner l'un et l'autre. Au même moment, entre 1912 et 1914, l'un à Paris, l'autre à Bucarest, c'est dans les livraisons des *Soirées de Paris* qu'ils découvrent les tableaux de Rousseau, Matisse, Derain, Chirico, Picasso ou Picabia. Etroitement mêlés aux textes poétiques de la modernité.

Cet entrelacement du texte et de l'image, cette porosité des frontières entre le poème et le tableau est sans doute le premier héritage apollinarien que Tzara et Breton ont en commun. Le premier point de capiton qui les met en contact. Bien qu'il pose en principe l'hétérogénéité de l'écriture (soumise à la linéarité temporelle) et de la peinture (qui dispose de la simultanéité spatiale) c'est à l'annulation de cette hétérogénéité que vise l'élaboration par Apollinaire (dès 1908 : bien avant, donc, la pratique de « l'idéogramme lyrique » et du « calligramme ») d'un « nouveau lyrisme », susceptible de douer le poème d'une « simultanéité » qui lui était jusqu'ici interdite. Sous l'égide d'Apollinaire, Breton et Tzara se sont rangés dans la cohorte de ces « chercheurs de nouveaux horizons qui ne mettaient plus de barrières entre la poésie et la peinture »<sup>4</sup>. D'entrée de jeu et pour toute leur vie. Il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter l'édition définitive du *Surréalisme et la peinture* (je songe, en particulier, aux textes sur Matta...) ou de lire l'un des derniers articles consacrés, en décembre 1961, par Tzara, à un peintre :

3. Cité *ibid.* p. 665.

4. T. Tzara, « Le papier collé ou le proverbe en peinture » (1931), *O.C.*, tome IV, p. 359.

*la peinture commence là où s'arrête sa spécificité. Je veux dire quand elle devient poésie, [...] le secret de la peinture de Pougny réside dans le fait qu'elle est poésie* 5.

Pour l'un comme pour l'autre, il n'y a, à proprement parler, aucune différence entre un poème et un tableau (ils constituent à leurs yeux « une seule manifestation de l'activité créatrice »6), pourvu qu'ils relèvent de cette *poésie* qu'ils revendiquent l'un et l'autre et qui, pour l'un comme pour l'autre, est avant tout « état de l'esprit » et « moyen de connaissance ». Indépendante donc des « moyens d'expression » qu'elle peut, ponctuellement, adopter. Et c'est ce qui autorise, par exemple, l'un à mettre au crédit de Chagall « l'entrée triomphale de la métaphore dans la peinture moderne ». Ou l'autre - comme en miroir - à attribuer au Douanier Rousseau l'acclimatation picturale de cette même figure poétique majeure :

*Et c'est bien d'images qu'il s'agit ici: images du langage dérivant de l'emploi des métaphores, ou images poétiques servant à la fois de représentation et de véhicule de la pensée* 7.

C'est par Apollinaire encore, en lisant « les Fenêtres », « Souvenirs du Douanier », « À travers l'Europe » ou « Fantômes de nuées », qu'ils apprennent que l'on peut non pas simplement écrire *sur* la peinture, mais bien, loin de toute illusoire tentative de description/traduction mimétique, *écrire la peinture*. Et, du même coup, s'écrire soi-même, le tableau (retenu/reconnu parce qu'il retient le spectateur qui s'y reconnaît) ne servant dès lors que de tremplin à la parole poétique la plus subjective. Dans une appropriation lyrique qui métamorphose l'image visible en un « écran », où le regardeur trouve à « jouir » d'un « spectacle démesuré » dont la « source » est en lui<sup>8</sup>. Qu'ils se donnent ou non comme *poèmes*, tous les textes de Breton sur la peinture relèvent de cette subjectivité radicale (explicitement revendiquée comme telle) de l'objet-tableau :

*Exclue a priori de ces pages toute intention didactique, elles se présentent comme une suite d'échos et de lueurs que cette œuvre a su éveiller chez un seul être [...] leur unité profonde vient de ce*

5. T. Tzara, « Pougny et les voies de la poésie », *ibid.*, pp. 410-411. (H. Béhar signale une variante du titre: « Pougny et les possibilités de la connaissance »).

6. La formule est d'Henri Béhar, qui ne l'applique, il est vrai, qu'au seul Tzara (*ibid.*, p. 647).

7. T. Tzara, « Le rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre du Douanier Rousseau » (1951), *ibid.*, p. 339.

8. A. Breton, *L'Amour fou*. Gallimard, 1970, p. 100; *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, pp. 3 et 7.

*qu'elles jalonnent une quête ininterrompue d'émotions auprès de cette œuvre 9...*

En relèvent également chez Tzara - mais de façon plus erratique - des textes comme « Marc Chagall », « Arp », « Tant que la nuit » (qui sert de préface, en 1930, aux « Planches de salut » de Marcoussis avant de devenir, dans *l'Antitête*, pur triptyque poétique), « Max Ernst ou les images réversibles » (au moins dans ses deux premiers paragraphes) ou « Paul Klee l'apprenti du soleil »<sup>10</sup>.

À Tzara comme à Breton, en leur adolescence, « Zone » ou « Lundi rue Christine » ont en outre révélé que le poète peut, dans son matériau propre, le langage, et dans le seul champ du lisible, inventer des procédures poétiques non pas analogues, mais bien homologues, « parallèles »<sup>11</sup> à celles que met en œuvre la peinture. Celle, par exemple, du *collage*. En 1917, Breton écrit à Aragon : « les Invariables : locutions toutes faites, lieux communs, papier peint ou faux bois. Et le lyrisme en peinture ce sera le Journal collé dans le portrait du chevalier X ». Et dans le *Manifeste* encore, en 1924 : « Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié ». Dans les deux cas, il passe de la théorie à la pratique. Et Aragon saluera dans le poème « Une maison peu solide » « l'invention du collage en littérature ». Pour certains de ces poèmes-collages (« Corset-mystère », par exemple, ou les poèmes découpés dans les journaux du *Manifeste*) le transfert du visible au lisible a laissé des traces. Visibles : les jeux de la typographie et de la spatialisation textuelle obligent le lecteur à se faire aussi *spectateur* du texte devenu par hybridation à la fois poème à lire *et* image à voir.

La démarche est identique chez Tzara qui déclare, à propos des *Vingt-Cinq Poèmes* :

*En 1916 {...} j'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits, des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec*

9. A. Breton. *Yves Tanguy*, P. Matisse, New York, 1946.

10. T. Tzara; OC., tome IV, p. 530; OC., tome I, p. 625; OC., tome V, pp. 335-339 ; OC., tome IV, p. 420; *ibid.*, p. 413.

11. A. Breton présente comme « proses parallèles » les 22 textes qui accompagnent, en 1959, 22 « Constellations » de Miro (Joan Miro: *Constellations, Introduction et vingt-deux proses parallèles* par André Breton, Galerie P. Matisse, New York, 1959). Désignant ses « proses » comme « parallèles » aux images visibles (donc comme n'étant susceptibles de les rejoindre ou les recouper qu'à l'infini), il signale *simultanément* la proximité maintenue du texte *et* de l'image et l'écart irréductible qui les tient à distance, leur autonomie réciproque.

*les sons imitatifs) devaient constituer une parallèle aux recherches de Picasso, Matisse et Derain, qui employaient dans les tableaux des matières différentes* <sup>12</sup>.

Et encore, en 1931 :

*Le lieu commun, ce bloc autonome du langage parlé, pris entièrement et introduit dans la phrase écrite, représente une opposition d'ordre poétique où la nature de la pensée peut s'élever jusqu'à des transparences insoupçonnées, [de la même façon que, parallèlement], une forme découpée dans un journal et intégrée dans un dessin ou un tableau [nous met] devant une réalité unique dans un monde créé par la force de l'esprit et du rêve* <sup>13</sup>.

Il est vrai que, chez Tzara, la procédure - purement textuelle, lisible - est beaucoup plus cryptique que chez Breton (voyez (?) / lisez les collages des *Centuries* de Nostradamus dans *Vingt-Cinq Poèmes*, décryptés par Henri Béhar...). Et que la pratique du collage peut se propager, chez lui, du poème au recueil: dans *L'Antitête*, par exemple, en 1933. Sous les auspices de « M. Aa », expert en haute couture et maître des ciseaux, la double procédure de *dépaysement* et *d'acclimatation* propre au collage pictural (qui change de nature et de sens le fragment détourné/inséré) trouve son équivalent dans la réutilisation (comme élément d'un ensemble nouveau), sous un autre titre et après gommage du nom du peintre, de textes préalablement publiés, isolément, comme préfaces d'un catalogue d'exposition. Ainsi en est-il de « Les pétards en cage », « Sorcier tané », « Cher ami » ou « L'arbre à fusil »<sup>14</sup>. (Chez Breton, en revanche, les tentatives de transfert intersémiotique d'une procédure plastique du tableau au texte dépassent très largement le cadre du collage. Voyez les *Constellations*, par exemple, ou, dans « Mot à mante », l'invention d'un langage totémique pour rendre compte des constructions plastiques de Matta...).

Avec *L'Antitête*, on est en 1933 : Tzara a rejoint le surréalisme. La procédure, ici, s'apparente non plus à celle du collage cubiste mais bien à celle, surréaliste, inventée par Max Ernst, sous les auspices de Lautréamont. Va-et-vient, chassés-croisés du lisible et du visible, de

12. T. Tzara, lettre à J. Doucet, 30 octobre 1922, citée par Henri Béhar in *O.C.*, tome I, p. 643.

13. T. Tzara, « Le papier collé ou le proverbe en peinture », *O.C.*, tome IV, p. 358.

14. Successivement: Exposition F. Picabia, avril 1920, *O.C.*, tome I, p. 295 ; Exposition Dada de tableaux et dessins de F. Picabia, *Cannibale*, no 1, 25 avril 1920, *ibid.*, p. 305 ; Exposition Laurence Vail, galerie Mima Loy, juin-juillet 1923, *ibid.*, p. 313 ; Exposition G. Ribemont-Dessaignes, Au Sans Pareil, mai-juin 1920, *ibid.*, p. 299.

l'image et du texte: Breton acclimate dans le surréalisme le papier collé cubiste; Tzara, qui, au temps de dada, voyait dans ces mêmes papiers collés la grande découverte poétique du XX<sup>e</sup> siècle, pratique, textuellement, le collage surréaliste...

\* \* \*

Bien des années plus tard, alors que la distance qui les sépare (à jamais infranchissable, semble-t-il, celle-ci) est non plus, comme en 1919, géographique, mais idéologique, politique, Breton et Tzara diront l'un et l'autre l'importance (pour eux capitale) de la leçon poétique et picturale (ou plus exactement: poétique-picturale) d'Apollinaire. A peu près à la même date, entre 1950 et 1954<sup>15</sup>. Mais sur un ton et dans des registres bien différents. Le ton de Tzara se veut objectif. Situait « la profonde révolution poétique » opérée par Apollinaire à la source de « l'association intime entre la peinture cubiste et la poésie de l'époque », il parle en critique (ou en historien ?) de l'art et de la littérature. Il se montre sensible avant tout aux innovations formelles, aux procédures scripturales et picturales. Il met ainsi en parallèle « cette sorte de syntaxe de la pensée » qui (dans « Le voyageur », par exemple) « pour les besoins d'une construction poétique, se réfère à des images en apparence disparates que la nécessité poétique englobe en une unité conceptuelle », cette « logique poétique basée sur *l'association des idées* » et « *l'association des formes* » qui, dans la peinture cubiste, celle de Picasso en particulier, est « un des facteurs essentiels à la constitution des images picturales dont la peinture organise la disposition dans le tableau ». Lorsque, en 1962, il rend hommage à Apollinaire critique d'art, c'est pour lui faire gloire d'avoir « rénové la tradition interrompue depuis Baudelaire et Mallarmé d'une compréhension intime des lois de la peinture, (...) des lois spécifiquement picturales<sup>16</sup> ». Et c'est dans cette « tradition » que, le plus souvent, Tzara choisit de se situer lui-même lorsqu'il écrit sur la peinture. Même à l'époque iconoclaste de dada<sup>17</sup>. Et

15. A. Breton, « C'est à vous de parler, jeune voyant des choses » (1952) : « Ombre non pas serpent mais ombre en fleurs » (1954), *Perspective Cavalière*, l'Imaginaire Gallimard, 1996, pp. 14-21 et pp. 35-40.

T. Tzara, « Les revues d'avant-garde à l'origine de la poésie moderne » (1950), *O. C.* tome V. p. 453 et sq. ; « Picasso et la poésie » (1953), *O. C.* tome IV. p. 384 et sq.

16. T. Tzara, « Le cubisme en son temps » (1962), *O. C.* tome Y, p. 443.

17. Quelques exemples: « Je vois chez Arp: l'ascétisme résultant de la symétrie qu'il s'est imposée avec sévérité, la conviction, la tradition de quelques lignes primitives: la verticale, l'horizontale et quelques diagonales, résultant des lois de la terre, la haine contre la peinture à l'huile, grasse ». *O. C.* tome I, p. 554 ; « Je vois chez Janco la tendance vigoureuse à mettre en relation la peinture et la vie, organiquement. L'architecture. La solidité, les variations d'intensité, les glissement des formes superposées en transparences mécaniques », *ibid.* ; Klee: « les assonances musicales caractérisent son art, des passages harmoniques ou capricieux de l'idée à une ligne, le son des coloris discrets, et l'élégance des formes », *ibid.* p. 602.

même s'il lui arrive, s'abandonnant au «pouvoir des images », de pratiquer, comme Breton, dans certains textes (ceux qu'Henri Béhar désigne comme des «transpositions d'art »), l'appropriation lyrique de l'image peinte.

Des « lois spécifiquement picturales », Breton, en revanche, semble bien n'avoir, le plus souvent, aucun souci. (Et c'est ce qui a longtemps valu à ses textes sur la peinture de se voir dénier toute valeur critique. Alors que les très précises analyses formelles de Tzara reçoivent - et ce n'est que justice! - un label de modernité critique).

Aux yeux de Breton, la peinture n'a d'intérêt - mais c'est alors un « intérêt vital » - que dans la mesure où elle renonce à ses fins propres, à ses moyens spécifiques; dans la mesure où elle manifeste « une ambition » qui « transcende de toute évidence le projet général de la peinture<sup>18</sup> ».

Évoquant les tableaux qu'Apollinaire lui fit découvrir, lorsqu'il avait dix-sept ou dix-huit ans, seule l'intéresse (demeurée, semble-t-il, en 1954 aussi vivace qu'au premier jour) « l'interrogation palpitante » suscitée par ces toiles qui, comme « autant d'échappées sur des mondes aventureux et inconnus », pour sa plus grande fascination, « reculaient, approfondissaient l'horizon mental ». À perte de vue. Au delà (ou en deçà) de l'image visible. Par delà toute « appréciation des moyens techniques » mis en œuvre par le peintre<sup>19</sup>. S'il note, s'agissant du *Chevalier X* de Derain, « l'étrange équilibre du personnage entre un rideau tiré et le journal déplié qu'il tient à la main », c'est uniquement en raison de sa puissance - poétique - de mystère et d'attraction. Rationnellement inexplicable. De la même façon, dans *L'Amour fou*, il frappe de nullité les recherches formelles, « spécifiquement picturales », dont la critique d'art crédite d'ordinaire Cézanne<sup>20</sup>, pour ne retenir de *La Maison du pendu* que le « halo » maléfique suscité par le même « étrange équilibre » instable, maintenu à l'extrême bord de la chute dans le vide. Sensible, lui aussi, à ce phénomène du « halo » cézannien, Tzara, en revanche, ne veut y voir que la résolution d'un problème formel, purement plastique:

18. A. Breton. *L'Art magique*, Club français du livre, 1957, p. 42.

19. La fonnule peut se lire dans l'Introduction à l'édition de 1959 des *Constellations*. En deux paragraphes, Breton s'y livre à une analyse très précise des procédures plastiques mises en œuvre dans les gouaches de Miro, au triple niveau sémiotique, structurel et chromatique (cf P. Mourier-Casile : « Miro / Breton, *Constellations*: cas de figure, in L'image génératrice du texte de fiction », *La Licorne*, Université de Poitiers, 1992). Il n'est nullement insignifiant que Breton n'ait jamais repris (ils ne figurent pas dans la version retenue pour *Le Surréalisme et la peinture*) les deux paragraphes où, faisant très exceptionnellement acte de « critique d'art », il s'essaye à l'élucidation du « processus (d') élaboration » d'une œuvre qui le « séduit et (le) subjugué » (« Main première », 1962, *Perspective cavalière*, op. cit. p. 239).

20. Ainsi T. Tzara évoque-t-il « les problèmes de forme et de volume soulevés par Cézanne à la suite des autres concernant la lumière qui avaient préoccupé les impressionnistes », « La Révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *O.C.*, tome IV, p. 508.

*Ce n'est pas l'hésitation qui lui fait tracer plusieurs segments du profil d'un même objet, mais sa volonté de l'asseoir dans l'espace dont l'objet fait partie, qui lui impose d'observer aux abords de ses limites un certain mouvement vibratoire, par lui traduit sous forme de hachures incisives, de zones d'indécision ou de résonance. C'est partant de ces constatations que Cézanne construit sa théorie des volumes 21...*

Si, pour Tzara, le cubisme se caractérise avant tout par « l'audace de (ses) explorations picturales » et de ses « recherches plastiques »<sup>22</sup>, il ne sollicite le regard de Breton que lorsque - et seulement si - des « élans lyriques » et autres « inscriptions ultra-subjectives » (où il se refuse à voir quelque intention formelle, structurelle que ce soit) en viennent troubler les géométrisations concertées. Chez Picasso, par exemple<sup>23</sup>. Evoquant ces mêmes « inscriptions », Tzara en reconnaît, certes la portée poétique (« lyrique »), mais sans pour autant négliger leur fonction, formelle, de structuration de l'espace plastique :

*Et faut-il rappeler que Picasso avait introduit dans ses tableaux des phrases écrites, comme par exemple « Ma jolie », où, aussi bien plastiquement que du point de vue de la signification, elles sont destinées à évoquer et à souligner le sens poétique des images représentées 24.*

Breton n'en a jamais démordu: la « connaissance discursive », la « compréhension » (fût-elle « intime ») des « lois de la peinture » est nulle et non avenue. Seule compte, à ses yeux, la « résonance intime », la « vibration sensible » ébranlée en nous par l'image peinte (le poème aussi bien) et susceptible de « multiplier son ricochet dans toutes les directions spatiales et temporelles »<sup>25</sup>. A l'en croire, en effet, nulle analyse du « processus (d') élaboration » d'une œuvre plastique « ne peut nous livrer l'essentiel », qui demeure à ses yeux, hors de tout critère formel, « le secret de la puissance d'attraction que cette œuvre exerce<sup>26</sup> ».

21. T. Tzara, « Picasso et les chemins de la connaissance » (1947-1948), *O. C.* tome IV, p. 373.

22. *Ibid.* p. 299.

23. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 56.

24. T. Tzara, « Picasso et la poésie », *O. C.*, tome IV, p. 399.

25. A. Breton, « Introduction » aux *Constellations* de Miro, *op. cit.*

26. A. Breton, *La Clé des champs*, J.-J. Pauvert *Ile Sagittaire*, 1953, p. 186.



Dès la première croisée des chemins, entre 1912 et 1916, la divergence des trajectoires était déjà inscrite. Dans le choix même des peintres à travers lesquels Breton se donne à (re) connaître. Je me demande avec inquiétude ce que Tzara, en janvier 1919, a pu penser en lisant, à côté des noms de Derain et de Chirico, celui d'Ingres. Mais je sais bien que, en 1952-1953, *La Source* lui paraissait relever de ces « formules d'un verbalisme métaphorique », éculé, qui caractérisaient l'académisme, d'une « conception déclamatoire, faussement poétique » de l'allégorie, vouée à sombrer « avec les peintres officiels, dans une sorte de prostitution du goût<sup>27</sup> ». Peut-être a-t-il cru à quelque jeu de dérision humoristique et provocatrice ? Ce en quoi il aurait fait erreur. Breton, en ces années-là, aimait semble-t-il sincèrement Ingres. Parce que, disait-il, « il a du mystère ». Et ce ne fut pas véniel et passager péché de jeunesse. Breton persiste et signe. Ingres réapparaît dans *Arcane 17*, en 1944, avec l'évocation du « bras de la Thétis d'Ingres, ce bras que rend si émouvant et un rien inquiétant la laxité de l'articulation qui lui permet de se plier quelque peu en arrière<sup>28</sup> ». Et en 1957 encore, dans *L'Art magique* où le détail de « l'émouvant repli du bras » de la déesse, détourné du tableau par un jeu de miroir grossissant, est spectaculairement mis en scène, au bas d'une pleine page dont il occupe, à lui tout seul, le blanc<sup>29</sup>. Au cœur de l'académisme lissé, policé d'Ingres, qui en aggrave l'incongruité, cette torsion (anatomiquement et esthétiquement scandaleuse) du bras apparaît à Breton comme le signe (bouleversant) de l'aptitude du désir à s'introduire, contre toute attente, dans une représentation qui prétend le récuser, le tenir en lisière (c'est la fonction du *glacis, dufini* ingresque), pour y produire des effets - dissonants, irréductibles - de déréalisation. On le voit, Breton est moins naïf qu'il n'en a l'air...

(On pourrait aussi se demander ce qu'aurait dit Tzara-Dada des longues stations fascinées de Breton devant les toiles de Gustave Moreau qui, à seize ans ont, de son propre aveu, « conditionné à jamais sa façon d'aimer » ou devant ces esquisses qu'il décrit comme embuées d'une « rosée qui est celle même du désir »<sup>30</sup>. Sauf erreur de ma part, il n'est fait qu'une seule fois mention de Moreau dans les écrits sur l'art de Tzara. Tardivement, en 1951, de façon très marginale - et, une fois

27. T. Tzara, *O.c.*, tome IV, pp. 387 et 535.

28. A. Breton, *Arcane 17*, J.-J. Pauvert, 1971, p. 64.

29. A. Breton, *L'Art magique*, *op. cit.*, pp. 190-191.

30. A. Breton, *Préface* à Ragnar Von Holten, *L'Art fantastique de G. Moreau*, J.-J. Pauvert, 1960; et *L'Art magique*, *op. cit.*, p. 17.

encore, dans le seul registre de la technique picturale - à propos de « Rouault et Matisse qui ont dû désapprendre l'enseignement de *L'École des beaux-arts*, et on veut bien croire que Gustave Moreau leur en donna la chance... »<sup>31</sup>.

Quant à Derain, le second des peintres cités par Breton dans sa lettre, à lire les écrits sur l'art rassemblés par H. Béhar dans le tome 1 des *Œuvres Complètes* (1912-1924) - et ceux, aussi bien du tome IV (1925-1962) pour faire bonne mesure - on ne voit pas qu'il ait laissé de trace bien profonde dans la sensibilité et la mémoire de Tzara. Il est cité, avec Matisse et Picasso (mais de façon beaucoup plus allusive), chaque fois qu'il est question de la « découverte des arts primitifs »<sup>32</sup>. Ou - et ici, déjà, avec Matisse et Picasso - dans cette lettre du 30 octobre 1922 à J. Doucet, à propos des *Vingt-cinq Poèmes*, où Tzara affirme avoir tenté « une parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain ». Breton, en revanche, qui lui consacrait en 1917 un article et un poème, qui se montre encore fasciné en 1921, dans « Les idées d'un peintre », par sa « métaphysique » de la peinture, ne prendra définitivement ses distances qu'en 1926, dans la première livraison du *Surréalisme et la peinture*. Il le range alors, avec Matisse, parmi ces « vieux lions décourageants et découragés » qui ne font « qu'exécuter derrière les barreaux du temps des tours dérisoires »<sup>33</sup>. Mais, en 1952 encore, il ne renie pas la fascination qu'exerçait sur son œil d'adolescent le *Chevalier X*, cet « être d'un luxe exorbitant », et il lui conserve sa place aux côtés des icônes profanes que sont toujours demeurés pour lui *Le Cerveau de l'enfant* de Chirico (dont il ne se sépara qu'en 1964) et *L'Homme à la clarinette* de Picasso<sup>34</sup>.

De Chirico - qui, en 1919, est le troisième signe de reconnaissance, le troisième trait du portrait pictural envoyé à Tzara - on ne trouve pas trace dans les textes (1917-1922) retenus pour les *Lampisteries*. Et pas davantage dans ceux rassemblés pour *le Pouvoir des images*. Il n'apparaît qu'au tome 1 des *Œuvres complètes* dans la « Note 1 sur quelques peintres » publiée par Henri Béhar :

31. T. Tzara, *O.C.*, tome IV, p. 339.

32. À partir de cet autre point de capiton que constitue leur commune fascination pour les arts dits primitifs, on pourrait également mesurer la divergence des trajectoires de Breton et de Tzara. Celui-ci s'intéresse essentiellement aux arts africains et s'attarde sur « la valeur plastique » de leurs productions (*O.C.*, tome IV, p. 508), sur « le problème architectural de la composition et celui d'une synthèse de la réalité des formes » (*ibid.*, p. 319), qui trouvent leurs équivalents dans les recherches formelles du cubisme naissant. Breton, lui, que ces critères formels, purement plastiques, détournent de l'art africain, opte résolument pour l'art océanien dans lequel il salue « le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève » (*La Clé des Champs*, *op. cil.*, p. 179).

33. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cil.* p. 9.

34. A. Breton. « C'est à vous de parler... », *op. cil.*, pp. 17-18.

*Chez Chirico, le tempérament, les représentations sont extériorisées. Les lignes sont raides, son imagination nous couvre de glace verte, il mène l'abstraction sur la voie de l'ironie empoisonnée et mystique* 35.

On est loin, assurément, de la fascination continue que l'auteur du *Cerveau de l'enfant* n'a cessé d'exercer, en dépit des trahisons, renoncements et reniements, sur Breton...

Plus étrange - lorsqu'on sait la place qu'il tiendra dans le discours sur l'art de Tzara à partir de 1947 - est la quasi absence de Picasso jusqu'à l'article «Les papiers collés de Picasso », en 1935, l'année même de la rupture avec Breton et le surréalisme. Tout juste trouve-t-on, en 1917, dans cette même « Note 1 » déjà citée, un paragraphe de quelques lignes:

*Avec la force d'une cascade, Picasso commença par étudier le problème du sommet à la base et poussa les expériences avec la sagesse d'un archange dans une atmosphère d'électricité et le tempérament d'un ascète dans la plus profonde chair des organismes. Dans ses recherches il garde l'attitude d'un peintre devant la nature dans le sens primitif d'un Rembrandt. Il ne fait pas de philosophie.*

Picasso réapparaîtra chez Tzara au moment même où il s'efface du panthéon bretonien. Il est alors devenu (apparemment parce qu'il a pris parti « dans la lutte actuelle» - entendons : celle des communistes - « pour les partisans de la vie contre ceux de la guerre, pour les bâtisseurs de l'avenir contre les exploités du passé<sup>36</sup> ») « une sorte de Léonard de Vinci de notre temps» et « c'est Michel-Ange (que) nous rappelle» ce nouvel « homme de la Renaissance ». (Où donc sont passés dada et sa table rase? Comme le temps passe...).

\* \* \*

En 1919, les peintres que Tzara aurait pu choisir, pour tracer un équivalent du portrait pictural que lui offrait Breton, sont Janco, Picabia et Arp. Et sans doute aussi le Douanier Rousseau, qui fait partie de leur commun héritage apollinarien. Mais, chez Tzara, de façon quelque peu marginale: il n'a pas retenu, en 1951, pour les *Lampisteries* le très bel élogé qu'il fait de l'autportrait du Douanier dans « Notes d'Europe » :

35. T. Tzara, *O.C.*, tome I, p. 554.

36. T. Tzara, « Picasso et la peinture de circonstance », *O. C.*, tome IV, p. 535.

*le tableau qui m'attire le plus et qui exerce sur moi une fascination curieuse est le portrait de Rousseau peint par lui-même [...]. Le ciel est si bleu et clair, comme la liqueur dont nous voudrions remplir notre vie [...]. Les plantes qu'il a inventées poussent déjà dans les cerveaux de ceux qui l'aiment* 37.

Ce n'est que dans *Le Pouvoir des images* - qui devait rassembler les textes sur l'art écrits après 1925 - que Rousseau occupe une place de choix. Avec deux longs textes (en 1947 puis en 1951) où il célèbre « la force de dépaysement », « l'émerveillement » que suscitent ses tableaux, leur « étrangeté mythique », « l'élément affectif » par quoi se recommande le « monde (...) si riche que (son) imagination a sorti vivant de la réalité de son rêve ». Et sur tous ces points, assurément (comme sur les rapprochements opérés avec la *Déroute de San Romano* et la prédelle du *Miracle de l'hostie*, ou avec « le produit artistique de l'homme primitif, de l'enfant et de l'aliéné »), son regard ne diffère guère de celui de Breton. Mais, une fois encore, ce sont les procédures proprement picturales - ces « moyens techniques » dont Breton se désintéresse fort - qui intéressent au premier chef Tzara: le traitement de la perspective, le « statisme » des personnages, « la décomposition du mouvement en éléments indépendants, véritables tranches de temps, liés les uns aux autres par une sorte d'opération arithmétique », le « principe de juxtaposition et de simultanéité qui régit sa peinture »<sup>38</sup>...

Dans les textes retenus, en 1951, pour *Le Pouvoir des images*, on ne trouve plus nulle trace de Janco et de Picabia. Le premier (auquel Tzara-Dada consacrait poèmes, notes et articles<sup>39</sup>) semble n'avoir jamais retenu valablement l'attention de Breton. Aussi n'en dirai-je rien ici. A Picabia, en revanche, sur qui, en 1927 (en dépit des différents qui les opposaient), il « continue malgré tout à compter », Breton consacre, en 1950 et 1952, deux textes<sup>40</sup> qui revivifient les enthousiasmes de 1922 :

*Picabia demeure le maître de la surprise, [surprise qui] commande toute la notion du moderne au seul sens acceptable de happement du futur dans le présent [...]. Il me semble que telles de ses créations inoubliables sans fin s'allument, s'éteignent, se rallument à un rythme poignant qui est celui de notre cœur.*

37. T. Tzara, *O.C.*, tome I, pp. 607-609.

38. T. Tzara, « Le rôle de l'espace et du temps dans l'œuvre du Douanier Rousseau » (1951), *O.C.*, tome IV, pp. 337-344; « Le théâtre d'Henri Rousseau » (1947), *ibid.*, pp. 345-356.

39. Tzara, *O.C.*, tome I, pp. 113, 191, 514, 554, 559, 555 et *sq.*

40. A. Breton, « Jumelles pour yeux bandés », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 221 et *sq.* .. lettre. *ibid.*, pp. 224-225.

À cette date, Tzara semble avoir oublié le compagnon-complice de sa jeunesse. Celui auquel il faisait gloire d'avoir « en peinture [...] détruit la beauté et construit avec les restes, carton, argent, l'oiseau-du mécanisme éternel<sup>41</sup> ». Celui dont il reconnaissait l'impact éminemment subversif:

*Mon ami Mac Robber {...} a donné sa démission au MOUVEMENT DADA, les livres de Francis Picabia ayant produit sur lui un déraillement des voies intelligibles et tactiles 42.*

Breton, lui, salue l'actualité, à ses yeux toujours aussi vive, de « l'œil cacodylate » :

*Dites-moi si Dada ne fut pas au mieux une paille de Zen emportée jusqu'à nous. Mais, après comme avant, le grand mica n'a cessé de scintiller dans votre œil.*

*Mon cher Francis*

*Une nouvelle communication de vous? Elle est nécessaire et, de moi, plus attendue que jamais à l'heure où s'exaspère en art la dérisoire querelle du concret et de l'abstrait qui menace de prendre de tournis tout le troupeau.*

Dans *Le Pouvoir des images*, Tzara a, en revanche, voulu maintenir la présence d'Arp. Il reprend le poème 40 de *L'Antitête* c'est-à-dire l'article-poème paru en 1927 dans *Les Feuilles libres* sur les poèmes - et non les images - du peintre:

*À défaut de la fraîcheur de la langue, il invente une sténographie du sentiment. Son alphabet idéographique n'a, du mirage, que la force miraculeuse qui pousse les nuages vers les contours galants 43...*

Seu l'ajout de l'adjectif « idéographique » révèle ici le glissement du lisible au visible, justifiant peut-être, du même coup, la présence du texte dans *Le Pouvoir des images* et non dans *Les Écluses de la poésie*. La dernière phrase (« De ces solfèges gymnastiques sont composées les fables mystérieuses qu'on ne peut concevoir qu'à l'aide de nombrils d'oiseaux ») entre aisément en résonance avec le texte du *Surréalisme et*

41. T. Tzara, *O.C.*, tome I, p. 406.

42. *Ibid.*, p. 569. Nous savons grâce à Henri Béhar (*ibid.*, p. 728) que « Mac Robber » était « le pseudonyme que Tzara avait adopté pour couvrir ses velléités picturales ».

43. T. Tzara, « Arp », *O.C.*, tome IV, p. 415.

la *peinture* qui lui est contemporain. On y reconnaîtra l'oiseau et le nombril (et peut-être aussi la portée musicale). On y retrouvera les jeux simultanés du lisible et du visible, de l'image et du mot:

*les reliefs d'Arp, qui participent de la lourdeur et de la légèreté d'une hirondelle qui se pose sur un fil télégraphique, ces reliefs qui empruntent dans leur savante coloration tous les ramages de l'amour...*

Et plus loin:

*Nombril, prononcez ombril. Ce n'est pas en vain qu'Arp s'applique singulièrement à faire entendre ainsi ce mot: un nombril, des ombrils* 44.

\* \* \*

C'est sans doute (tout au moins dans les limites du champ à l'intérieur duquel j'ai tenté aujourd'hui de poser quelques balises: celui des regards croisés de Breton et de Tzara sur quelques peintres; celui aussi des modalités de l'écriture sur/de la peinture) à prendre comme pivot du tourniquet l'œuvre de Picasso que l'on peut le mieux apprécier le chassé-croisé Breton/Tzara. Picasso a été, pour l'un comme pour l'autre, la figure majeure de leur panthéon pictural. Mais ce fut toujours au prix d'un décalage temporel. D'un chiasme optique où la tache aveugle se déplace alternativement d'un regardeur à l'autre.

Tandis qu'aux yeux de Tzara-Dada, Picasso semble bien n'avoir été somme toute que l'inventeur - génial, certes - d'une technique picturale (destinée, il est vrai, à changer radicalement la pratique de la peinture), Breton, dès 1922, voit en lui « un homme dont la décision semble à certains égards tout déclencher, car elle a beau ne régler en apparence que le sort de la peinture, elle intéresse au plus haut point la pensée et la vie<sup>45</sup> ». Jusqu'en 1936 au moins, sa position ne variera pas. On se souvient de la formule péremptoire du *Surréalisme et la peinture*: « Il tenait à une défaillance de volonté de cet homme que la partie fût tout au moins remise sinon perdue<sup>46</sup> ». Et en 1935 encore, Picasso est pour lui

44. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture. op. cit.*, p. 47.

45. A. Breton. « Caractéristiques de l'évolution moderne et ce qui en participe ». *Les Pas perdus. (1924), O.C.*, tome 1, p. 297.

46. A. Breton. *Le Surréalisme et la peinture. op. cit.*, p. 5.

*un homme qui s'est approprié un domaine immense auquel il a fait rendre millefois plus qu'il n'avait promis, où il ne tient qu'à lui de promener, aujourd'hui pour l'émerveillement de quelques uns, demain pour celui de tous, la baguette divinatoire* 47.

Après quoi, revirement radical. Breton n'aura de cesse de dénoncer la « lourde responsabilité» (tant morale qu'esthétique) de cet homme « porté au faite du pouvoir par l'accumulation des biens matériels» et dont le « comportement» est à ses yeux « en contradiction flagrante avec la leçon qui se dégage de (son) œuvre» :

*Devant leur servilité à toute épreuve (il s'agit des communistes staliniens) et en pleine connaissance des forfaits imputables à leur maître, il est atterrant que, sur leurs instances, il ait peuplé de tant de fallacieuses et exsangues colombes leur ciel atomique [...] là est la marche qui me manque, lorsque je rêve de gravir, le cœur battant comme autrefois, l'escalier de Picasso.*

Et pourtant, même en ces temps de la plus grande déception, il ne parvient pas à renier son admiration initiale pour ce magicien de l'image doué d'un « pouvoir d'incantation» incomparable et qui, « à lui tout seul» a su longtemps « allumer le feu d'artifice de (sa) prunelle »48. Jusqu'à ce qu'enfin, au seuil de la mort, en 1966, dans le « Générique» de présentation de la XIe Exposition internationale du Surréalisme, *L'Ecart absolu*, il lui restitue (non sans réticences, il est vrai) sa place - la première - parmi les figures tutélaires de son musée imaginaire :

*À tout seigneur. Même si ses propriétés laissent apercevoir leurs limites, ailleurs jamais pressoirs n'ont connu un tel train, un tel entrain. Comme s'il s'agissait d'exprimer une bonne fois tout le raisin de la vue (à d'autres, il est vrai, la vision). Connu comme le loup blanc, celui qui est devant vous, demi-nu comme il aime, a précisément pour œil ce grain de Malaga enchanté.*

Lorsque, en 1935, Tzara, en rupture définitive de surréalisme, prend le relais de Breton, il aborde Picasso précisément sous les deux angles que celui-ci a toujours refusé d'envisager s'agissant de l'œuvre d'art :

47. A. Breton, « Picasso poète », *O.C.*, tome II, p. 565.

48. A. Breton, « 80 carats, mais une ombre » ; *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., pp. 116-118.

-l'engagement du peintre dans un parti (fût-il celui des « partisans de la vie » et des « bâtisseurs de l'avenir »), engagement qui, aux yeux de Breton ne peut conduire qu'à une « parodie d'art », voire à « la négation impérieuse de tout art »<sup>49</sup> ;

-l'attention portée aux « moyens techniques », picturaux, en tant que tels, alors que, pour Breton, c'est le « lyrisme » seul qui sauve Picasso : « les principes d'un nouveau code de représentation une fois établis », il est « le seul à les transcender » par son refus de « les tenir à l'abri des violentes pulsations passionnelles que pouvait connaître sa vie »<sup>50</sup> .

\* \* \*

Pour conclure (et pour mesurer une dernière fois l'écart qui, à partir d'un même point d'ancrage, fait diverger les regards de Tzara' et de Breton) je me livrerai ici à un petit jeu - d'inspiration sans doute plus bretonienne que.., tzarienne (?) : faire surgir du discours de l'un et de l'autre trois figures, descendues d'un tableau de Picasso<sup>51</sup>, en me contentant de les confronter.

D'abord *L'Homme à la clarinette*,

*preuve tangible que l'esprit nous entretient obstinément d'un continent futur et que chacun est en mesure d'accompagner une toujours plus belle Alice au pays des merveilles* <sup>52</sup>.

Pour lui faire face, *L'Homme à l'agneau* qui

*apporte au monde inquiet la foi solide dans la pérennité de la joie humaine. Il sera dit que, tandis que les canons tonnaient en Corée et que les populations pacifiques étaient fauchées sous les ailes des porteurs de désolation {oo.J, Picasso a su incorporer la volonté de vivre {oo.J de millions et de millions d'êtres en un avenir merveilleux et cependant à la portée de toutes les espérances* <sup>53</sup>.

49. A. Breton, « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine? », *La Clé des champs*, op. Cil., p. 270.

50. A. Breton, « 80 carats, mais une ombre », op. cil., p. 117.

51. Persuadé que la peinture - celle du moins qui le séduit et le subjuge - a pour vertu première « d'enfreindre la loi qui veut que toute image peinte, si évocatrice soit-elle, demeure malgré tout objet d'illusion et n'accède pas au plan de l'intervention active » (*Le Surréalisme et la peinture*, op. cil., p. 246), Breton met souvent en scène, dans ses écrits sur l'art, « le vieux rêve oppressant du personnage descendant de son cadre » (*ibid.*). A propos de P. Motinier, dans le texte cité, ou de M. Ernst, incapable « d'admettre qu'un personnage qu'il peint (...) pût demeurer où il l'avait mis, ne pas descendre de son cadre et le réintégrer au fur et à mesure des besoins du drame que nous nous jouons » (*ibid.*, p. 23).

52. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. Cil., p. 6.

53. T. Tzara, *O.C.*, tome IV, p. 377.



Face à face, pour finir par une remontée aux origines, deux *Demoiselles d'Avignon*. Celles de Tzara:

*Les Demoiselles d'Avignon ouvrent une ère nouvelle non seulement dans la peinture de Picasso mais dans la perspective même de l'évolution plastique. Picasso ramène la peinture à une conception plus serrée, la constitution du tableau s'affermi, se résume en des volumes imbriqués* <sup>54</sup>.

Celles de Breton, ce tableau qu'il rêvait de voir promener « comme autrefois la Vierge de Cimabue à travers les rues de notre capitale », ce tableau dont il lui semble « impossible (de) parler autrement que d'une façon mystique » :

*Les Demoiselles d'Avignon défient l'analyse et les lois de leur vaste composition ne sont aucunement fonnulables. Pour moi c'est un symbole pur, comme le taureau chaldéen, une projection intense de cet idéal moderne que nous n'arrivons à saisir que par bribes* <sup>55</sup>...

Université de Poitiers

<sup>54</sup>. *Ibid.*, p. 391.

<sup>55</sup>. A. Breton, lettre à J. Doucet, 12 décembre 1924, citée par F. Chapon: « Une série de malentendus acceptables », André Breton, *La Beauté convulsive*. Musée National d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 119.

# TZARA ET BRETON COLLECTIONNEURS

Paolo SCOPELLITI

0. La complémentarité de la poétique et du collectionnisme permet d'envisager celui-ci comme un correctif de celle-là. À une époque où tous les artistes d'avant-garde partageaient la même inspiration primitiviste, matérialisée par leurs collections, celles de Tzara et de Breton ne semblent pas se singulariser. Je m'efforcerai de démontrer que la pratique du collectionnisme, si elle est demeurée extrinsèque à la pratique poétique de Tzara, apparaît chez Breton comme une *méthode* de création (au même titre que l'écriture automatique), dont la prise de conscience progressive accompagne l'évolution, lente mais constante, allant d'une dimension particulière et cachée, doublant la notion d'inconscient (*collection*), à une dimension publique, ayant pour objectif l'intervention dans la société (*exposition*), et finalement à une dimension mythique, que caractérise sa globalité (*installation*).

1. Pour apprécier ces différences, je rappellerai brièvement l'histoire de l'objet et la nature des collections. Depuis l'époque baroque, l'objet se présentait comme « pluriel », lorsque les *Wunderkammern* rassemblaient des « anomalies ordonnées en échelle ». Une conception unitaire du savoir inspirait la constitution de telles collections selon le critère de l'exceptionnalité : elles étaient ainsi un prolongement de la bibliothèque et de la pinacothèque en même temps qu'un cabinet d'expériences, une scène pour des démonstrations pourvues d'un côté spectaculaire et théâtral. La proximité entre les objets primitifs, les coquillages et les oiseaux empaillés, faisant du cabinet d'histoire naturelle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une figure de la continuité conçue par les colonisateurs entre les peuples colonisés et la nature, indiquait également l'unité entre les formes esthétique et scientifique de la connaissance, qui seront séparés par la suite, avec la création des musées ethnographiques.

Après les pages que Baudelaire consacrait à la fascination du jouet et du maquillage, l'avant-garde liera les charmes de formes *vidées* de contenu à l'idée du retour à une immédiateté préconceptuelle. Dans l'ensemble de ces restes dénués de déterminations et devenus *insensés*, se plaçaient tout naturellement les « maquillages figés » des masques et les gris-gris, changeants et sans histoire, dont les artistes approcheront dans leurs ateliers, suivant des critères *esthétiques et formels*, bien avant que les ethnographes ne les soumettent à des analyses *fonctionnelles* dans leurs musées'. C'est encore de l'engouement des avant-gardes que naîtra l'intérêt des psychiatres pour le monde primitif: en 1907, Marcel Réja (pseudonyme du Dr Paul Meunier), superposait une relation entre les « fétiches » et le *vitalisme* des primitifs à une relation déjà établie entre les statues et les états crépusculaires. Ce psychiatre, reçu comme poète parmi les amis de Picasso, prônait dans son essai sur « L'art chez les fous<sup>2</sup> » une analogie entre l'hallucination et l'inspiration, postulant l'existence d'une pensée magique *qualitativement* différente de la pensée rationnelle, pour mettre les productions des artistes occidentaux en relation avec celles d'une constellation où les *fous* côtoyaient désormais les *sauvages* et les *enfants*. Bien que les origines de cette constellation remontent aux philosophies présocratique et stoïque, c'est seulement au début du siècle dernier que les efforts conjugués de la psychologie scientifique et de la physiologie inscrivaient l'achèvement d'un processus de remodelisation d'un sujet extrait par appauvrissements successifs d'une totalité antérieure. La vogue du *totémisme* naissait de ce processus'. Le concept bergsonien *d'élan vital* devait, par la suite, se révéler complémentaire du positivisme auquel il s'opposait: il achevait sa tâche en affublant d'une dignité philosophique la systématisation « dans l'espace de la science » des résidus que celle-ci avait expulsés d'un sujet désormais dépassé. Ces ambiguïtés entraînaient une autre, qui touche de plus près à notre sujet: l'inspiration préconceptuelle, située par Bergson « au cœur même du sujet », le séparait de ses propres productions, achevant d'en faire soit un « être sans paroles » - un enfant (*in-fans*) ou un fou, un sauvage - soit un « être de paroles », réduit à la pure forme linguistique de sa propre expression: un poète. L'artiste fut marginalisé par

1. Jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, la culture moderniste aura rapproché les activités de la recherche ethnographique de celles des avant-gardes: cf Clifford, « On Ethnographie Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, no 23, 1981, p. 539.

2. Breton avait sans doute lu l'essai de Réja, partiellement paru à l'époque dans *Le Mercure de France*. Il le mentionne dans « L'art des fous, la clé des champs », *La Clé des champs*, Sagittaire, 1953, Pauven, 1979. pp. 274-278, à côté de celui de Prinzhorn, *Bildnerlei des Geisteskranken*, 1922.

3. Comme Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, (1962) l'a très bien fait remarquer en menant l'histoire de ce concept en parallèle avec celui d'hystérie, tous deux auraient « pris naissance dans le même milieu de civilisation (...) vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle » (1991, p. 7).

cette conception du « génie », comme résultat d'un excès de forces indifféremment liées à la santé ou aux maladies de l'esprit, à la surabondance ou à la décadence, qui, en même temps, faisait passer par lui la production de cet excès, détournant l'attention de l'art vers ses objets. La pluralité d'interprétations les investissant, dès lors qu'ils étaient surchargés d'animisme et appelés à servir d'indices de cet excès de génie, dévoilait toutefois inexorablement que la « créativité primitive » était un mythe, l'effet d'une projection<sup>4</sup>. Le fétiche demeurait, tel un signe de contradictions, la seule réalité tangible et concrète au carrefour des trois disciplines - art, ethnographie et psychiatrie - qu'interpellait désormais ce fantasme d'unité perceptive, conçue comme primordiale parce que récemment perdue. Les avant-gardes, unanimement enthousiastes pour les masques et les fétiches, se divisèrent sur ce mythe. Picasso, qui avait pourtant essayé, le premier, de délivrer ces fétiches des musées d'ethnographie, s'accordait avec Réja pour reconnaître que leur peu d'ancienneté enlevait à ceux qui circulaient encore en Europe le caractère « vital » et « exemplaire » qu'avaient pu y déceler autrefois Gauguin, Matisse, Derain et les fauves ; mais, s'il avait ainsi séparé ce mythe des objets censés le cautionner, et ceux-ci de leur prétendue proximité de la nature<sup>5</sup>, l'acte de collection en soi n'en demeurait pas moins un acquis pouvant se passer de toute justification théorique,

2. Tzara s'est intéressé à l'art primitif avec une remarquable continuité au fil des années: des spécimens de son importante collection de masques et de statues figurent encore de nos jours dans les musées parisiens. Ce qu'on peut glaner dans son œuvre critique au sujet de *l'art primitif* mettra en évidence les deux termes de l'opposition précédemment esquissée entre l'artiste et l'art. On remarquera la fréquence avec laquelle reviennent trois idées, énoncées dès 1918 : la nature fonction-

4. Karl Marx (« Der Fetischcharakter der Waare und sein Geheimniß », *Das Kapital*, I, 1872, traduction française Joseph Roy, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret, aux soins de Maurice La Châtre*, (1872-1875) Allia, 1995), tout en reconnaissant l'existence d'un état de nature précédant ('histoire (pp. 26-31), n'en avait pas moins refusé aux témoignages de celui-là les ambiguïtés fondamentales du « caractère fétiche », qu'il assignait par contre aux « [...] marchandises, c'est-à-dire (à des) choses qui tombent et ne tombent pas sous le sens, ou choses sociales » (p. 12). Les formes des marchandises auraient, en prolongeant celles de la vie sociale, acquis une sorte de « fixité naturelle », qui finalement voile leur « caractère historique » (p. 21) ; partant, la « fantasmagorie » qui excède le double processus, propre au mode de production capitaliste, de transformation du produit en marchandise (pp. 30-31) et de fétichisation de celle-ci en « un hiéroglyphe » (p. 17) caractériserait la société « tout aussi bien que le langage » (p. 17). Cette contradiction apparente serait facilement surmontée en reconnaissant aux prétendus Naturvölker (ainsi qu'à leurs productions) la place qui leur revient dans l'histoire.

5. Cf. Rodrigues, « Evolution et psychologie des collectionneurs d'art africain », *Antologia di Belle Arti*, no 17-18, 1981, pp. 18-24.

nelle (à la danse, à la musique, à la religion et au travail) de cet art<sup>6</sup> ; la négation de tout lien entre le progrès technique et le progrès artistique; le refus d'accorder une nécessité sociale ou idéologique à la fonction ornementale, exclusivement réservée à l'art populaire et au folklore, ceux-ci étant considérés, en tant que dérivés de courants artistiques *étrangers* ou *dépassés*, comme issus d'une interaction de type dialectique et, par là, foncièrement différents de l'art primitif. Son effort pour garder celui-ci dans la *nature*, hors d'atteinte de l'histoire, est évident. Témoin ses nombreuses adaptations de poèmes africains et australiens. Immédiatement après les premières déclamations de chants nègres au Cabaret Voltaire, la publication du poème « Ntuca »<sup>7</sup> marquait son passage de la traduction de textes primitifs à la simple assimilation de sonorités africaines, devant surtout demeurer dénuées de sens pour le public qu'elles visaient: un an avait donc suffi à la transformation de la langue nègre du Cabaret Voltaire en « langue pré-babélique de la nature ». Cette absence d'intérêt pour le sens, ainsi que la conception asymbolique de l'œuvre<sup>8</sup>, sont autant d'indices d'une inspiration vitaliste ouvrant sur la saisie d'un résidu irréductible de la poésie<sup>9</sup>. La remise en cause des institutions sociales passe ici par celle des formes symboliques et de leur médiation. Entre l'historicisme, propriété de la conscience en tant que forme existante de l'idéologie, et le naturalisme, compétence nécessaire pour atteindre au-delà du symbole la « chose en soi », le choc du contact avec la première déclenchait un processus libérant la force vitale d'un absolu moral, propre à l'état de nature comme au dadaïsme et précédant l'opposition entre la beauté et la laideur<sup>10</sup>. Mais la place assignée par Tzara à « la chose » demeure ambiguë: celle-ci aurait précédé la dialectique de l'histoire, sans pour autant s'impliquer à l'intérieur d'aucun dynamisme, le prolongeant, comme un dépôt, au-delà de son terme.

Cette ambiguïté correspond au modèle de dichotomie fonctionnelle du masque primitif, gardé en gage d'un mythe ou animé au cours de fêtes auxquelles il échoit justement d'en dé-gager l'étincelle sacrée, qui est

6. Cf Tristan Tzara, «Note sur la poésie nègre» (novembre 1918), *O.C.*, tome 1, p. 400; «Marcel Janco et la peinture non-figurative », *O.C.*, tome 1, p. 555 ; «Les masques dadaïstes de Hiler », *O.C.*, tome 1, p. 805, «L'art et l'Océanie» (1929), *O.C.*, tome IV, p. 310.

7. «Deux poèmes nègres traduits par Tristan Tzara », *Dada 2*, décembre 1917, *O.C.*, tome 1, p. 441.

8. Tristan Tzara, « Marcel Janco et la peinture non-figurative », *op. cit.*

9. Les lectures anthropologiques de Tzara, empreintes de totémisme, expliquent son attitude. À côté des ouvrages de Carl Strehlow, de Paulhan, de Frobenius (*Kulturtypen*, Gotha 1910) et de Carl Meinhof, il avait également dépouillé la revue *Anthropos* : celle-ci avait, de 1910 à 1919, tenu « une tribune permanente sur le totémisme, qui occupait une place importante dans chaque numéro » (Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 9-10).

10. Cf Tristan Tzara, « À propos de l'art précolombien », *Cahiers d'art*, no 4, 1928, pp. 170-172, *O. C.*, tome IV, p. 306.

celle du mythe reproduit<sup>11</sup>. Il n'est pas étonnant qu'un sujet nouveau se soit développé au cours des soirées dadaïstes. Le *desperado* imaginé par Hugo Ball, c'est l'acteur lui-même, impliqué dans le mouvement qu'il est appelé à réaliser. C'est là que les masques pouvaient être soustraits à l'immobilité relative de leur exposition, rendus vivants, assumés et animés en déguisements de sauvages contemporains<sup>12</sup>.

L'intérêt pour l'art primitif collait à l'effort pour atteindre la personne même du dadaïste, et Tzara abandonnera, de fait, l'assimilation couramment admise entre l'artiste moderne et le primitif au profit d'une identification totale. Cette identification, non plus artistique mais essentielle, vaudra comme une forme de résistance aussi bien aux tentations de la « nature », prétendue perdue et à récupérer, qu'à celles de la « culture », implicites dans l'idée toute moderne d'une autosuffisance de l'art; « le sauvage », écrit Tzara, n'a que faire des « facteurs esthétiques »<sup>13</sup>. Si, le non-sens aidant, une relation aux signifiés « vrais » s'établissait pendant le happening entre les choses que la logique avait isolées<sup>14</sup>, il pouvait également arriver aux masques, « par des moyens très disparates », de « donner un ensemble d'une parfaite unité<sup>15</sup> », cristallisant l'offre et la négation simultanée d'un sens lié à l'identité on ne peut plus instable et dérisoire sans que leur exposition fût pour autant dissociable de l'« exhibition répétée de l'originalité comme intensité », qui faisait d'« une conduite liée à l'excès », dont la force se dégageait comme « un surplus répandu<sup>16</sup> », le propre des soirées du Cabaret Voltaire.

3. L'œuvre théorique et les textes plus proprement littéraires de Breton assignent par contre à la collection le soin de réaliser le « vœu d'imprévu qui signale le goût moderne<sup>17</sup> » : l'espace dévolu par Tzara au happening est entièrement occupé chez lui par la collection, qui en épuise les potentialités par l'actualisation d'un réseau de sens dont jaillit la forme de l'excès, l'objet mental qui en est l'enjeu réel. Inséré dès 1918 dans la

II. Cene analogie avec la réalité moderne demeure néanmoins limitée: bien que les soirées du Cabaret Voltaire aient rapproché des œuvres de Kandinski et des masques, leur rôle restait secondaire en dehors d'un jeu (au sens aussi bien théâtral que ludique) inspiré d'une négation radicale.

12. « À Zurich, les acteurs improvisés se virent imposer leurs gestes, leurs danses, leurs cris par les masques de Marcel Janco inspirés des masques d'Afrique et d'Océanie. Ainsi, ils abandonnaient une partie de leur personnalité, [...]. Les masques étant seulement l'instrument de leur libération, de la même façon qu'ils servaient de médiateurs pour le public possédé ». Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967, pp. 19-20.

13. Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût », *Minotaure*, no 3-4, 1933, pp. 83-84, O.C., tome IV, pp. 321-331.

14. Cf Raoul Haussman, *Courrier Dada*. Le Terrain Vague, 1958, p. III.

15. Tristan Tzara, « Les masques dadaïstes de Hiler », *op. cit.*

16. Paolo Berteno, « Intensità e negazione. Sul discorso di Tristan Tzara », *Rivista di estetica*, n° 7, 1981, pp. 102-3.

17. André Breton, « Guillaume Apollinaire », (1918), *Les Pas Perdus*. O.C., tome I, pp. 207-208.

lignée jadis inaugurée par Baudelaire<sup>18</sup>, il en appellera à la constellation fou-sauvage-enfant par la médiation de restes placés en position d'attente, en équilibre dialectique entre leur passé socio-fonctionnel et tout leur avenir non-fonctionnel possible. Par le biais des affinités entre le mécanisme de la collection et celui de l'inconscient - tous deux occultant plutôt qu'exhibant leurs objets<sup>19</sup> - , il retrouvera également des modes de pensée freudiens. Les témoins de l'époque évoquent Freud (qui avait enrichi sa collection durant plus de quarante ans, arrivant à posséder deux mille objets) entouré de statuettes de satyres et de déesses, placées dans son cabinet de travail jusque sur le bureau et accompagnées, depuis qu'il s'était tourné vers la Renaissance italienne, de reproductions de Michel-Ange et de Léonard de Vinci: au témoignage de la poétesse Hilde Doolittle, analysée de 1933 à 1934, faisant état d'associations induites par les visites à la collection, qui accompagnaient souvent les séances<sup>20</sup>, ces images jouent un rôle dans la cure, à côté de celui qu'elles avaient joué dans l'élaboration d'une psychanalyse si souvent conduite à emprunter son expression aux mythes classiques<sup>21</sup>.

Si, dans le compte-rendu de sa visite à Freud, Breton n'a pas mentionné la collection de celui-ci<sup>22</sup>, la sienne joue un rôle identique lors de la visite de Nadja. La longue description qu'il en donne<sup>23</sup> nous autorise à la tenir pour la digne héritière aussi bien de celles réunies par les autres artistes d'avant-garde, (tableaux de Max Ernst, de Braque et de De Chirico y côtoyaient des objets primitifs que de celles des musées d'ethnographie de l'époque) selon Lévi-Strauss, la force d'une communication, que les vitrines ne parvenaient pas à empêcher, faisait voler en éclats le calme placide de la vie quotidienne pour un spectateur impliqué dans ce qui ne ressemblait plus du tout à une visite ordinaire<sup>24</sup>. D'autres analogies se dessinent: le poète fréquente les Puces, le professeur avait régulièrement visité antiquaires et brocanteurs. La continuité évidente

18. Il avoue son goût pour « [les] petits objets inimaginables, sans âge, jamais rêvés, musée d'enfant sauvage, curiosités d'asiles d'aliénés, collection de consul anémié par les tropiques [...] jouets mécaniques cassés » (*ibidem*).

19. Le recueil iconographique de Cartari (*Imagini del/i Dei deg'/Antichi*, Venise 1647, Nuova Stile Regina, Gênes 1987), se situant à l'articulation entre la collection et le théâtre de mémoire, fait déjà allusion à « quello, che in qualche luogo nelli armarij priuati, per gusto d'occhio inuidioso, si tiene nascosto » (*Prefazione al Lettore*).

20. *Id. ibid.*, p. 101.

21. Sergio Frau, « Le trappole di Freud », *Il Venerdì di Repubblica*, 25 septembre 1992, pp. 102-103.

22. André Breton, « Interview du professeur Freud » (1922), *Les Pas perdus*, *A.C.*, tome I, pp. 255-257.

23. « [...] un grand masque de Guinée, qui a naguère appartenu à Henri Matisse [...]. Un masque conique, en moelle de sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne, [...] une petite statue de cacique assis [...] plus menaçante que les autres; (...) un autre fétiche dont je me suis défait [...] ; un autre, de l'île de Pâques, qui est le premier objet sauvage que j'aie possédé » (André Breton, *Nadja*, 1928, *A.C.*, tome I, p. 727).

24. Lévi-Strauss a raconté la magie de la grande salle au rez-de-chaussée de l'American Museum of Natural History de New York, dont le charme tenait autant aux trésors exposés qu'au clair-obscur des cavernes à trésors cachés (*La Voie des masques*, *op. cit.*, chapitre 1).

entre les spécimens d'art primitif et moderne de la collection de Breton et les dessins exécutés par Nadja (Mélusine et le « maquillage-masque » à cornes de bélier) reprend la continuité jadis établie par Réja entre les sauvages, les artistes modernes et les fous. Car Nadja est folle: Breton assigne aux dessins de celle-ci une origine paranoïaque<sup>25</sup>, et le dénouement de l'attente que ceux-ci ont engendrée emprunte le mécanisme (de type également paranoïaque<sup>26</sup>) qu'acquiert la collection devenue, dès lors qu'elle s'ouvre à un visiteur, exposition.

4. Le principe commun au collectionneur, au psychanalyste et à l'ethnographe pourrait être celui de l'« entourement » : l'homme au milieu de ses propres projections, que matérialise sa collection<sup>27</sup>. Le mécanisme de celle-ci était, chez Breton, desservi par son choix de l'art océanien contre celui de l'Afrique, qui avait accompagné l'adoption par Tzara des théories totémiques<sup>28</sup>. Par la nouveauté de ses séries, il inaugurerait la possibilité d'articulations symboliques différentes, offrant également l'occasion

25. « Ils répondent au goût de chercher dans les ramages d'une étoffe, dans les noeuds du bois, dans les lézardes des vieux murs, des silhouettes qu'on parvient aisément à y voir » (André Breton, *Nadja*, A.C., tome I p. 721) : on reconnaît là aisément l'emprunt à Léonard de Vinci de son principe dit du « mur paranoïaque ».

26. Breton ayant précisé que pour l'un d'entre eux « il y a lieu d'insister sur la présence de deux cornes d'animal, vers le bord supérieur droit, présence que Nadja elle-même ne s'expliquait pas [...] comme si ce à quoi elles se rattachaient était de nature à masquer obstinément le visage [...] sur le dessin » (*Nadja*, p. 727), il ajoute que « quelques jours plus tard, [...] Nadja [...] a reconnu ces cornes » dans le masque guinéen dont la coiffe est finalement identique à la sienne, « mais qu'elle ne pouvait voir comme le voyait que de l'intérieur de la bibliothèque » (*ibid.*). Cette dernière précision jette la lumière sinistre de la psychose sur l'expérience, qui aura en fait été double: la vue du dessin représentant Mélusine, « un papillon dont le corps serait formé par une lampe Mazda vers lequel se dresserait un serpent charmé » (*ibidem*), n'est pas dénuée de conséquences pour Breton lui-même, lequel avouera, presque impliqué dans une sorte de « folie à deux », n'avoir depuis « [...] pu voir sans trouble cligner l'affiche lumineuse de Mazda sur les grands boulevards, qui occupe toute la façade de l'ancien théâtre du Vaudeville, où précisément deux béliers mobiles s'affrontent dans une lumière d'arc-en-ciel » (*ibid.*). Voilà donc Mazda soit la moitié aussi bien d'Ahura Mazda (le dieu lumineux de Zarathustra) que de Nadèjda (l'espoir russe), jeter ses lumières non seulement sur son autre moitié Nadja, dont elle déforme et synthétise les deux autoportraits symboliques, mais encore sur la ville elle-même, qui s'en trouve pour Breton subitement éclairée par endroits: aussi la quête d'un au-delà, qu'il résume à un « document pris sur le vif » « Avant-dire » de 1962 à Nadja, p. 646) ne désigne pas ici que l'excès, l'étincelle de connaissance (dont les métaphores de la texture expositive et de l'exposition textuelle recèlent l'« espoir lumineux » une idée ou un projet se laissant tout aussi bien « exposer » que des tableaux ou des sculptures), mais aide également à comprendre le sens de l'affinité dans la pensée surréaliste entre le musée et la ville, et les analogies y liant l'expérience de la flânerie à celle de la visite muséale (cf Breton, « La peinture animée », 1936, inédit, A.C., tome II, pp. 1253-1259).

27. Lorsque Jean Duché rencontre Breton en 1946 (André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, 1969, pp. 241-254), il le trouve au milieu d'objets bizarres, que Breton lui-même définit comme « des masques esquimaux, indiens, des mers du Sud (et de) chez les indiens Hopis de l'Arizona », ayant pour but de servir de « justification [...] à la vision surréaliste » et marquant un « nouvel essor » du groupe (p. 247) ; de même, une photo des archives Viollet montre un Breton âgé entouré d'objets exotiques, dont se détache *L'homme au cerveau d'enfant* de De Chirico.

28. Breton, d'un geste séparant « d'un côté les apparences extérieures (de) thèmes [...] pesants, matériels : [...] l'être physique [...], les travaux domestiques [...] ; de l'autre côté [...] l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, [des] angoisses primordiales que la vie civilisée [...] a [...] refoulées », repoussera en fait toute relation fonctionnelle entre l'art et le travail « Océanie », *La Clé des Champs*, p. 218).



d'enfreindre par là les catégories affichées par le vitalisme et de récupérer, aux deux niveaux d'opposition du naturel/culturel et de l'esthétique/scientifique, la continuité perdue.

Le retour du refoulé (perçu par Breton par le biais de l'objet sous la forme du dépaysement) ne diffère toutefois pas de l'illusion totémiste ou fétichiste<sup>29</sup> : le visiteur, dont la présence aura activé le potentiel de la collection, y rencontre en retour ses propres identifications liées à l'univers onirique ou à l'enfance<sup>30</sup>. Il s'agissait, pour Breton, de retrouver le mécanisme du refoulement par l'intermédiaire de ces objets primitifs et d'en inverser la tendance. La saisie d'un *quid pluris*, manifesté par des effets de surprise parce que faisant sens au-delà du sens, exige alors du visiteur que son attention au reste (matériel ou psychique) se double d'une attitude proche de l'écoute analytique. Le flux ininterrompu d'échanges entre l'iconique et le verbal de la description, qui résume le principe d'exposition, est l'équivalent concret d'un renversement des mécanismes oniriques de condensation et de déplacement. Freud avait défini la transformation d'une latence verbale en image manifeste comme « le résultat du rêve le plus intéressant au point de vue psychologique »<sup>31</sup> : la collection offrait une méthode commode pour contrôler et reproduire le mécanisme de ces effets, patent dans le rythme de la balance verbo-visuelle qui scandait *Nadja* comme n'importe quel catalogue scanderait son exposition. Un projet d'assemblage de masques hawaïens, sulka et baining avec d'autres venant du Détroit de Torrès, des îles Cook et des Tubuaies concrétise cette idée. L'objet assemblé « dans une lumière propice » ayant à cette occasion remplacé le simple assemblage d'objets isolés, Breton insistera à la fois sur les « grandes dimensions » et sur la « fragilité » de ceux qu'il s'agit de « faire entrer mentalement dans la tenture pour se mettre en communication<sup>32</sup> ». L'objet ainsi conçu, lourd et fragile, n'aurait pu entrer dans aucune collection, car il était déjà lui-même collection, assemblage. La relation des objets assemblés consti-

29. L'introduction de l'exogamie dans l'endogamie pourrait dès lors valoir comme un cas particulier de l'inquiétante étrangeté: *l'Unbehagen* freudien.

30. L'appel à l'enfance est double: l'engouement pour le monde primitif peut dès cet âge avoir pris la forme de la collection. Sur un ton autobiographique, Breton (*Martinique charmeuse de serpents*, Sagittaire, 1948) célèbre les « cacaoyer, caféier, vanille dont les feuillages imprimés parent d'un mystère persistant le papier des sacs de café dans lesquels va se blottir le désir inconnu de l'enfance ». Lévi-Strauss confesse à son tour: « Sans doute m'étais-je consacré dès la petite enfance à une collection de curiosités exotiques. Mais c'était une occupation d'antiquaire » (*Tristes Tropiques*, p. 57).

31. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916-1917 (dixième leçon).

32. Des nacres, écailles, trompes de papillon restauraient la continuité de l'organique et de l'inorganique, que la pensée vitaliste avait radicalement séparés, et l'un des symboles majeurs du surréalisme, la mante, devait surmonter cet assemblage, « que dominerait encore [...] le grand masque de Nouvelle-Bretagne, d'une somptuosité sans égale, qu'on découvre au musée de Chicago - masque en pain de sucre comme d'autres, mais couronné d'un vaste parasol au sommet duquel se tient, en attitude spectrale, une mante religieuse de deux mètres, en moelle de sureau rose comme le reste du masque » (André Breton, « Océanie », p. 220).

tue cet ΕΙΔΟΛΟΝ, qui n'aurait pu coïncider avec aucun d'entre eux<sup>33</sup> : la « mutation qualitative d'une énergie libidinale excessive au point de vue quantitatif<sup>34</sup> », qui gère également le mécanisme de la sublimation.

5. Nous venons de conjuguer la passion de Breton pour le collectionnisme à son engouement pour la psychanalyse à travers l'accent mis sur la surprise comme ressort du moderne. Cependant, un quatrième élément, le plus inattendu, opère la liaison avec les autres, et permet de les développer en méthode: la combinatoire. Les textes théoriques de Breton n'explicitent les principes de sa pratique d'exposition qu'au début des années quarante: c'est tout juste si quelques allusions à Lulle et à Swift - mentionnés dans la galerie des ancêtres du *Manifeste du Surréalisme*<sup>35</sup> - et les citations de quelques fragments lulliens dans *Le Surréalisme et la peinture*<sup>36</sup> suggèrent ce rapport. Un passage du *Second Manifeste*, dans lequel reviennent également les « objets tout nouveaux ou considérés à tout jamais comme hors d'usage »<sup>37</sup>, attire plus particulièrement notre attention: Breton évoque l'idée de théâtre en relation aussi bien avec l'alchimie qu'avec la peinture<sup>38</sup>. Il rapproche ce mécanisme, dont il s'agit en effet d'inverser le parcours, de celui de l'association dirigée et du refoulement<sup>39</sup> : aussi n'est-ce pas par un jeu de mots qu'il définit l'effet d'une exposition surréaliste comme « un assez rare pouvoir de *foulement*<sup>40</sup> », Le principe du rapprochement (repris de Reverdy) œuvre à un niveau profond sur lequel il prétend intervenir. Le dépaysement, rencontré et entretenu dans la collection, peut être recherché et créé par l'exposition, qui le rend, dès lors, systématique. Une fois délivré de son caractère fortuit et devenu, comme dans les théâtres de mémoire, reproductible à

33. Rappelons le programme assigné par Breton à Nadja: « Je n'ai dessein de relater que les épisodes les plus marquants de ma vie [...] hors de son plan organique [...]. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort [...] ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage », (pp. 651-653) : l'ΕΙΔΟΛΟΝ est en fait « ce qui surnage ».

34. Paule Plouvier, « De l'utilisation de la notion freudienne de sublimation par André Breton », *Pleine Marge*, no 5, juin 1987, pp. 42-45.

35. Cf Hans Holländer, « *Ars inveniendi et investigandi* : zur surrealistischen Methode », *Waltraf-Richartz Jahrbuch*. XXXII, 1970, pp. 193-234. Le nom de Lulle sera supprimé des rééditions du *Manifeste* à partir de 1929.

36. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, 1928-1965. Peut-être convient-il de rappeler également ce passage des *Vases communicants* (1932) dans lequel Breton exprime son regret « de ne pouvoir (s') offrir [...] *l'Ars Magna* de Raymond Lulle" (*O.C.*, tome II, p. 165).

37. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *O.C.*, tome I, p. 819.

38. « Nous n'en sommes peut-être qu'à omer modestement les murs de notre logis de figures qui, tout d'abord, nous semblent belles, à l'imitation encore de Flamel avant qu'il n'eût trouvé son premier agent, sa matière, son fourneau" (*ibidem*). La « galerie" surréaliste, si elle connaît un niveau primaire de fonctionnement relevant de l'ordre esthétique, serait donc aménagée dans le but essentiel d'obtenir une illumination.

39. Il a soin de préciser « qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement des mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la recréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale" (André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 820).

40. André Breton, « Devant le rideau », *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 106.

loisir, il gère le passage de la dimension particulière, liée à l'inconscient, à celles, semi-publiques, de la galerie; publique, de l'exposition; globale, de l'installation, avec des retombées inévitables sur l'inconscient. Ce dernier élément me semble le plus important parce qu'il conforte le postulat surréaliste d'une caractérisation historique de l'inconscient et son désir de créer des mythes nouveaux: c'est sur le terrain de la mythopoïèse que se jouera le rapprochement entre Tzara et Breton dans ce domaine.

Pour justifier un rapport entre la théorie surréaliste du mythe et la combinatoire, il faut rappeler la présence, dans la pensée de Breton, de la philosophie de Rousseau. Sa « théorie des trois âges » prenait racine dans celle de Vico, qui les mettait en relation avec les tropes structurant les contenus d'une appréhension « mythique » du monde. Ces métaphores avaient fusionné dans les théâtres de mémoire avec des clichés, d'origine iconographique et littéraire, qui en partageaient l'apparence, le mécanisme, parfois également l'origine<sup>41</sup>. Les emblèmes, que rapprochait curieusement du vécu onirique un mélange partagé de verbal et d'iconique, tiraient leur origine de la même idée. *L'ars inveniendi et combinandi*, qui expliquait les règles de construction de pareilles images et de leur agencement réciproque, rendait manipulables des mécanismes analogues à ceux du refoulement. Breton eut tôt fait de saisir les avantages de cet art apparemment anachronique, et la tentation dut se présenter d'en réactiver les mécanismes pour dépasser la simple structuration en collection d'éléments préexistants (objets trouvés, spécimens d'arts primitif et moderne) et d'en venir ainsi à une *mythopoïèse* active par la mise en série d'objets réalisés en vue d'expositions ou d'installations<sup>42</sup>. Jamais Tzara ni Breton n'ont pris le fou ni le sauvage « au sérieux »<sup>43</sup>, comme si les constructions mentales, les trouvailles poétiques, les expériences inattendues de l'altérité - bref, tout ce sur quoi débouchaient le prétendu « élan vital » et la prétendue « folie » - leur avaient importé plus que la réalité de ces phénomènes. Cette prise de conscience de la nature fonctionnelle de toute méthode et le choix complémentaire d'exhiber les objets de l'in-

41. Pour cette origine des TOnOI dans le ΜΥΘΟΣ, à travers ou sans la médiation de traditions cultivées, cf E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, pp. 77 sqq.

42. Pour une définition de la pensée structurale (sérielle) en opposition à la pensée structurale (structuraliste), voir Jean Pouillon, « Présentation », *Les Temps modernes*, « Problèmes du structuralisme », novembre 1966.

43. Breton s'est toujours référé à l'hystérie et aux autres maladies mentales comme à des « moyens d'expression » (cf André Breton et Louis Aragon, « Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », André Breton, *O.C.*, tome I, p. 950; André Breton, « Introduction » aux « Possessions », in André Breton et Paul Eluard, *L'Immaculée Conception*, *ibid.* tome I, pp. 848-849). On a remarqué que chez Tzara « « langage nègre et roumain authentique prennent un peu la même valeur que la langue purement inventée » (Serge Fauchereau, « Tristan Tzara, dada et l'expressionnisme », *Critique*, 1972, 752-780, pp. 7-9).

conscient accompagneront une conception historique de celui-ci, que légitime *l'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau<sup>44</sup>.

Ce dernier supposait que, né de la pantomime, le langage imagé et passionnel (nous dirions: concret parce qu'antérieur au refoulement)<sup>45</sup>, dont l'organisation avait été conforme à la dichotomie nature/culture à travers la prohibition de l'inceste<sup>46</sup>, tendait vers l'absence de métaphore. Le dépassement du code privé de la paléo-symbolique gestuelle, ainsi que la socialisation d'une symbolique, se seraient faits là<sup>47</sup>. Une troisième étape devait amener, avec l'apparition de nouveaux besoins, une forme de langage métaphorique et structuré en tropes, adapté non plus aux passions mais au « raisonnement »<sup>48</sup>. Comme Rousseau, Tzara verra, dans la poésie du mythe, une « tentative d'explication rationnelle de l'univers »<sup>49</sup>, et fera sienne la conception bretonienne de l'objet<sup>50</sup>. Le point le plus intéressant pour nous pourrait être le rapport qu'il établit alors entre l'évolution historique et le « perfectionnement du processus de transfert »<sup>51</sup>, en relation avec: la métaphorisation comme manifestation langagière du processus de symbolisation ; la prise en considération de l'ethnographie comme enjeu<sup>52</sup> ; la caractérisation socio-symbolique et

44. La conception rousseauiste de l'évolution linguistique offre un schéma utile pour départager et interpréter les attitudes de Tzara et de Breton: Rousseau avait nettement séparé le geste dicté par des besoins encore liés à la nature – auquel il est tentant d'identifier le happening dadaïste – de la parole socialisant la symbolique d'un échange (*Essai sur l'origine des langues*, 1781, Gallimard, 1990, p. 90).

45. *Id. ibid.*, pp. 69-70.

46. *Id. ibid.*, p. 59.

47. *Id. ibid.*, pp. 107-108. Rousseau songe là à une organisation - sociale, puisque postérieure à l'état de nature – que n'aurait fondé aucun Édipe; Jean Starobinski a d'ailleurs remarqué dans sa Présentation (in *Rousseau, op. cit.*) que le philosophe envisageait la possibilité de « penser des mondes humains différents du nôtre [...] jusque dans l'organisation psychique des individus » (p. 24).

48. *Id. ibid.*, p. 69. La correspondance est nette avec les penseurs non-dirigé et dirigé dont Tzara «*Essai sur la situation de la poésie*», 1931, *O.c.*, tome V) souhaitera l'intégration à un niveau qui ne sera plus celui propre à la condition édenique ayant précédé la négation de la synthèse originare, dont la psychiatrie positiviste (Esquirol et Georget, Azam, Charcot...) avait au siècle dernier consommé l'achèvement. *L'Ichspaltung* de Freud, appelée à se confronter avec une « négation de la négation » (au mécanisme identique à celui de la négation ayant donné naissance au penser dirigé) serait dès lors refoulée et déboucherait finalement sur « (...) le rêve projeté sur la réalité [...] multiplié [...] à la puissance de l'enseignement des milliers d'années et des additions que constituent la logique, la science, etc. » (p. 22).

49. «L'œuvre d'art», précisait-il «constitue le résidu (du penser non-dirigé), le germe du penser dirigé, rationnel et logique» («*Sur l'art des peuples africains*», p. 675). Lors de son rapprochement avec Breton, Tzara «*D'un certain automatisme du goût*», *O.c.*, tome IV) retrouvait encore chez les primitifs les attitudes de Freud envers sa propre collection: les «*attouchements que le sauvage n'exerce pas pour évaluer des facteurs esthétiques dont il n'a que faire*» rappellent les manipulations rituelles auxquelles Freud, durant quelques jours, soumettait sur la table de sa salle à manger, avant de lui assigner une place dans sa collection, chaque nouvel objet (*cf. Sergio Frau, op. cit.*).

50. Tristan Tzara, «*Sur l'art des peuples africains*», *op. cit.*, p. 675.

51. Ce qui distinguerait l'homme évolué du primitif serait alors, sensiblement développée, «*la faculté de transfert dont le rôle reste à étudier historiquement avant tout dans l'élaboration de la métaphore*» (Tristan Tzara, «*D'un certain automatisme du goût*», *op. cit.*). Retenons que, d'après Tzara (*Grains et Issues*, 1935, *O.c.*, tome III), «*comme le transfert, la métaphore exige deux termes qui [...] s'affrontent [...] et qu'on réunit [...]. Grâce [...] au processus elliptique [...], on assiste à la naissance de l'image*» (p. 120).

52. «*La réorganisation des musées d'ethnographie devient une impérieuse nécessité*». Tristan Tzara, «*D'un certain automatisme du goût*», *O.c.*, tome IV, p. 321.

dialectique de l'objet<sup>53</sup> s'y trouvant également envisagées<sup>54</sup> : dans le contexte de la négation de la négation, il reconnaissait le caractère dialectique du sentiment du beau (historiquement et socialement déterminé, soustrait à toute « naturalité », en perpétuel changement<sup>55</sup>). Cela entraînait la conviction de pouvoir intervenir par les contenus manifestes sur les latences de l'inconscient, le « rêve expérimental » entretenant avec le « travail du rêve » (*Traumarbeit*) de Freud le même rapport inversé que le principe d'exposition de Breton<sup>56</sup>. Rappelons aussi que Tzara avait, dès sa période dadaïste, donné de l'humour une définition qui le rapproche du principe d'archivage: en tant que négativité dotée d'un pouvoir de métamorphose structurale entre les pensers dirigé et non-dirigé, l'humour nie et détruit ses propres objets, de même que l'exposition exhibe, par ses assemblages, des objets mentaux résultant des arrêts imposés à une dialectique infinie par l'établissement de coïncidences entre la nécessité naturelle et la nécessité humaine. Tzara assimile l'humour, permettant de forcer « (la mise) à jour (de) l'objet des rêves en dehors des concours de circonstances<sup>57</sup> », à l'humour et au hasard objectifs de Breton, dont la surprise est l'effet<sup>58</sup>. Le terrain de rencontre entre la négativité absolue des soirées du Cabaret Voltaire et la collection chez Breton pouvait donc fort bien être celui de l'exposition, en tant que créatrice d'objets oniriques.

6. Une origine puisée dans le hasard empêche ces objets d'articuler aucune symbolique et en fait des homologues du mythe. L'emprunt des modes de pensée à allure mythique, que médiatise la collection, laisse pressentir une affinité entre la pensée sauvage, la pensée associative et la combinatoire<sup>59</sup>. Que Breton ait promu l'objet au rang de tremplin de réinvestissement du refoulé dans la scène d'exposition, cela est d'autant plus

53. « L'architecture de l'avenir sera intra-utérine [...] si elle renonce à son rôle d'interprète-serviteur de la bourgeoisie » (*ibidem*).

54. « Le classement actuel par séries, [...] le classement des objets ethnographiques selon des données scientifiques de la première moitié du dix-neuvième siècle, prétend négliger nos mœurs et nos usages actuels [...] A côté des objets primitifs prendront place ceux qui les ont remplacés au cours des temps (pour représenter l'évolution des objets de la civilisation matérielle [...] selon leur symbolisme caractéristique » (*ibidem*).

55. Tristan Tzara, « Art primitif et art populaire », *op. cit.*

56. « Les facultés inhibitrices du rêve se transmutent en facultés exhibitoires de la poésie. Le rêve et la poésie seraient, sur des plans différents, le même pivot autour duquel les refoulements arriveraient à être objectivés » (Tristan Tzara, *Grains et Issues*, *op. cit.*, p. 130).

57. *Id. ibid.* p. 48.

58. Ces concepts furent repris à l'occasion de l'exposition de Londres (cf André Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », 1937, *La Clé des champs*).

59. Origues écrit: « La lecture de *La pensée sauvage* m'a rappelé certaines pages de Valéry, telles que *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* » (*op. cit.*, p. 142).

digne de remarque que Freud avait nié toute créativité à celle du rêve<sup>60</sup>. Comme Freud, Breton fait des mythes autant de paradigmes, de grilles pour la compréhension du psychisme. Pourtant, cette analogie risquerait de demeurer superficielle si elle négligeait la possibilité - refusée par Freud, mais admise par Breton - de concevoir une autre structuration du psychisme. Le recours à la combinatoire faisait logiquement suite à cette conception<sup>61</sup> : en reprenant le postulat de Durkheim - l'existence, « parallèlement à la pensée rationnelle », d'une pensée mythique -, Breton ne la reléguait nullement dans le passé fabuleux des constructions conceptuelles<sup>62</sup>.

Que le mythe s'ébauche dans la collection, ceci la transforme en machine mythopoïétique à ressort combinatoire<sup>63</sup> ; la conception du mythe évoluera en parallèle. Selon José Pierre, « au moins de 1942 à 1947, Breton sera persuadé que le surréalisme est à même d'engager une action sur la vie mythique »<sup>64</sup>. 1942 marque en effet un tournant pour Breton, qui, ayant depuis 1925 considéré le surréalisme comme le lieu affecté à la création collective du mythe pour son époque<sup>65</sup>, se proposera ouvertement dans les *Prolégomènes* d'en créer un<sup>66</sup>, et organisera l'exposition new-yorkaise. Il est tentant de s'approprier ici ce qu'écrivait Guattari au sujet du « grand théâtre » qui clôt *l'Amerika* kafkaïenne :

60. « [...] Le travail du rêve ne saurait [...] créer des discours: (il) ne fait que reproduire des fragments [...] » (Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, PUF, 1967, p. 357).

61. « Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques [...] : ce sont les ruines romantiques, le man-néquin moderne » (*Manifeste du Surréalisme, O.C.*, tome I, p. 321).

62. La pensée mythique, censée pouvoir « faire irruption dans le rationnel » et le désintégrer (André Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *La Clé des champs, op. cit.*, p. 88), coïnciderait dès lors au désir dans son omnisciente autonomie (André Breton, *Entretiens, op. cit.*, p. 273).

63. En 1936, sa préface au catalogue de l'exposition de Londres indique dans le « regroupement des éléments perçus au dehors » l'attitude à privilégier pour « multiplier les moyens d'accéder aux plus profondes couches de notre personnalité mentale » ; le quatrième *Bulletin international du surréalisme* fait également appel à « la notion d'action par le regroupement des forces » (Michel Remy, « Londres 1936, l'année de tous les dangers », *Mélines*, VIII, 1986, pp. 132-133). Si « (les) photographies des premières expositions nous montrent un accrochage conventionnel fait de tableaux alignés sur les murs » (Gilles Rioux, « A propos des expositions internationales du surréalisme (un document de 1947 et quelques considérations) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1311, avril 1978, 164-165), l'exposition à la Galerie des beaux-arts de 1938 inaugurerait un nouveau cours privilégiant la mise en scène, que Rioux interprète comme une récupération des happenings dadaïstes. L'abandon de la dimension fermée de la collection au profit de l'exposition comporte également une théorisation ouverte de cette méthode, à laquelle Breton généralisera le recours: ce sera alors le sur-dépassement dont parle *La Clé des champs*. L'assignation de la place visant l'effet de surprise gagnera de plus en plus d'importance par rapport à l'objet exposé, jusqu'aux complications ultimes des directives pour certaines expositions surréalistes de l'après-guerre.

64. José Pierre, *Le Mythe mis à nu par son adepte, même, postface à André Breton, De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, New York, 1942, Losfeld, 1988, p. 25.

65. André Breton, *Position politique du surréalisme*, 1935, O.C., tome II, p. 414.

66. André Breton, « Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non » (1942), *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, 1985, *passim*.

*fondée de requérir les moyens sémiotiques les plus divers et les plus hétérogènes: ceux du théâtre, de la danse, du cinéma, de la musique, des formes plastiques et [...] de l'écriture* <sup>67</sup>.

la scène de ce théâtre - celui « de la nature » : atteignant donc à la dimension d'un « spectacle global », d'un globe entièrement spectaculatisé - me semble trouver sa réalisation (au double sens de ce mot) dans l'installation surréaliste mettant en scène un happening devenu désormais sans résidus.

Université de Rome  
La Sapienza

67. Félix Guattari. « Les rêves de Kafka ». *Change international*. n° 3, mai 1985, p. 38.

# CHASSÉ-CROISÉ: CROISÉS OU CHASSÉS?

**Roger DADOUN**

*(Le titre de cette intervention, qui prend ainsi en quelque façon la forme d'un « ready-made rectifié », sera: « chassé-croisé: croisés ou chassés ? » Avec des accents aigus partout, la liaison « zou » indiquant qu'on a affaire à des pluriels. La raison de cette rectification est constituée par l'exposé lui-même.]*

Le culte de la personnalité a eu, comme on sait, des effets ravageurs. Il constitue l'un des facteurs essentiels qui entraînent et entretiennent des peuples entiers dans la soumission à des Chefs ou des Leaders que l'on a coutume de qualifier, bêtement, de charismatiques, et dont on se complaît à vanter, qu'on s'y laisse prendre ou non, les effets de fascination. Mais un tel culte n'est pas limité aux événements historiques ni aux régimes politiques ni aux mouvements idéologiques auxquels il est couramment et sinistrement associé. On constate, au contraire, une omniprésence, une permanence et une prégnance toujours aussi fortes dans les conduites les plus ordinaires, aussi bien dans le domaine politique et social que dans les relations culturelles et individuelles. On pourrait soutenir que, de toutes les attitudes religieuses, frénétiques et sectaires, qui marquent avec leurs délires et leurs massacres notre époque, le culte de la personnalité - et la dimensions religieuse du mot « culte » mérite pleinement d'être préservée - exerce l'action la plus déterminante et la plus efficace, action à la fois ostentatoire, avec ses exhibitions publiques de portraits, de noms et d'effigies, et sournoise, dans ses cheminements psychologiques.

Engagé dans l'analyse du chassé-croisé annoncé, il m'est apparu que le thème adopté d'entrée de jeu et qui reprenait assez fidèlement l'intitulé de la rencontre m'entraînait irrésistiblement sur le registre, sinon vrai-



ment du culte de la personnalité, du moins de la révérence (et toute référence fait révérence, on le sait d'abondance) - de la révérence donc à l'endroit des personnalités désignées à la commémoration. Se posait alors, sous forme de préalable, la question suivante: est-on inexorablement voué à sacrifier, d'une façon ou d'une autre, au culte de la personnalité - culte de la personnalité dont la manifestation la plus symptomatique, aujourd'hui, à côté, évidemment, des lourdes adulations et idolâtries politiques et de tout un tas d'ébaubissements culturels, toutes catégories confondues - politicien, écrivain, footballeur, gourou, psy, chanteuse, starlette, speaker, humanitaire et j'en passe - où se barattent grassement les beurres médiatiques, l'aspect le plus symptomatique, donc, soit, comme on aime beaucoup dire aujourd'hui, ce qui fait symptôme, réside tout particulièrement dans la pratique grassouillette des commémorations en tous genres, pratique devenue tellement florissante et systématique, qu'on en viendrait à attendre de pied ferme la commémoration prochaine du péché originel même.

Conséquemment, et pour éviter de glisser et de vous entraîner par là-même sur cette funeste pente du culte de la personnalité, il m'est apparu commode, bien que simpliste, d'adopter une mesure radicale, qui consiste à supprimer, purement et simplement, toute référence à des personnalités quelles qu'elles soient, à éliminer toute nomination - et à réduire cet exposé, ascétiquement (et ajouter un « h » à « tique » donnerait à nos propos une précieuse dimension morale), au seul examen de l'expression « chassé-croisé » inscrite en ouverture, j'allais dire au fronton, de ces rencontres. Avec un peu d'indulgence, à défaut d'une incommode complicité, vous pourriez être amenés à prendre la présente intervention pour une tentative hardie de chasser sur les terres de dada, de croiser dans les eaux de dada - lequel dada demeure, après tout et avant tout et sauf erreur, l'incontournable et fiérot étalon de nos p'tits trots d'essai.

Or, il se trouve que dada est plus ou moins lié, dans le réel, certes, mais assurément dans tout un imaginaire, à des gestes de « casse » et à des figures de « casseur » ; il semble être toujours acculé à cette alternative, qu'il est possible de saisir dans une unique expression: ou bien « aller à la casse » ou mieux « au casse », au sens où l'on s'engage dans un travail de casse, comme on dit « aller au charbon » ou « aller à la chasse » ; ou bien « aller à la casse », au sens où l'on est mis au rebut, éliminé, tel un véhicule poussif et hors d'usage. Eh bien, dans la filiation d'un tel esprit dada casseur frappeur, on se sent autorisé à pratiquer ici même, dans l'expression proposée de « chassé-croisé », un casse (une effraction) ou une casse (une fracture). Il suffit de casser l'expression en question, en faisant sauter le trait d'union, dont la vocation évidente est

d'unifier, d'homogénéiser, de signaler et de souligner le mouvement de croisement et le moment de la rencontre, pour insister, au contraire, sur la division, sur la divergence, sur la violence des deux orientations antagonistes exprimées par les deux participes passés qu'il convient de doter d'un accent particulièrement aigu, ce qui donne d'un côté le « chassé », de l'autre le « croisé » - soit deux mouvements distincts s'exerçant en des sens opposés et auxquels personne ne saurait échapper, puisqu'à tout moment notre existence se trouve engagée dans et écartelée entre ces deux orientations conflictuelles.

## DU « CROISÉ »

D'un côté, donc, la voie ou le vecteur du « chassé », de l'autre, la voie ou le vecteur du « croisé ». Le vecteur nommé « croisé » est le plus facile à décrire, parce qu'il est le plus facile à suivre et qu'il est par là-même le plus massivement suivi. Si nous prenons le mot « croisé » tel quel, en tant que substantif, nous bénéficions d'emblée de la définition fournie par tout bon dictionnaire: « croisé », « celui qui prenait la croix pour combattre les infidèles ». C'est une figure historique bien connue, assez bien cernée, que l'on voit toujours offerte avec son bel ou bellâtre héroïsme dans les manuels scolaires et dans les catéchismes et aussi parfois dans certaines simagrées politiques malheureusement carnavalesques. Si maintenant, après avoir utilisé ce « croisé »-là comme tremplin, nous dépassons la figure historique, et que nous prenons le terme « croisé » dans sa plus grande généralité, on admettra, sans trop de difficulté, qu'il existe en chacun de nous quelque chose comme une structure de « croisé », qui ouvre sur un large éventail de significations et de pratiques. D'abord, à ras de terre ou à ras d'eau, si l'on peut dire, un sens géographique ou territorial élémentaire, inscrit dans le verbe, lorsque l'on dit, par exemple, que l'on croise dans les parages, ou qu'un navire - la chance voudrait que ce soit un... croiseur - croise dans des eaux, territoriales ou extraterritoriales. Dans ces expressions, le verbe « croiser » se suffit à lui-même, quitte à être précisé par la préposition « dans », qui permet de mieux le territorialiser. C'est cette territorialité qui mérite d'être retenue, accompagnée de l'idée de mouvement, de circulation, de circumambulation. *Circum*, tourner en rond dans un même territoire, occuper et s'approprier, de quelconque façon, un territoire, voilà ce que ce verbe « croiser » nous désigne de plus suggestif. Nous croisons là (poursuivons notre croisière !) une des caractéristiques les plus typiques de la condition humaine, puisque c'est elle qui nourrit l'esprit de clan, la mentalité de

groupe, la morale de bande, bref, cet irrépressible sentiment communautaire que l'on voit étroitement associé à toutes les quêtes d'identités aujourd'hui de partout alléguées et revendiquées dans le bruit, la fureur et le meurtre ; c'est ce sentiment que l'on exalte, fanatiquement, pour la noble défense du territoire - rappelons que dada est né en un temps où les défenses de territoire étaient portées à leur comble, connaissaient une terrifiante, meurtrière et ignoble éléphantiasis.

Les « croisés » territoriaux occupent aujourd'hui, ostensiblement, avec leurs pitreries macabres, le devant de la scène. Mais il faut bien voir que, toutes proportions gardées, les croisés opèrent dans tous les domaines et notamment dans celui de la culture. Le geste élémentaire, la préoccupation obsédante de quiconque désire, comme on dit, « arriver », consiste à « croiser » dans des parages, dans telles ou telles eaux, parages et eaux servant à désigner un groupe, école, collège, cercle, centre, association, mouvement, revue, etc. - bref, pour le dire d'un mot, une bande, quelles qu'en soient l'ampleur et la nature. Cela reconnu, s'élève la question, opportune ou inopportune, c'est selon: peut-on « croiser » dans dada? dada s'offre-t-il comme eaux ou terres où l'on puisse « croiser » ou « chasser » ? Nous laisserons cette question en suspens, nous contentant de simplement croiser la dite question comme on dit, cette fois, « croiser le fer » !

Notre « croisé » d'ouverture ouvre d'autres pistes ou d'autres « croisées ». Celle de la « croix », d'abord, puisqu'elle s'annonce déjà dans l'étymologie du mot, et nous savons bien que les étymologies, mises à toutes les sauces, philosophiques notamment, s'offrent toujours plus ou moins comme l'entregent d'une preuve ou le tenant-lieu d'une pensée. Prendre la croix, par delà ce que décrit la donnée historique, cela se fait de toutes les façons possibles et imaginaires: on lève l'étendard, on déploie la bannière, on brandit le petit livre rouge, on lève le poing ou l'on tend le bras, raide, on hurle un slogan, un de ces slogans où presque toujours se croisent obscènement le « vive » et le « à mort ». A qui se sent, à qui se veut une âme de « croisé », tout fait croix et bannière. On est non moins étonné de voir avec quelle facilité et quelle constance un simple mot, une formule, une proposition, un manifeste, un texte sont portés, sont brandis ou affichés comme une croix - croix de bois, presque toujours, comme la langue du même nom, mais qui tourne vite en croix de feu, laquelle, tell' emblème du klan, sert moins à éclairer ou rallier les infidèles qu'à les brûler !

« Infidèles », dis-je - voilà qui permet de poursuivre et peut-être d'en finir avec la définition du début. L'infidèle, c'est l'horreur même pour le croisé qui est fou de fidélité, qui ne cesse de réclamer, d'exiger allé-

geance, alliance, complicité, conversion, soumission. Il trace, il délimite sur son sien territoire et dans son âme un cercle étanche de fidélité, où il loge tous les siens, toute sa bonne et saine et chère parentèle, selon un ordre hiérarchique d'alliance (il faut toujours passer, plus ou moins, par ou sous une arche d'alliance), il les tient et les retient et les détient tous bien encerclés, et il expulse, hors du cercle, tous les autres. Pour le croisé n'existent à la limite, à sa limite, que deux catégories dans le monde : « les nôtres » ou les autres ; les fidèles ou les infidèles ; aux uns le baptême, aux autres l'anathème ; pour les uns, communion, pour les autres, excommunication... etc. Non mais voyez-les donc, ces fidèles, se tenant chaudement-frileusement serrés les uns contre les autres, les uns dans les autres parfois, enfilades de fidèles que l'on qualifierait volontiers d'*enfi-délade*, comme un poing bien fermé, un poing fait justement pour cogner sur les infidèles, pour leur donner la chasse. C'est un spectacle permanent, granguignolesque et consternant, misérable et féroce, que tous ces groupes, sectes, clans, églises, partis, amitiés, mouvements qui ne cessent de se jurer entre eux fidélité, et qui s'enfilent des serments d'amour et de fraternité, en vase clos, tandis qu'au dehors se déverse, grouille et s'épouvante la masse infâme et glauque des infidèles.

## DU « CHASSÉ »

Ce tableau un peu forcé ne vaut peut-être pas un *liard*, mais il pourrait faire dada, et nous pousser, liardiment, à passer au plus vite sur l'autre vecteur du duo, celui du « chassé ». Mais la transition exigée en ces lieux n'aurait de toutes façons posé aucun problème - du fait que les verbes « croiser » et « chasser » sont, en un certain sens, équivalents ; on dit aussi bien « croiser dans les eaux » que « chasser sur les terres », c'est une simple question d'affinité avec les éléments. Surtout, il est dans la vocation, et dans le profond désir du croisé, de se faire chasseur. Il ne reste plus alors qu'à glisser de « chasseur » à « chassé » - sauf que, sachons-le, il s'agit d'une transition brutale, d'un saut qualitatif. Brutale, en effet, violente, meurtrière, criminelle souvent est la manière avec laquelle le croisé, campant sur ses solidarités, ses certitudes, ses terres, ses noces de sang, s'acharne à fabriquer du chassé. Nous tenons là un des rapports sociaux les plus constants et les plus décisifs : fille indigne ou fils prodigue chassés de la famille, cancre chassé de l'école, femme chassée du couple et livrée à toutes sortes de chasseurs, ouvrier et employé

\* Rappelons que le colloque « Chassé-croisé » se déroulait à la Sorbonne. *salle Louis-Liard*.

chassés de l'usine ou du bureau, et flux ininterrompus de tous ceux que l'on chasse loin de la culture, du confort, de la santé, de la vie même. Toute société se divise en chasseurs et chassés, ou pour reprendre l'intitulé, en croisés et chassés, la vie quotidienne pouvant être dès lors décrite comme un perpétuel et conflictuel... chassé-croisé.

Bien sommaire, dira-t-on, est cette division en croisés et chassés. Il est vrai que, face aux croisés méchants plus ou moins encagoulés qui veulent imposer à la pointe de leurs épées et de leurs kalachnikovs leur domination infernale, s'avancent les croisés et croisades de la bonne cause. On connaît bien ces croisades humanitaires, vouées incontestablement au bien de l'homme, et l'on a pu à l'occasion admirer de belles âmes portant, au lieu d'une croix ou d'une bannière, un sac de riz. On ne manquera pas de s'en réjouir, à charge pour chacun de s'interroger sur la disproportion entre l'énormité des annonces et du spectacle et la précarité et minceur des bienfaits obtenus.

Voilà encore quelque chose qui restera en suspens - ce qui nous permet de proposer une distinction allant peut-être dans le sens de dada: un distinguo entre chassés passifs et chassés actifs. Le chassé, de par sa définition même, tel que l'implique le participe passé, serait plutôt perçu comme passif; il est le produit, la victime d'une opération qu'il subit et qui l'accule à la résignation. Mais si ce destin est assez commun (il y a toujours, qu'on le veuille ou non, du résigné en nous), il n'est cependant pas fatal, et de nombreux exemples - dada précisément, dada plus que tout - montre que le chassé peut se révéler un être singulièrement actif, capable de retourner, de subvertir la situation où il est pris au piège. Cette voie difficile à suivre, on peut l'exprimer à l'aide d'une formule difficile à prononcer: le chassé sachant chasser, ou encore le chassé sachant chausser les chausses du chasseur. Car, chassé, il le demeure, il assume la position de celui qui refuse de passer dans le camp des croisés, qui répugne à se livrer à une quelconque croisade ou chasse (on sait que la tentation est forte, et que bien peu y résistent). Mais il refuse en même temps toute position de victime, toute forme de résignation; et à sa manière, toute autre, il se met lui-même en chasse, en chasse du chasseur, en chasse du croisé.

## DE DADA

Se profile peut-être ici un certain esprit dada: il anime, il innerve ceux qui, pour diverses raisons, sont mis en posture de chassés, sont tenus ou se tiennent à l'écart, à part, en marge des lieux de pouvoir, de prestige, de fortune ou de culte. Mais ces chassés-là n'acceptent pas de sombrer dans les trappes ubuesques, de basculer dans les fosses communes, de servir de chair à canon, d'être la cible traquée dans la jungle d'un célèbre comte de cinéma. Au contraire, c'est lui qui va au-devant du chasseur, qui cherche à débusquer ses positions de force et de ruse, à dévoiler les mécanismes de sa domination et de ses emprises, à le faire sortir de ses repaires pour se montrer à visage découvert. « Le Roi est nu », s'écrie le petit enfant, cet être chassé du fameux principe de réalité, cet objet mal identifié à qui l'on donne incessamment la chasse.

Si le croisé donne la chasse au chassé, et le chasseur, comme on chasse du gibier ou un être indigne, le chassé, lui, va à la recherche, à la rencontre du croisé, à ses risques et périls. Alors même que tout - pouvoirs, institutions, idéologies, codes - s'emploie à l'exclure, à le maintenir en respect, c'est lui qui force les forteresses, qui pénètre par effraction (par casse) dans les citadelles, qui s'aventure au milieu des loups avec lesquels résolument il refuse de hurler. Ni agneau bêlant, ni loup hurlant: ce serait tout autre chose, à redécouvrir, sans cesse, dans une forme insolite et insolente de chassé-croisé, dans une alerte cavalcade dada.

Université Paris VII  
Denis Diderot

# DÉCOLONISATION DE L'ESPRIT OCCIDENTAL. L'APPORT DE BRETON ET DE TZARA

Karlheinz BARCK

« Démembrer la civilisation occidentale est un des objectifs du surréalisme. Il en a d'autres, positifs » écrivit Henri Pastoureau dans sa contribution à l'exposition « Le surréalisme en 1947 », placée sous le titre quasi-prophétique « *Pour une offensive de grand style contre la civilisation chrétienne* <sup>1</sup> ». Ce que Pastoureau envisageait comme la tâche constructive devait faire suite à celle, destructive, de démembrement / désagrégation accélérée de la morale chrétienne. C'était une nouvelle *Weltanschauung* dont « les chemins de grande aventure » (Breton) du surréalisme auraient préfiguré les contours.

La même année 1947, deux compagnons de route du surréalisme, Tristan Tzara et Julien Gracq, donnaient, dans une perspective différente, leur point de vue sur ce que Pastoureau nommait le démembrement de la civilisation occidentale. Cette perspective (ou vision) peut s'entendre dans le sens de ce qu'aujourd'hui on nomme « décolonisation de l'esprit occidentale » ou, en Amérique, « *Decolonising the Mind* », en se référant au texte qui en faisait le thème-clé de James Ngugi wa Thiongo *Decolonising the Mind* (1986), texte dont la thèse centrale est : « rompre avec les alliances de la bourgeoisie nationale <sup>2</sup> ».

1. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp, « Le Surréalisme en 1947 », Maeght Éditeur, 1947, p. 81.

2. Ngugi wa Thiongo, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, 1986. Edward W. Said développe cette perspective dans son dernier livre, *Culture and Imperialism*. New York, 1993, notamment dans le chapitre « Themes of Resistance Culture », pp. 209-220.

Par un raccourci un peu sommaire de l'entre deux guerres, Tristan Tzara, dans son fameux texte *Le Surréalisme et l'après-guerre*, accordait une actualité de fond à l'entreprise surréaliste, en dépit de sa critique injuste reprochant aux surréalistes exilés leur absence de la Résistance et le « désespoir inhérent » à leurs idées. La longue note qu'il ajoutait à son texte sous le volet « La dialectique de la poésie » peut, je crois, être considérée comme une actualisation, à contrecœur peut-être, de l'esprit surréaliste, reprenant certains de ses apports essentiels à son compte; notamment la « défense contre la confusion entre le rêve et la réalité », ce qu'on peut appeler le paradoxe d'Harnlet, qui avait hanté les intellectuels et artistes depuis Baudelaire, défense que Tzara lui-même avait poursuivie à partir de sa conception opposant penser et poésie non-dirigés au penser et à la poésie dirigés. Par là, il rejoint bien la nouvelle démarche d'André Breton et de ses amis, visant à créer un « nouveau mythe », lancée dès le troisième Manifeste de 1942 et mise à l'ordre du jour dans des versions actualisées lors de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*. Tzara soulignait les correspondances entre les formes d'une « mythologie moderne » et « des survivances de la vie primitive »<sup>3</sup>.

Julien Gracq, de son côté, dans un texte de 1947 qui a été (soit dit entre parenthèse) à l'origine de la lecture de Lautréamont par Heiner Müller, « Lautréamont toujours », situe son bilan d'après-guerre et son point de vue sur l'actualité du surréalisme autour d'une question politique nuancée: quel a été le prix payé par l'humanité pour le fait que les forces révolutionnaires, de tout côté (et leurs représentants, nommés ou auto-proclamés) ont laissé aveuglément leurs adversaires fascistes s'approprier des phénomènes mythiques et prétendument irrationnels.

*Ce qu'il y a eu dans toute cette époque de plus authentiquement révolutionnaire n'a jamais, semble-t-il, admis à fond l'avantage qu'il y avait à mettre de son côté les forces obscures. Celles-ci ont toujours invariablement joué en faveur des réactionnaires, peu scrupuleux pour la défense d'une cause perdue d'avance à faire flèche de tout bois* <sup>4</sup>.

Résumant cette observation critique sur ce que plus tard, au cours des années 60, on allait caractériser en Allemagne comme « *hilfloser Anti-Faschismus* » (fascisme de courte haleine), Julien Gracq poursuivait:

3. Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*. Nagel, 1948, p. 57.

4. Julien Gracq, *Préférences*, José Corti, 1961, p. 1B.



*Reste que l'hitlérisme, il est inutile et encore plus dangereux de chercher à se le dissimuler, a galvanisé pour des années les masses allemandes, et qu'on est en présence de ce qu'il faut bien appeler - en soulignant qu'on s'y résigne trop facilement - le scandale des scandales: le prolétariat mondial obligé de tendre le poing avec dégoût à l'ensemble de la classe ouvrière allemande* 5.

Je prends ici ces textes comme les échantillons d'un discours d'après-guerre qui, mitigé d'horreur et d'espérance, préfigurait, sous la pression du moment historique particulier, maints thèmes et problèmes qui aujourd'hui sont discutés sous la pression des conséquences d'une globalisation que certains nous présentent comme la victoire irréversible du libéralisme capitaliste dans le cadre d'un « *New World arder* ». Contre une mythification du surréalisme qui se justifie par les formes et les méthodes de sa récupération commercialisée, nous devrions, me paraît-il, rester attentifs à sa vitalité comme, au dire d'Octavio paz :

*un mouvement de rupture radical avec la tradition centrale de l'Occident, (qui) s'affirma dans la quête d'autres valeurs, la recherche d'autres civilisations* 6.

La «reconsidération des dimensions refoulées de l'existence humaine» dont a traité Ulrich Voigt dans un lucide essai paru dans *Mélusine* 7, était un des points communs à tous les surréalistes. Elle est considérée aujourd'hui comme:

*point de départ pour repenser de façon critique la culture en vue d'une subversion des hiérarchies, penser et relecture dont l'ouverture vers l'autre et la différence culturelle est aujourd'hui d'une grande actualité* 8.

Cet intérêt a été récemment souligné par l'exposition *Magiciens de la Terre* en 1989, présentée par Thomas Mc Evilly par ces mots:

*Magiciens de la Terre est une tentative marquante d'exécution d'une stratégie d'exposition postmoderne - c'est-à-dire une stra-*

5. *Ibidem*, p. IIS.

6. Cité par Susanne Klengel, *Amerika-Diskurse der Surrealisten*. « Amerika » als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen, Stuttgart- Weimar, 1994, p. 105.

7. *Mélusine*, VII, p. 66.

8. Susanne Klengel, *op. cit.*, p. 112.

*tégie qui essaie consciemment de négliger les croyances modernistes vis-à-vis des canons universels de l'histoire dominée par le progrès, et de la réalité transcendante de la forme pure. Dans les années 80, la relativisation des attitudes occidentales a débouché sur une nouvelle approche des cultures non occidentales, avec un sentiment fasciné de la réalité de leur différence, vue non comme un romantisme du noble sauvage, mais comme un intérêt pour le futur, intérêt partagé et véritablement mutuellement dépendant ».*

Cette conception reprenait des idées qui, en 1957 déjà, orientaient *L'Art magique* de Gérard Legrand et d'André Breton, quand ceux-ci optaient pour un retour « plus assuré aux rythmes et aux lignes de force de la magie » pour faire face à la « confusion générale des valeurs qui accompagne la sanglante décomposition de l'Europe modern style ». Le surréalisme, en tant que « magie retrouvée », y était présenté comme ayant « renouvelé complètement les notions concernant la nature même de l'art », suivant la conviction des auteurs que « des magiciens peut-être font cruellement défaut à cette société<sup>9</sup> ».

On peut donc dire que le mot d'ordre *décolonisation de l'esprit occidental- Decolonisation of the Mind*, doit être entendu d'abord comme mise en cause d'une certaine manière de penser l'art et la culture ainsi que les relations entre le Même et l'Autre.

Une telle mise en question est à l'origine d'un discours sur *l'ethnocentrisme culturel*. Elle a une longue histoire, à l'intérieur même de la culture européenne, depuis Bartolomé de Las Casas et Montaigne, en passant par Rousseau et les frères Humboldt jusqu'à Lévi-Strauss et Jacques Derrida. De sorte qu'on peut dire, en bref, qu'un débat controversé sur et avec l'Autre et l'étranger constitue « un courant souterrain continu de toute l'histoire des idées en Europe depuis le 16<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> ». L'identification de l'Européen avec l'humain tout court avait été, pour n'en donner qu'un seul exemple, pronostiqué comme le grand défi à venir par Frédéric Schlegel dans un exposé sur « L'Histoire Nouvelle » (1810) par des mots qui visaient l'arrogance européenne envers l'Amérique et l'Asie:

*Si indépendante se croit l'Europe, dans la mesure où elle croit être non seulement le centre mais l'épiphénomène de toute l'humanité ..*

9. « Magiciens de la Terre », Paris, 1989, p. 17.

10. Gérard Legrand et André Breton, *L'Art magique*, 1957, p. 230.

11. Heinrich Fink-Eitel, *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg, 1994, p. 7.

*si dominante a été l'influence européenne au cours du 18<sup>e</sup> siècle en Amérique et même en Asie, influence presque plus grande sous les successeurs d'Alexandre ou sous les césars romains, c'est tout de même par cette domination à l'extérieur que l'Europe s'est vue attachée par de multiples facteurs de sorte que la source des changements qui se produisent en Europe doit être cherchée surtout dans les mouvements et cataclysmes survenus dans des parties du monde éloignées* <sup>12</sup>.

L'enjeu sorti de ce « pouvoir européen au-delà de ses frontières » a été élaboré récemment d'une façon très polémique par le livre de Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*. Il avait déjà été caractérisé de bonne heure par Paul Ricœur dans *Histoire et vérité*:

*Le fait que la civilisation universelle ait procédé pendant longtemps du foyer européen a entretenu l'illusion que la culture européenne était, de fait et de droit, une culture universelle. L'avance prise sur les autres civilisations semblait fournir la vérification expérimentale de ce postulat, bien plus, la rencontre des autres traditions culturelles était elle-même le fruit de cette avance et plus généralement le fruit de la science occidentale elle-même. N'est-ce pas l'Europe qui a inventé, sous leur forme scientifique expresse, l'histoire, la géographie, l'ethnographie, la sociologie? (...) Au moment où nous découvrons qu'il y a des cultures et non pas une culture, au moment par conséquent où nous faisons l'aveu de la fin d'une sorte de monopole culturel, illusoire ou réel, nous sommes menacés de destruction par notre propre découverte, il devient soudain possible qu'il n'y ait plus que les autres, que nous soyons nous-mêmes un autre parmi les autres, toute signification et tout but ayant disparu, il devient possible de se promener à travers les civilisations comme à travers des vestiges ou des ruines, l'humanité entière devient une sorte de musée imaginaire: où irons-nous ce week-end? visiter les ruines d'Angkor ou faire un tour au Tivoli de Copenhague* <sup>13</sup> ?

12. F. Schlegel, *Über die neuere Geschichte. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1810*, Wien, 1811, p. 501 : So unabhängig sich Europa wähnt, so sehr es selbst nicht bloß der Mittelpunkt, sondern der Inbegriff der ganzen Menschheit zu seyn glaubt. so herrschend im achtzehnten Jahrhundert der europäische Einfluß nebst Amerika auch in Asien geworden ist, mehr fast als unter Alexanders Nachfolgern oder Rom's Cäsaren, so ist dennoch Europa eben durch diese Herrschaft, durch diese außer europäischen Macht vielfach gebunden, und die erste Quelle der Veränderungen, welche hier vorgehn, meistens in den Bewegungen und Erschütterungen entfernter Welttheile zu suchen.

13. Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, (1955), Le Seuil, 1964, pp. 292-293.

Aujourd'hui, ces questions et cet enjeu sont au centre de deux discours convergents: celui sur le multi-culturalisme qui en Amérique a pris des dimensions d'une politique culturelle autour de ce qu'on a nommé « The Western Canon Debate » (et dont Harold Bloom, professeur à Columbia University, à New York, a essayé de trancher les frontières par son ouvrage monumental qui établit ce qu'il croit constituer *The Western Canon* 14) et l'autre sur un « *post-colonial criticism* » pris en charge surtout par des intellectuels ressortissants de pays et de cultures du Tiers Monde, passés par des universités occidentales<sup>15</sup>. L'œuvre déjà classique d'un des esprits recteurs de ce discours post-colonial, *L'Orientalisme* (1978) de Edward W. Said, professeur d'origine palestinienne à Columbia University, y joue le rôle d'un livre de référence. En France, Michel de Certeau avait demandé une « Science de et sur l'Autre » qu'il nommait « Hétérologie ». Les textes et les activités des surréalistes ont leur mot à dire sur ce sujet et peuvent enrichir ce débat, étant donné que le surréalisme international a constitué, dès son apparition, le mouvement au sein des avant-gardes historiques, qui envisageait dans tous les domaines de ses activités une rupture radicale avec les valeurs et les catégories figées de la culture occidentale. Certains, considérant la chose bien établie, prétendent qu'il n'y a rien de neuf à apporter à nos connaissances. Allons y voir de plus près<sup>16</sup>.

Avant d'en venir au chassé-croisé de Tzara et Breton en la matière, je voudrais m'attarder sur les réflexions de Tzara concernant l'art primitif et la culture africaine. Réflexions qu'on peut lire comme lieu où se situe sa mise en cause de l'anthropocentrisme occidental, son refus (au dire d'Henri Béhar dans son commentaire sur *Le Pouvoir des images*) de « l'idée qu'il existe un lien entre le progrès artistique et le progrès matériel ». Cette idée relativiste de l'évolution historique des arts, façonnée pour la première fois dans l'histoire moderne au cours de la « Querelle des Anciens et des Modernes », rompt pourtant le cadre encore euro-centriste qui dominait cette querelle. Orienté par l'idée (ou plutôt par l'illusion) d'un âge d'or à redécouvrir, à la manière de Vico et de Herder, qui entendaient « l'origine de la poésie » comme « l'origine poétique de l'humanité », Tzara arrive à concevoir cette vision de *l'Aufklärung* d'une façon différente et nouvelle. C'est que, à partir des expériences dadaïstes, il pose la question d'une esthétique nouvelle qui devait laisser derrière

14. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Age*. New York, 1994.

15. Cf Bill Ashcroft-Gareth Griffiths-Helen Tiffin (Éditeurs), *The Post-Colonial Studies Reader*. London - New York, 1995.

16. En prenant en compte ce que la collection de *Mélusine* et les travaux de l'équipe rassemblée autour du Centre de recherches sur le surréalisme ont déjà apporté comme riches matériaux à ce propos.

elle « l'esthétique de castration moderne<sup>17</sup> » en la transférant sur un nouveau plan qu'on pourrait nommer, avec Anne-Marie Amiot, le domaine de la psychosociologie et de l'anthropologie historique. L'idée que l'art, dans ses différentes formes, est pour Tzara (ou devrait l'être tout au moins) à la fois *activité de l'esprit et moyen de connaissance*, machine désirante au sens de Deleuze-Guattari pourrait-on dire, ou, selon Henri Béhar, « expression de nos pulsions ». Conception qui n'a rien à voir avec l'esthétique expressive d'un Benedetto Croce, très répandue en Europe à cette époque, et qui traitait la poésie comme expression privilégiée de la langue, comme « *Wortkunstwerk* » selon le terme d'Oscar Walzel, en omettant toute dimension poétique de *l>Alltagssprache*, de la langue du quotidien. Par son déplacement des frontières traditionnelles entre genres artistiques, pratique commune chez tous les surréalistes, Tzara allait un pas plus loin (ceci en fondamental accord avec Artaud), en découvrant et en réinventant l'enracinement de la poésie et des arts dans ce qu'on peut appeler la *corporéité sensuelle*, dans sa médiation par le concert des différents sens humains. Tel est le sens de la formule par laquelle il caractérisait l'entreprise dadaïste et la peinture cubiste de Picasso: « La pensée se fait sous la main », et de cette autre au sujet de la poésie: « La pensée se fait dans la bouche ». Ainsi, il rejoint avant la lettre certaines des conceptions des constructivistes de nos jours tels Humberto Maturana et Heinz von Foerster, qui ont étudié la «compétence sensorimotrice» à la suite de Jean Piaget et de ses recherches sur « la construction du réel chez l'enfant ». Recherches qui ouvrent une perspective toute nouvelle au problème de la perception en mettant au centre la mouvance des sens et la tactilité de la perception, en opposition à la très ancienne domination de notre perception et de notre connaissance par le sens de la vue. Le biologiste Maturana disait par exemple: « c'est avec nos pieds que nous regardons ». Il suffit de bien écouter notre langue à travers la grille étymologique pour se rendre compte combien le sensoriel des sens quotidiens va de pair avec le moteur (*dem Motorischen*) : *wahr-nehmen/per-ce-voir (prendre pour vrai)*, *be-greifen/com-prendre*, *ver-stehen/comprendre par déplacement*. C'est d'une manière analogue que Tzara, dans un important texte de 1933 sur la distinction entre art primitif et art populaire, remarque à l'égard de l'emploi des masques et des actions rituelles un « mécanisme psychique dont le sens et le symbolisme nous échappe ». Parce que nous autres occidentaux, nous avons subi une sorte de « décorporéisation », une perte de fonction dans l'usage de notre tactilité corporelle au profit

17. Tristan Tzara. *O.C.*, tome IV, p. 331.

de la domination capitale, c'est-à-dire par la tête, par la « pensée dirigée ». Grâce à Henri Béhar, qui l'a sorti de l'oubli, nous sommes informés par une importante note, ajoutée par Tzara à son texte, sur l'influence des idées de Marcel Mauss sur le potlatch dans l'élaboration de cette conception qu'on devrait peut-être nommer la conception aïsthétique de Tristan Tzara:

*Tandis que chez l'homme moderne le penser non dirigé est rajouté dans le rêve, chez le primitif c'est au contraire le penser dirigé qui se trouve refoulé. Toute manifestation cohérente, liée à une causalité bien déterminée, est constituée par le mythe qui, lui, trouve sa concrétisation dans la poésie et les arts plastiques* 18.

Quand nous situons ces réflexions dans le contexte épistémologique plus large des recherches qui se menaient à l'époque en France en linguistique, en sociologie, en psychologie et en anthropologie, telles celles de Marcel Jousse sur le «mimétisme des verbo-moteurs» et sur l'anthropologie du geste, on peut supposer avec quelque raison que Tzara, comme Breton, participaient dès la première époque du surréalisme (au-delà des querelles de chapelle), et surtout pendant les années 30, au grand discours (marginal à l'époque) sur les conditions de possibilité d'une culture non-eurocentriste. Discours qui, en France, s'était donné des formes institutionnalisées par l'éphémère revue *Documents*, par l'Institut d'Ethnologie et le Musée de l'homme du Trocadéro, par la brève mais intensive activité du Collège de sociologie. James Clifford a eu le mérite d'attirer l'attention sur cette constellation si riche d'innovation qu'il a placée sous le label de « *ethnographie surrealism* » :

*Surrealism is ethnography's secret sharer - for better or for worse - in the description, analysis and extension of the grounds of 20<sup>th</sup> century expression and meaning* 19.

Dans sa contribution à *A New History of French Literature*, sous l'entrée « Négrophilie », Clifford mentionne aussi l'apport de Tzara à l'établissement d'un discours qui dépassait les stéréotypes de la négrophilie, la « négrophilie de pacotille », en vigueur durant les années 20, afin d'élargir « la vision que l'Occident avait des possibles anthropologiques » :

18. *O.C.*, tome IV, p. 675.

19. James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, 1988, p. 121, *sq.*

*A peu près à l'époque où Blaise Cendrars s'employait à greffer des motifs africains et le jazz dans son écriture, les dadaïstes de Zurich organisaient leurs célèbres « Soirées » au Cabaret Voltaire. Le programme du 14 juillet 1916 annonçait « bruits, musique nègre (trabatgea bonoooooooo oo ooooo) ». Hugo Ball et Tristan Tzara, s'accompagnant de tambours, psalmodiaient des mélodies « nègres » de leur invention, au nom d'un- retour à des formes d'expression supposées caractériser les cultures noires sauvages, rythmiques et présyntaxiques. Ces exhibitions somme toute racistes - une sauvagerie de carton-pâte recyclée en scandale et régénération poétique - furent de courte durée. Mais l'influence de la culture noire sur les « poèmes nègres » de Tzara (la plupart non publiés de son vivant) fut plus durable. Collectionneur d'art primitif, Tzara possédait ce sens critique qui manquait à Cendrars et s'appuyait sur les sources les plus solides de l'époque, comme l'honorable revue ethnographique suisse Anthropos. Dans ses transcriptions de mythes ou de chants aborigènes africains ou australiens, il partait des traductions mot à mot plutôt que des versions « littéraires », plus lissées. Ce littéralisme devait aboutir à des « poèmes » obscurs et décousus qui, comme les expériences des futuristes italiens et russes, isolent et combinent des éléments linguistiques simples. Alors que, pour Cendrars, les cultures noires étaient une fontaine de jouvence offerte à l'inspiration poétique, pour Tzara, ce renouveau passait par une destruction de la littérature en tant que telle et des formes conventionnelles du discours <sup>20</sup>.*

Il est évident que les visions de Tzara portent encore plus loin que cette description ne le laisse entendre. « Héraclite moderne » comme Anne-Marie Amiot l'a qualifié jadis dans sa belle étude sur *Grains et Issues*, il a surtout et tout au long de sa vie médité sur l'importance du domaine linguistique pour une histoire des désirs, domaine, au dire de Mme Amiot, qui :

*constitue très tôt pour Tzara un champ d'application privilégié de destruction de l'ordre logique aristotélicien observé par le langage et du principe de causalité latent et implicite dans l'ordre retenu de consécution qui gouverne l'ordonnance des phrases. L'abolition du principe de causalité rompt la chaîne de forçats des mots et engendre des « paroles réversibles » <sup>21</sup>.*

<sup>20</sup>. In *De la littérature française* (sous la direction de Denis Hollier). Bordas, 1993. p. 846.

<sup>21</sup>. Anne-Marie Amiot. « Grains et issues: Âge d'Or, Âge d'Homme, Âge approximatif », *Mélusine*, VII, p.127.

Pour finir, je me permettrai d'unir Tzara et Breton dans un chassé-croisé imaginaire dont le sujet pourrait être le nouveau mythe, tel que Breton l'a imaginé avec « Les Grands Transparents ». La chorégraphie qui prédisposerait à la réalisation (ou mieux: la vivacité) du mythe, nous pouvons l'imaginer comme une dispersion des centres de gravitation et, en même temps, comme la traversée des frontières entre le dehors et le dedans. Elle a été figurée dans la peinture de Roberto Matta, *Los Grandes Transparentes*, qui est à l'origine du texte visionnaire (non transcendantal d'ailleurs) de Breton. Or, Tzara de son côté avait décrit ses impressions occasionnées par la peinture d'un peintre suédois, Ernest Josephson, dans un bref texte de 1926. Il y note comme un défi, une provocation même, le désir de l'homme « aux extrémités mouvantes où se situe sa conscience » d'aller au fond des choses, de « percer la surface coagulée du connu<sup>22</sup> ». Une solution du problème qu'il trouve réalisée dans les peintures de Josephson lui paraît être possible à deux conditions: que l'homme sorte de sa position centrée, comme les fous marginalisés aux « extrémités de l'humanité », et qu'il se fasse aveugle pour devenir voyant par une « cécité extérieure » :

*Mais, pour cela, seuls les élus, que l'hypocrite et scientifique lâcheté appelle fous, arrivent au prix de la cécité extérieure à ouvrir leurs yeux à l'intérieur des choses<sup>23</sup>.*

Or, la traversée de la « membrane solide », son élimination même, que nous pouvons nous imaginer comme le poids de tous nos biens culturels qui nous empêchent de voir la forêt devant tant de bois, est en accord avec la haine de Breton envers l'opacité, « la grande ennemie de l'homme ». L'introspection serait donc une sorte de détour nécessaire pour arriver à un concept décentré de l'homme et de la société. Les « Grands Transparents » comme des spectres de la surface seraient donc des êtres mythiques qui nous mettent en garde contre les profondeurs occupées par des fantômes qui nous hantent. C'est pour cela que Breton avance le postulat « pas de société sans mythe social ». Dès l'incipit de la page finale du 3<sup>e</sup> Manifeste la délocalisation (ou le dépaysement) mise en perspective est déclarée: « L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers ». L'utopie d'un mythe nouveau qui prend les accidents, les catastrophes dont nous sommes les impuissants témoins

22. Tristan Tzara, *O.C.*, tome IV, p. 332.

23. *Ibid.*



comme point de départ, ceux naturels du type cyclone, et ceux « artificiels » du type guerre, est percée tant par un esprit écologique que par un ton très pessimiste. Cela est dû à l'impact du moment historique, le début de l'année 1942, où les victoires des armées fascistes ne laissaient pas encore prévoir leur défaite en hiver 42/43 à Stalingrad, l'apogée du fascisme étant dépassée; défaite dont la mémoire soutient en filigrane trois années plus tard *l'Ode à Fourier*. Je crois que Romy Golan a raison quand il voit dans ce texte une « étape cardinale dans le discours du surréalisme sur le mythe, (...) une mise en ordre du projet surréaliste de démolir les catégories et la hiérarchie de pensée en vigueur »<sup>24</sup>, puisque Breton met en cause la logique d'un binarisme somme toute fatale: entre logos et bios, entre nous et les autres, entre le chaos et l'ordre. Ne serait-ce pas que Tzara pourrait bien jouer sa partie dans ce chassé-croisé? Si l'on se décidait de grouper les idées des surréalistes (et autres) autour d'un discours de base au lieu de les isoler les unes contre les autres; de les prendre comme faisant partie d'un même fleuve, on pourrait avoir une idée plus précise d'une configuration intellectuelle et culturelle de cette époque. N'est-il pas surprenant, que deux années après le texte de Breton, un de ses plus proches amis, Pierre Mabille, écrive en mai 1944 à La Havane, et publie en janvier 1945 dans *Tropiques*, la revue de leur ami commun Aimé Césaire, un texte sur la peinture de Wifredo Lam intitulé *La Manigua - La Jungle*, texte dont le sous-titre significatif précise une fois de plus l'enjeu de la nécessité de repenser la culture et les catégories de son analyse et organisation: « De l'importance prise par la critique d'art à l'époque contemporaine » ?

Ce texte, qui rejoint des idées que Breton avait développées dans les pages dédiées en 1942 à l'œuvre de Lam, se termine par une perspective tout à fait analogue à celle du 3<sup>e</sup> Manifeste, dont on peut supposer que Mabille le connaissait. Il est aussi en accord avec les convictions profondes de Tzara :

*L'immense valeur de la toile de Wifredo Lam appelée La Jungle est d'évoquer un univers de cette sorte, dans lequel les arbres, les fleurs, les fruits et les esprit cohabitent grâce à la danse. Pour ma part, je vois une opposition absolue entre cette jungle-là où la vie explose partout, libre, dangereuse, jaillissant de la végétation la plus luxuriante, prête à tous les mélanges, à toutes les transmutations, à toutes les possessions, et cette autre jungle sinistre où un*

<sup>24</sup>. Remy Golan, « Mise en suspens de l'incrédulité. Breton et le mythe des Grands Transparents », in *André Breton. La beauté convulsive*, Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, 1991, p. 353.

*Fuhrer, perché sur un piédestal, guette, au long des colonnades néo-grecques de Berlin, le départ des cohortes mécanisées prêtes, après avoir détruit tout ce qui existait de vivant, à s'anéantir à leur tour dans le parallélisme rigoureux de cimetières sans fin* <sup>25</sup>.

Chassé-croisé entre plusieurs intervenants donc, régi par le mythe nouveau des « Grands Transparents » ! Serait-ce une version élaborée de la « fuite en avant » de jadis ? Je crois pouvoir en tirer la conclusion provisoire que le plaidoyer soutenant le discours sur la décolonisation de l'esprit européen chez Breton et Tzara peut être formulé ainsi : vivons dans le respect de nos différences, mais pas dans l'indifférence.

Centre de recherches littéraires  
Berlin

<sup>25</sup>. *Tropiques*, no 12, janvier 1945. p. 187.

# VERS ET DISCOURS POÉTIQUE CHEZ TZARA ET BRETON

Michel MURAT

On est en droit de comparer Breton et Tzara parce qu'ils ont été à la fois chefs de mouvement, théoriciens et poètes. Seul ce dernier aspect me retiendra ici. Les phases historiques de conjonction et de disjonction sont connues : c'est le début des années vingt, puis le tournant et le début des années trente. Les textes de Breton et de Tzara ont voisiné d'abord dans *Nord-Sud*, puis dans *Littérature* et dans nombre de revues dadaïstes (dont *Dada*, *39i*, *Cannibale*, *Dadaphone*, *Proverbe*)<sup>1</sup>. Après une coupure de sept ans, qui correspond à la période de constitution et d'expansion du surréalisme, les deux hommes renouent en 1929. Breton publie dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* le dernier chant de *L'Homme approximatif*, dans le *Second Manifeste* qui paraît dans le même numéro, il salue la poésie de Tzara comme « en dehors du surréalisme, (...) la seule vraiment située », c'est-à-dire possible après Lautréamont<sup>2</sup>. Enfin les éditions des Cahiers Libres publient en juin 1932, comme une salve de poésie surréaliste, Breton, Éluard et Tzara: *Le Revolver à cheveux blancs*, *La Vie immédiate* et *Où boivent les loups*.

Bien que les œuvres se côtoient, le champ d'influence est limité. Dans ce qu'elle a de plus original, la poésie dadaïste de Tzara est constituée dès 1916. Quant à sa poésie d'après dada, telle qu'elle s'élabore à partir de 1924 avec *indicateur des chemins de cœur* et surtout *L'Arbre des voyageurs*, on peut y percevoir des échos des idées surréalistes, mais les deux trajectoires sont plutôt divergentes. Si une influence, au sens précis de ce terme, s'est exercée, c'est de Tzara sur Breton. On peut l'observer dans la seconde section de *Clair de terre*, qui regroupe des poèmes de

1. Je n'entre pas dans le détail de ces recoupements. On le trouvera dans les notes des *Œuvres complètes* : Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, édition établie par Henri Béhar, Flammarion, 1975 (tome 1), 1977 (tome 2) ; André Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988 (tome 1), 1992 (tome 2). J'y renvoie par les mentions: *OCF* et *OCB*.

2. *OCB* 1. p. 817. Le n° 12 de *La Révolution surréaliste* est daté du 15 décembre 1929.

1920-1921 : elle est manifeste dans « Pièce fausse » et « Pstt », et probable dans la série de poèmes en prose dont les titres (et dans une moindre mesure les procédés) regardent vers Tzara et dialoguent avec lui : ainsi « Les Reptiles cambrioleurs » avec « Les Nuages contrebandiers<sup>3</sup> ». Breton a d'ailleurs donné à Tzara les manuscrits de trois de ces textes<sup>4</sup>.

C'est Breton, plus que Tzara, qui a donné sa physionomie caractéristique à l'avant-garde française. Comparer leurs *mains* de poètes conduit à se demander en quoi Tzara offrait une alternative, et aussi pourquoi ses œuvres des années 1930 sont demeurées sans écho. Cette comparaison est envisageable selon deux points de vue principaux, l'un centré sur l'image, l'autre sur les unités poétiques, du vers au poème (et au recueil). C'est le second que j'adopte ici.

À la différence de l'image, le vers n'a jamais été un drapeau des avant-gardes. Tzara comme Breton (et aussi Péret, Aragon, Leiris) héritent du vers libre déponctué : instrument qui avec Apollinaire et Cendrars a atteint sa maturité poétique, et qui dans le processus d'évolution des formes - c'est-à-dire dans le méta-récit « moderniste » qui en commande l'interprétation - constitue une conquête irréversible. C'est au nom de cette évolution linéaire que Breton condamnera dans le *Second Manifeste* les alexandrins de Desnos comme témoignant « d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles »<sup>5</sup>. Il n'est donc pas question, pour l'un comme pour l'autre, de *revenir* sur le vers libre. Mais cela ne fait pas l'objet d'un véritable débat : la « crise de vers » est celle d'une autre génération.

Le vers ne disparaît pas pour autant ; il continue son travail dans le poème, à la jointure entre pulsion et mémoire - car il est la mémoire de la poésie, sa dimension collective et gnomique. Considéré sous cet angle, le vers constitue un point de clivage évident entre les deux poètes ; ce sera le premier point de mon étude. Dans un deuxième temps, j'examinerai quelques aspects du vers libre et de la relation entre vers libre et discours poétique, en m'attachant surtout aux poèmes de Tzara, depuis la période dada jusqu'à *L'Homme approximatif*.

\* \* \*

3. Respectivement : *OCB* 1, p. 157 et *OCT* 2, p. 298.

4. « Amour parcheminé », « Cartes sur les dunes » et « Épervier incassable », *OCB* 1, pp. 1196-1199. Ce petit corpus mériterait une étude attentive, qui n'entre pas ici dans mon propos. On constaterait que Breton détourne la rhétorique dadaïste de « M. Aa l'antiphilosophie », (dont les poèmes de la première section de *L'Anlilèle* constituent autant de prosopopées) en reprenant certains de ses procédés dans des historiettes à la narrativité sournoise, qui s'inspirent à la fois du récit de rêve et du texte automatique - ou qui les singent.

5. *OCB* 1, p. 813.

Dans la poésie française, il existe, indépendamment des contraintes rhétoriques, une langue des vers, c'est-à-dire un ensemble de données d'ordre phonologique et prosodique déterminées par les deux principes qui fondent le vers en tant que tel: l'égalité du nombre syllabique et l'obligation de la rime. Le premier est le plus décisif. Abandonnée en tant que telle, la rime peut fort bien se déplacer (par exemple dans des séries d'anaphores) ou se diffuser dans le poème en un réseau de couplages sonores et sémantiques. Mais la loi d'égalité numérique induit des conventions de syllabation propres à la poésie, qui règlent le décompte du *e* atone et des semi-voyelles; de leur non-respect découlent des vers faux, qui peuvent l'être exprès. Ce système demeure présent dans la mémoire du vers, même lorsqu'il passe - ce qui est à peu près acquis avec Apollinaire - du statut de loi à celui de régularité empirique, où la notion même de vers faux n'a plus cours. Sa pratique nécessite un apprentissage qui fondamentalement est celui d'une tradition écrite et même lettrée.

Tzara est étranger à cette tradition, non parce que le français n'est pas sa langue maternelle, mais parce qu'il ne s'est pas soumis à cet apprentissage. Il n'a, autant que je sache, jamais composé de vers français (en tout cas assez pour en acquérir la mesure) ; et comme lecteur il n'est pas certain qu'il ait bien fait la différence entre le vers de Baudelaire et celui de Laforgue. Dans les premiers poèmes roumains, à n'en juger que d'un point de vue français, on reconnaît les thèmes et même le ton des symbolistes - Laforgue, Verhaeren, Maeterlinck - et les caractéristiques externes du vers libre: mais, peut-être par l'effet du changement de langue, le vers libre est dissocié de la mémoire du vers, ce qui n'est jamais le cas chez les symbolistes de langue française. Il apparaît comme une sorte de table rase, et la plongée précoce de Tzara dans un mouvement qui se voulait sans mémoire n'a fait qu'accentuer le phénomène.

Aussi longtemps que se maintient cette relation d'extériorité franche par rapport au vers, la poésie de Tzara conserve un appui efficace et puissant sur une scansion orale. Tzara lui-même jugera ses poèmes de 1916-1918 « déclamatoires »<sup>6</sup> : le mot est juste, mais rien n'oblige à le prendre en mauvaise part. Cet appui rythmique lui permet d'intégrer dans le mouvement du texte des fragments « nègres » dont on ne sait si ce sont des mots, des onomatopées ou des signifiants clandestins: le rythme incorpore l'hétérogène. On entend « écoute écoute écoute » comme une réponse à « ohou ohou ohou » (« Mouvement »). Dans « Le Géant blanc lépreux du paysage », un cousinage s'établit entre « nfoùnfa

6. Lettre à Jacques Doucet du 30 octobre 1922, citée dans *OCT J.* pp. 642-643.

mbaah/mbaah nfoùnfa» (2-2/2-2) qui termine un vers et « macrocystis perifera » (4/4) qui commence le suivant; puis dans « ma queue est froide (4)/et monochromatique (6)/nfoua loua la» (5) la clausule « nègre» sonne comme une reformulation ou un commentaire sarcastique.

Dans le passage suivant du même poème, cette puissance unifiante est favorisée par un traitement de la syntaxe en grandes masses parallèles (alors que le plus souvent Tzara fragmente ces masses, cherchant des effets de syncope) :

*les flammes sont des éponges ngànga et frappez  
les échelles montent comme le sang gànga  
les fougères vers les steppes de laine mon hazard (sic) vers les  
cascades  
les flammes éponges de verre les paillasses blessures paillasses  
les paillasses tombent wanca nca aha bzdouc les papillons  
les ciseaux les ciseaux les ciseaux et les ombres  
les ciseaux les nuages les ciseaux les navires [...] }  
mes cerveaux s'en vont vers l'hyperbole  
le caolin fourmille dans sa boîte crânienne  
dalibouli obok et tombo et tombo son ventre est une grosse caisse 7*

Dans ces quelques lignes figurent deux séquences qui présentent le rythme caractéristique de l'alexandrin binaire (6-6) :

*les ciseaux les ciseaux les ciseaux et les ombres (3-3/3-3)  
dalibouli obok et tombo et tombo (4-2/3-3)*

Mais ce ne sont pas des vers : ils coïncident seulement avec l'alexandrin' à condition que le lecteur leur apporte sa propre mémoire. Ils ne déterminent aucun contexte métrique, ne règlent pas la lecture des *e* atones (il n'y a aucune raison de lire « boîtE crânienne» pour « rétablir» un 6-6)<sup>8</sup>, et la juxtaposition de mesures de 5-6 ou de 6-7, procédé infail-  
lible, chez Rimbaud ou chez Laforgue, pour fausser la perception du vers, ne crée ici aucune perturbation du rythme.

Cet art peut être dit primitif parce qu'il réinvente la langue du poème, à la faveur d'une destinée d'exil qui en avait fait un espace indéterminé et vacant. Il est attiré aussi, sans aucun doute, par la vision du « primitif»

7. OCT J, p. 87.

8. Selon une convention courante je note *E* le *e* atone (schwa) lorsqu'il est compté, et (e) lorsqu'il est éli-  
dé; dans un contexte de vers non régulier, ces lectures ne peuvent être que des interprétations argumentées.

qu'inventaient les artistes modernes: puissance expressive, simplification, géométrisation. Pour autant, il n'est pas naïf, et dans ses premiers moments, qui sont aussi les plus authentiques, il ne fait pas de la provocation du lecteur une fin en soi. « Le Géant blanc lépreux du paysage », premier des *Vingt-cinq Poèmes*, est un art poétique et un autoportrait autant qu'une déclaration de guerre. Le titre désigne une figure ambivalente du poète; une étude thématique montrerait aisément que ce « lépreux », image romantique du paria montré du doigt, est le frère du « pluvieux » et le cousin des « loups » qui hanteront les textes ultérieurs. Le lecteur qui à la fin du poème « commence à crier » est un *alter ego*: « Il est mince idiot sale », termes tout proches de ceux qu'emploiera un des manifestes dada:

*Regardez-moi bien!  
Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste.  
Regardez-moi bien!  
Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit  
Je suis comme vous tous!* 9

Le lecteur crie parce qu'il ne comprend pas, mais cela veut dire aussi qu'il commence à entrer dans la danse :

*il commence à crier commence à crier puis dans ce cri il y a des  
flûtes qui se multiplient des comils  
le lecteur veut mourir peut-être ou danser et commence à crier*

Cette puissance émotionnelle qui gagne le lecteur procède bien d'un désir de reconnaissance ; mais elle va vers l'autre, et franchit magnifiquement la barrière de la subjectivité.

Le vers existe pourtant chez Tzara, mais il apparaît plus tard, dans un contexte marqué de comédie et de maladresse. A l'acte IX de *Mouchoir de nuages* (1924), le Poète s'avance sur la scène, dit quelques phrases de prose, puis met le loup qu'il portait à la main et déclame un « monologue » en alexandrins approximatifs. Une des voix du « Commentaire » expliquera son geste: « Il a mis le masque sur sa figure pour se cacher à soi-même le caractère invraisemblable d'un pareil langage »<sup>10</sup>. Le contexte métrique est ici prégnant: il s'agit sans doute possible d'alexandrins binaires (6-6) non rimés. En voici un échantillon, où la scansion du *e* atone est codée de manière à restituer le 6-6 :

9. OCTJ, p. 373.

10. OCTJ, p. 332 et p. 331 pour la citation suivante.

*La nuit, comme un (e) soupap (e),!/fermait le larg (e) tuyau  
par où s'écoul (e) le jour,!/le lux (e) de sa lumière;  
les vies, petit (e) s et grand (e) s,!/alternativEment,  
sentaient encore un (e) fois// du rêve et du sommeil  
la noir (e) fumée antiqu (e)//peser sur la balance  
de leurs paupière (e) s docil (e) s//et lourdes de chansons.*

C'est ici que Tzara semble écrire une langue étrangère. Si on élide pour suivre la mesure du vers, on brise la loi constitutive de celui-ci, c'est-à-dire les conventions qui le fondent comme forme écrite; pour le lecteur qui a une mémoire de la poésie, l'effet est insupportable. Mais si on oublie cette mesure, le rythme se désagrège. Tout est écrit en fonction du vers ici (jusqu'à des inversions), sauf le vers lui-même. L'écriture est équivoque, comme la pièce; elle hésite entre dérision et soumission, comme celle-ci entre scandale et mondanité.

De la même période datent les vers du « Pouilleux »<sup>11</sup>. Sur huit quatrains, six sont en alexandrins, comparables à ceux qu'on vient de lire, mais rimés; la rime est d'ailleurs incorrecte presque au même degré que le vers:

*un âgE ternE couvE dans//tes oreillEs marines  
unE branch (e) d'arbre en marche//en ses haillons d'automne  
un bloc de pierr (e)/nuag (e) tombé/royale aumône  
au deuil humid (e) du sadi où grouillE la famine*

Le poème grouille d'épithètes et de figures obligées du « poétique » : « tombé au deuil humide du sac », Il a été travaillé avec soin, et les corrections nous permettent d'échapper à des vers comme celui-ci: « leur fauve rire lèche des chiens le vil naufrage »<sup>12</sup>. Mais le plus souvent (comme « famine » au lieu de « vermine » dans le passage cité) elles ne sortent du banal qu'en versant dans l'ingénieux.

Cependant, un tel poème mérite notre intérêt à cause de ses problèmes d'expression. L'image du « pouilleux », variante du « lépreux », est abusive si on la rapporte au train de vie de Tzara (les quatre représentations de *Mouchoir de nuages* dans le cadre des « Soirées de Paris » d'Etienne de Beaumont lui ont à elles seules rapporté 37 125 francs de droits) : mais elle parle du poète, en difficulté avec sa langue, impuissant à s'y enraciner. Elle développe la figure baudelairienne du chiffonnier (l'homme au sac) en une sorte de clochardisation cosmique où le poète *inculte*, ou

11. « L'Arbre des voyageurs », *OCF* 2, p. 34.  
12. *OCF* 2, p. 413.



qui se voit tel, devient « dépôt de boue », épave incrustée de coquillages, terrain vague envahi de broussailles. Ici, aussi bien que dans *Mouchoir de nuages*, le rapport au vers cristallise un sentiment de malaise et d'usurpation chez Tzara, au moment où le monde le reconnaît comme poète français. Comme chez Baudelaire, les vers sont ce en quoi s'incarne le remords; et comme dans *Hamlet* ils ont l'allure d'un spectre. C'est justement un collage d'*Hamlet* que l'on trouve à l'acte XII du *Mouchoir de nuages*: la scène de la folie du héros, où l'on débat de la forme des nuages, chameau ou belette, après avoir évoqué « le Seigneur (qui) engendre des vers dans un chien mort »<sup>13</sup>. Sans doute le spectre du vers a-t-il pour Tzara le visage de Baudelaire - visage néanmoins fraternel puisque c'est celui des exilés et des vaincus. Dans « Palmeraie », poème liminaire de la seconde partie de *L'Arbre des voyageurs*, intitulée « À Perte de nuages » (et ces titres sont autant d'échos), la citation à peine modifiée s'adresse à cet intercesseur :

*que feras-tu le soir que penché sur un songe  
poursuivant des paroles les occultes ébats  
ou leurs fuites subtiles sous les mornes de cendre  
pour toi seul invisible le signal viendra  
se frayer un chemin parmi les chemins de lumière* <sup>14</sup>

Cette crise de langage se dénouera lentement dans l'élaboration de *L'Homme approximatif*. Par rapport aux oxymores antérieurs - tel le « géant lépreux » - la notion d'« approximatif » apparaît comme un compromis dicté par le principe de réalité. L'homme approximatif, on le sait, assume son approximation comme la marque de la condition humaine: « Homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres »<sup>15</sup>. Par là, Tzara réfute, implicitement au moins, les vues de Breton sur la coïncidence (la beauté « magique-circostancielle », le hasard objectif) et sur la « différenciation ». Mais le mot est juste aussi quand on l'applique aux relations de Tzara avec son identité de poète, c'est-à-dire avec la tradition de la poésie écrite de langue française<sup>16</sup>.

La solution de compromis adoptée par Tzara dans son grand poème ne pouvait qu'écartier le vers: c'eût été désaccorder l'instrument. Mais elle devait faire place à l'« approximation », car celle-ci constitue la diffé-

<sup>13</sup> OCT 1, p. 342.

<sup>14</sup> OCT 2, p. 37.

<sup>15</sup> OCT 2, p. 84.

<sup>16</sup> Je laisse de côté les multiples approximations orthographiques dont les premiers recueils de Tzara sont émaillés, et que reproduit fidèlement l'édition des *Œuvres complètes*.

renciation de Tzara commè poète. Elle va se porter sur un autre point, traditionnellement tributaire du vers: ce sont les inversions. Bien qu'apparaissant à un niveau différent, elles sont du même ordre que les conventions de syllabation, puisque la loi du vers induit un écart dans la langue elle-même. L'antéposition de l'épithète et du complément de nom, destinée à faciliter la composition d'alexandrins binaires, est un indice formel de poéticité. Elle marque le vers d'un trait d'archaïsme; dans le vers libre, où elle est dépourvue de fonction, elle est perçue comme une sorte de citation.

Dans la période dada de Tzara, les inversions caractérisées que l'on rencontre sont bien des citations, venues des *Centuries* de Nostradamus: « par astronomique révolution nocturne tu m'as donné connaissance »<sup>17</sup>. Le discours propre de Tzara se développe au contraire par expansion vers la droite, selon l'ordre déterminé-déterminant qui est naturel en français: le poète suit son « beau langage », l'anticipation se réduisant au minimum - en tout cas dans les passages où subsiste un certain degré d'organisation syntaxique. On rencontre donc des compléments de nom, des épithètes postposées, des relatives, des appositions à droite, des comparaisons, doublées ou triplées au besoin:

*planter des cœurs de fourmi le brouillard de sel une lampe tire la  
queue sur le ciel  
les petits éclats de verreries dans le ventre des cerfs en fuite  
sur les points des branches noires courtes pour un cri*<sup>18</sup>

*il arrache sa langue - flamme transpercée par une étoile  
tranquillisée  
automne morte comme une feuille de palmier rouge* <sup>19</sup>

Un titre comme « Moi touche-moi touche-moi seulement »<sup>20</sup> est caractéristique, bien au-delà du rythme, de cette vectorisation du discours et du sens dont elle décide.

En revanche l'inversion constitue un des procédés d'écriture les plus frappants dans la poésie de Tzara au tournant des années 30, et il est impossible d'alléguer une empreinte du roumain (où l'ordre des mots est le même qu'en français). J'y verrais plutôt un effet de la naturalisation de Tzara comme poète français, phénomène sans doute amorcé bien plus tôt

17. « Amer aile soir », *OCT* 1, p. 107.

18. « Printemps », *OCT* 1, p. 106.

19. « Instant note frère », *OCT* 1, p. 117.

20. *OCT* 1, p. 110; l'expression est reprise dans le texte du poème suivant, « Danse caoutchouc verre ».

mais repoussé dans les marges par l'esprit dada. Un fil continu joint néanmoins les collages des *Centuries* aux recherches tardives sur les anagrammes de Villon et de Rabelais: une préoccupation généalogique qui lie l'origine, le secret, et peut-être l'idée d'une renaissance. L'inversion court au long de ce fil. Imaginairement, elle inverse le cours de la langue, dans une démarche étrangement parallèle à celle des néologismes régressifs qui meublent les poèmes de Valéry. La forme principale est l'antéposition de l'adjectif attribut. Dans *L'Homme approximatif* elle apparaît souvent à l'ouverture ou à la conclusion d'une séquence. Je n'en donnerai que deux exemples :

*dieu juxtaposé à chaque allusion de geste millimétrique  
dieu inséré entre les cellules ne me laissez pas seul  
comme je suis - seul planté au centre de l'écume horaire  
vagues sont tes appels les parages qui applaudissent mais lisses  
tes mains dans les miennes saisies au vol de ces crises migratrices  
et circulaire vit la solitude blottie au fond de la crevasse  
rétréci au fond de moi-même je me regarde absent et je m'étonne  
de tant pouvoir encore bouger*

*un œil de verre le monde flotte dans le verre de l'univers  
vert est son sang verts les impétueux courants de loques et de vent  
ou de lait qui nourrissent les nouveau-nés sur les places astrales  
et embryonnaire le tournoiement si lointain  
que la frayeur depuis longtemps déjà sera morte  
quand son image aura atteint l'espace qui nous sépare de lui<sup>21</sup>*

Ici, l'effet d'archaïsme littéraire est massif. Conjugée aux jeux de langage (verre/univers/vert) l'inversion évoque la manière des Grands Rhétoriciens ou de Villon; plus que la Renaissance humaniste c'est le Moyen Âge finissant, l'époque de Nicolas Flamel, vers lequel se tournent, au même moment, les pensées de Breton. Pourtant cet effet demeure approximatif; il n'a rien d'un pastiche. Tzara le mélange avec des traits d'écriture avant-gardistes, non seulement dans le travail des images, mais aussi dans l'organisation du rythme. Dans le passage suivant les multiples épithètes antéposées nourrissent des expansions appositives entre tirets, ce qui est une forme typique des *Illuminations* (dont la thématique est aussi traversée: ornières, écluses) :

21. Respectivement: «Chant XII », OCT2, p. 133; «Chant XIV», OCT2, p. 146; je souligne.

*lorsque les croyances aux durs coloris dévalent les montagnes  
 brûlées par de paniques rages enjambent pêle-mêle contorsions et  
 cariatides  
 et sombrent dans l'outrage des multitudes charnelles - leurs  
 ornières -  
 lorsque - chétiffanal sur la face tyrannique de l'île -  
 la fuyante sirène - bouge sans crique substance sans scrupule -  
 tire des glas le feu nacré du plaisir  
 et du plaisir l'insolente détresse - fumeuse nonchalance - lèche  
 les nasses du soleil*

Cependant, comme dans «Le Pouilleux», l'épithétisme de ces  
 «visions touffues» ne manque pas de faire passer sur le texte l'ombre  
 sans gloire du néo-classicisme. *Paniques rages, insolente détresse, fas-  
 tueuse lassitude, soucieuses avidités, âcretés charnelles, vibrante pudeur,  
 provocantes pâleurs, traînantes loques, hermétiques interrogations* -  
 cela en quelques lignes: ces «pesants héritages» (le mot est sur la même  
 page) sont pris en charge par une rhétorique expressionniste à base  
 d'oxymores et de mélanges du concret avec l'abstrait. Cette rhétorique  
 n'est pas nouvelle: ce sont les tournures du style pompeux et magni-  
 fique, celui de l'ode; on chercherait en vain l'indice d'une distanciation.

Une telle écriture ne tient que par son rythme. Or l'antéposition  
 nourrit le rythme, en accentue et en dramatise les impacts. Elle fournit au  
 texte une incessante ponctuation d'humeurs, avec des phases étales et des  
 moments de paroxysme où il avance d'autant mieux qu'il s'engorge:

*il n'y a plus que fantoches qui traînent au gré des buts  
 l'ensanglantée berceuse des agonies navales  
 les décevantes expériences  
 harassées dévergondées émanations de cris oblongs d'hyènes* 22

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. Ce défi, ou cette  
 indifférence à la réussite esthétique, n'est peut-être pas volontaire: mais  
 l'œuvre y gagne cette «grandeur incontestable» que Bataille accordait à  
*Où boivent les loups*, et que *L'Homme approximatif* manifeste avec plus  
 d'évidence.

22. «Chant VIII», OCT2. p. 113.

\* \* \*

De telles remarques font voir la relation entre les deux poètes sous un jour un peu différent de l'habituelle opposition « dadaïsme contre surréalisme » : Breton n'est pas « plus surréaliste » que Tzara; mais il est autrement inscrit dans la littérature.

Breton est un héritier de la littérature moderne, et il a largement contribué à définir et à construire cet héritage, dont le *terminus a quo* correspond à peu près au « tournant des Lumières ». Il hérite donc à la fois du vers et de la « crise de vers », et sa généalogie de poète est plutôt décalée vers l'arrière. Alors que Soupault, par exemple, en tant que poète, est d'emblée post-apollinarien (et l'Apollinaire le plus actuel, celui d'*Ondes*), Breton est post-mallarméen ; la première phase de sa trajectoire est parallèle à celle de Valéry et, à plus de distance, d'Apollinaire lui-même. Il a donc appris à écrire dans la langue des vers français (non latins: c'est ce qui le sépare de Baudelaire et de Rimbaud). Il en fait ce qu'il veut; son exactitude, y compris quand il les désarticule ou les dérègle, contraste avec l'approximation de Tzara. On pourrait en donner comme exemple « Façon », cet autoportrait en poète pervers<sup>23</sup> - à comparer au « Géant blanc lépreux du paysage » ou aux trois « Grande complainte de mon obscurité ». Outre qu'il les dispose à la façon de vers libres parodiques, le texte joue avec les alexandrins comme un chat avec une pelote. Le vers est tantôt juste:

*L'attachement vous sème en taffetas  
broché*

tantôt irrégulièrement césuré mais acceptable, à la limite, comme ternaire:

*{...} projets,  
saufoù le chatoisement d'ors se complut*

tantôt un peu trop court: toute la seconde strophe est en vers de II syllabes instables, irrepérables :

*De fillettes qu'on  
brigua  
se mouille (Ans, store...)*

23. Poème de 1916 placé par Breton en tête de *Mont de piété*. OCB J. p. 5.

ou un peu trop long dans la dernière strophe, toute en vers de 13 syllabes et empanachée d'une immense rime équivoquée (« mais, de mois? Elles! Mesdemoiselles »). Il va sans dire que les conventions de syllabation sont scrupuleusement respectées. Le poème est à sa manière un hommage aux métriques sophistiquées de la fin du siècle précédent: mallarméen par la syntaxe et la rime, il est plutôt post-verlainien dans le traitement du vers, et la superposition de structures induit une forme particulière du vers libre, tendue et elliptique - très différente de celui d'Apollinaire et atypique chez Breton lui-même.

Devant de tels textes, on se prend à regretter que ses positions idéologiques - il ne s'agit pas de préjugés - aient interdit à Breton de continuer dans cette voie. On aimerait lui donner un hétéronyme post-symboliste, qui pour Denise Lévy aurait signé « L'Herbage rouge », avec son attaque si consciente des ressources rythmiques de l'alexandrin - les deux *e* atones en parallèle, le contre-rejet interne faisant vibrer le monosyllabe:

*L'herbage rouge, l'or des grands chapeaux marins  
Composent pour ton front la musique et les plumes  
D'enfer. Sur ton chemin blanchissent les enclumes.  
S'il fait beau dans ton cœur il tonne sur tes reins* 24.

Peut-être Breton a-t-il aussi voulu tenir à distance son propre goût et sa nature de précieuse, qu'il semble furtivement transférer à Denise:

*Lorsque le naturel épouse le précieux  
Qui donc attire l'astre en les filets des cieux* 25

Mais si le poème en vers est refoulé, le vers est toujours présent. Il n'interfère pas à proprement parler avec le vers libre, régime d'écriture que Breton adopte presque sans partage à partir de 1923 (la dernière série de *Clair de terre*). Le vers libre chez Breton n'est en effet pas tributaire du vers régulier, et il ne s'écrit pas davantage contre lui: contrairement à ce qu'affirme Jacques Roubaud, il n'a rien d'un « anti-alexandrin »<sup>26</sup>. S'il conserve la convention de la majuscule à l'initiale, ce n'est pas dans un esprit de dérision, mais pour donner à chaque début de ligne le statut d'une sorte d'incipit, où le discours doit à la fois se contrôler et se relancer. Le vers libre, dans la maturité poétique de Breton, se définit avant

24. *Clair de terre*, OCB 1, p. 171.

25. « Pour Denise », inédit de 1923, dans OCB 1, p. 449.

26. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, seconde édition, Ramsay, 1988. notamment p. 152.

tout par rapport à la prose automatique; il constitue un instrument de régulation et même de contention du lyrisme, dont il favorise 1'« arrangement en poème ».

Loin qu'il Y ait antinomie, la présence du vers se maintient dans les marges du poème, dont il constitue un des soubassements rythmiques. Ce qu'on appelle vers libre est en effet une ligne typographique, qui correspond à un segment ou une suite de segments pourvus d'une relative autonomie syntaxique mais de dimension inférieure à la phrase ; la concordance n'est pas un principe, mais une régularité empirique - en l'occurrence massive. Chez Breton la dimension de cette ligne se situe le plus souvent (avec un ordre de grandeur des trois quarts) entre 8 et 16 syllabes, c'est-à-dire dans une zone de confrontation virtuelle avec le vers: octosyllabe, décasyllabe 4-6 ou 5-5, alexandrin, alexandrin prolongé (6-8 ou 8-6), double octosyllabe (8-8, ou ternaire du type 4-6-6, 6-4-6). Bien entendu les conventions de syllabation du vers régulier n'ont pas cours; pour le *e* atone, on ne les retrouve que lorsqu'elles coïncident avec le rythme propre de la phrase, et la lecture des semi-voyelles en diérèse est neutralisée (sauf effet de citation). Voici à titre d'exemple le début de « Ligne brisée » :

- 12 (6-6) *Nous le pain sec et l'eau/dans les prisons du ciel*  
15 (1-6-8) *Nous/les pavés de l'amour/tous les signaux interrompus*  
|| (5-6) *Qui personnifions/les grâc (e) s de ce poème*  
|| (5-6) *Rien ne nous exprime/au-delà de la mort*  
15 (9-6) *A cette heure où la nuit pour sortir/met ses bottin (es) vernies*  
8 *Nous prenons le temps comme il vient*  
13 (6-7) *Comme un mur mitoyen/à celui de nos prisons*  
13 (4-9) *Les araignées/font entrer le bateau dans la rade*  
12 (6-6) *Il n'y a qu'à toucher/il n'y a rien à voir*  
9 (6-3) *Plus tard vous apprendredqui nous sommes* <sup>27</sup>

La plupart des séquences sont binaires. Beaucoup, tout en débordant de la dimension du vers, contiennent des fragments d'alexandrins virtuels (notamment des suites 3-3-3). Le vers, quand il affleure, n'est d'ailleurs pas très marqué. Il ne se différencie vraiment que quand il présente une structure formulaire: il constitue alors, comme souvent chez Éluard, un moment gnomique du poème, son ouverture ou sa conclusion<sup>28</sup>. Il peut aussi correspondre à un épisode lyrique, de tonalité élégiaque, comme ce

27. *Clair de terre*. OCB 1, p. 186.

28. Au vers inaugural de « Ligne brisée » on ajoutera ceux-ci: « Jamais la liberté que pour la liberté » (« Non-lieu », OCB 2, p. 67) ; « Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu » (« Sur la route qui monte et qui descend », OCB 2, p. 68).

passage de «Tournesol» où, en 1923, on entendait surtout l'écho d'Apollinaire:

*La dame sans ombre s'agenouilla sur le Pont-au-Change  
Rue Gît-le-Cœur les timbres n'étaient plus les mêmes  
Les promesses des nuits étaient enfin tenues  
Les pigeons voyageurs les baisers de secours  
Se joignaient aux seins de la belle inconnue  
Dardés sous le crêpe des significations parfaites* 29

L'hésitation au bord de la cadence régulière, le clin d'œil de la rime, une manière subtile de se réaccorder et de se désaccorder, donnent à cette écriture une grâce androgyne, à la fois incertaine et infaillible. Breton, qui « respecte *naturellement* la syntaxe », n'a pas besoin de marcher droit pour bien écrire.

\* \* \*

Dans la poésie de Tzara, le vers libre constitue une forme première, qui ne peut être confrontée qu'aux poèmes en prose de *L'Antitête*. Il est d'ailleurs employé dans les *Aventures célestes de M. Antipyrine* ainsi que dans certains manifestes, discours proférés par Antipyrine ou Aa, ou recette du poème dadaïste<sup>30</sup>. Face au poème en prose, dont il se rapproche souvent par son écriture, il fait masse, et bénéficie d'une primauté indiscutable. Les deux recueils de la période dada, *Vingt-Cinq Poèmes* et *Cinéma calendrier du cœur abstrait*, présentent deux configurations du vers libre, et avec elles deux visages du poète, faits l'un d'intensité, l'autre de vitesse. D'un côté la masse numérique, plus sensible de beaucoup dans le titre complet: *Vingt-Cinq Poèmes, vingt-cinq et un poèmes*; de l'autre, la succession rapide ou l'effeuillement des images - illusion du mouvement, fuite du temps.

Le texte des *Vingt-Cinq Poèmes* est dans l'ensemble bien plus clair qu'il ne passe pour l'être. Si l'on met à part les collages d'onomatopées, de mots « nègres » et de fragments de Nostradamus, on constate qu'il oscille entre deux pôles: un pôle apocalyptique, qui présente une image chaotique de paysages mentaux extériorisés en un corps cosmique; et un pôle lyrique, à la fois pulsionnel et sentimental, celui de l'enfant criant dans le noir « la grande plainte de (son) obscurité » et attendant une consolation dans sa langue maternelle:

29. *Clair de terre*, OCB 1. p. 187. C'est le poème que *L'Amour fou* réinterprète selon le « hasard objectif ».

30. OCF1. pp. 371-382.



*tu dois être ma pluie mon circuit ma pharmacie nu mai plânge nu  
mai plânge veux-tu* <sup>31</sup>

Ces deux pôles sont profondément liés ; il en résulte une imbrication du non-discursif, qui avance par une succession rapide d'images statiques, avec un discours très intime; les moments les plus émouvants sont ceux où l'image se glisse dans l'aveu :

*bateau rouge accroché au-dessus de l'eau  
tu ne peux pas dormir à côté de moi  
je suis tramway quelque part va-et-vient dans l'amour  
le bruit dans la gorge des grands chats en métal vide  
mes veines sont couvertes de bracelets  
mordues* <sup>32</sup>

Le vers libre s'organise en séquences correspondant *grosso modo* à des moments discursifs, et qui peuvent être séparées par des blancs typographiques. Chaque vers constitue une unité construite autour d'un objet, d'une image. Les enjambements sont rares, Tzara préférant jouer sur la tension ou la rupture internes:

*tu portes clouées sur tes cicatrices des proverbes lunaires  
lune tannée déploie sur les horizons ton diaphragme  
lune œil tannée dans un liquide visqueux noir  
vibrations le sourd  
animaux lourds fuyant en cercles tangents  
de muscles goudron chaleur  
les tuyaux se courbent tressent  
les intestins  
bleu* <sup>33</sup>

Le poème ne regarde jamais en arrière. Chaque vers invente sa propre configuration rythmique, autour d'un ou deux substantifs, mais doit se relancer aussi en s'appuyant sur le précédent, par répétition ou dérivation, par paronomase, par association thématique. Ces relances ne sont pas continues, et délimitent des sous-séquences où le tissu est plus serré. Vers le milieu apparaît ce qui semble un enjambement (« cercles tangents/de muscles ») : c'est au contraire une sorte de greffon, raccroché au vers

<sup>31</sup>. *OCR J.* p. 91.

<sup>32</sup>. « Moi touche-moi touche-moi seulement », *OCR J.* p. 110.

<sup>33</sup>. « Retraite », *OCR J.* p. 97.

précédent faute de pouvoir faire les frais d'une relance. La fuite des « animaux lourds » est ainsi ramenée dans le cercle de la vie « intestinale » et des humeurs « visqueuses », images d'une vocation mélancolique. Mais le texte, sinon le poète, se dégage à la fin de cette intrication, et il pose, suspendu hors de tout lien de syntaxe, son emblème monochrome, pur et sublimé comme un tableau d'Yves Klein.

D'autres moments suggestifs sont ceux où le vers se décale et brutalement devient beaucoup trop long ou beaucoup trop court. Trop court, et « monsieur » bégaie ou zézaie comme si son langage enfantin lui remon-  
tait dans la gorge :

*vent veut  
incolore  
veut veut  
trembles  
veut  
qui qui oui veut* <sup>34</sup>

Trop long : c'est alors le poète qui entre dans son fantasme comme dans un tableau, happé par la signifiante d'une image qui file vertigineusement, jusqu'à ce qu'il parvienne à l'obturer :

*la guerre  
là-bas  
ô le nouveau-né qui se transforme en pierre de granit qui devient  
trop dur et trop lourd pour sa mère le chant du lithotomiste broie  
la pierre dans la vessie il y enfonce des lilas et des journaux* <sup>35</sup>

Le langage de la médecine (« lithotomiste », ailleurs « ma pharmacie » avec ses noms de molécules et de médicaments) ne constitue pas seulement un collage. Il est au cœur du discours lyrique, comme les remèdes d'amour dans la poésie maniériste ; il se marie avec les mondes dans lesquels se projette la machinerie du moi : le cirque, l'exotisme africain.

Ce texte, qui « n'entend rien autre que lui »<sup>36</sup>, change non de langage mais de destination dès lors que Tzara se trouve au cœur d'un groupe parisien, pour lequel il écrit. Le recueil suivant, *Cinéma calendrier du cœur abstrait* (1920) est beaucoup plus homogène, et structuré au moins après coup en tant que recueil. Privés de titre, les poèmes se désindivi-

34. « Danse caoutchouc verre », *OCTJ*, p. 111.

35. « Sainte », *OCTJ*, p. 98.

36. « Instant note frère », *OCTJ*, p. 117.

dualisent. Ils constituent des séquences brèves qui se succèdent sans lien, comme dans un kaléidoscope « abstrait » ou un *rotorelief* de Duchamp; et à l'intérieur de chaque séquence les images s'emportent elles-mêmes par un jeu de rebonds ou de connexions instantanées. La discontinuité du vers libre enferme chaque image dans une unité rythmique. Cependant l'effeuillage du « calendrier » en régularise la succession, au détriment du lyrisme: ni balbutiements ni enfoncements, pas d'aveu, mais une extériorité brillante, où le thème organique lui-même perd son poids - à plusieurs reprises l'article s'efface alors que le verbe demeure, et tout le procès reste en suspens. C'est le visage du dandy « aux gestes fins » qui se compose:

*vent pour l'escargot il vend des plumes d'autruche  
vend des sensations d'avalanche  
l'auto-flagellation travaille sous mer  
et des déserts évanouis en plein air à décoration vases  
la roue de transmission apporte une femme trop grasse  
champs de parchemin troués par les pastilles  
qui a compris l'utilité des éventails pour intestins  
légère circulation d'argent dans les veines de l'horloge  
présente la précision du désir de partir* <sup>37</sup>

Il en va de cette poésie comme de l'écriture automatique: c'est la « perte d'élan » qui lui est fatale. La vitesse de *Cinéma calendrier du cœur abstrait* conjure ce risque, en maintenant le texte sur le fil du rasoir. Mais le procédé n'est pas loin, et ces textes pleins de jeunesse se sont défraîchis quand Dada a passé de saison.

Dans *L'Homme approximatif*, Tzara repart à la conquête du grand lyrisme avec un langage renouvelé. Le recueil peut être considéré comme une amplification rhétorique, par thème et variations, d'un motif existentiel que formulait le poème de 1924 intitulé « Approximation »

*tu viens tu manges tu nages tu rêves tu lis  
tu cours parfois après le clair l'illimité pourquoi de tes actions  
tu te demandes parfois d'où tu viens si seul* <sup>38</sup>

37. « Séquence 17 », *OCT* 1. p. 126.

38. *OCT* 2. p. 31.

L'ordre des variations est aléatoire: on pourrait redistribuer les chants, ou même faire migrer les séquences d'un chant à un autre. Les séquences sont peu différenciées; le discours poétique prévaut sur le vers, qui n'en est que la scansion. Mais on va du mot au livre par un impressionnant processus d'amplification. *L'Homme approximatif* se présente au lecteur comme *de la poésie* et non des poèmes, une matière continue, susceptible d'être pétrie, modelée, étirée, découpée. Ce trait l'apparente au « murmure inépuisable » de l'écriture automatique. Mais telle que Breton l'a pratiquée, l'écriture automatique s'est matérialisée d'emblée en éléments discrets, hétérogènes entre eux, classables par genres : phrases, répliques de dialogues, poèmes, « historiettes ». Le livre de Tzara correspond davantage à ce que suggère Desnos dans sa postface de *Fortunes*. Vers 1920, écrit Desnos, « mes camarades et moi (...) admettent (ions) que, de la naissance à la mort, un grand poème s'élaborait dans le subconscient du poète qui ne pouvait en révéler que des fragments arbitraires »<sup>39</sup>. De toutes les productions du mouvement surréaliste, *L'Homme approximatif* constitue sans doute la version la plus approchée de ce « grand poème ».

Dans *L'Homme approximatif*, la caractéristique du vers libre qui frappe en premier lieu est son ampleur, et la relative régularité de sa cadence. Le vers se développe sur une longueur moyenne de 14 à 20 syllabes (avec des pointes, assez peu fréquentes, autour de 25 syllabes). On se situe donc au-delà des dimensions du vers, mais le texte ne tend nullement vers une prose alinéaire. La disparition totale des majuscules y contribue en homogénéisant les lignes typographiques et en effaçant toute marque de frontière syntaxique. La construction est concordante ; le vers correspond le plus souvent à une proposition complète, ou à un syntagme prolongé par une relative, et les enchaînements se font par coordination:

*un coup de canon raidit/les globules rouges sous la tente (7-7 =14)*  
*où les somnolentes fusées/vivent en colonies d'électricité (7-10 =17)*  
*et ramasse dans son tablier de rayons/les pelures de l'horizon au soir*  
*(11-9=20)*  
*l'informe modeleur/voit dans chaque arbre un vivant accueil (6-9 =15)*  
*sur la route imberbe/où la parole brode l'altitude (5-8 =13)*  
*la forêt essoufflée/est montée jusqu'au sommet/de la conception*  
*mathématique (6-7-9 =22)*

39. Robert Desnos, *Fortunes*. Gallimard, « Poésie », 1980 (1940), p. 161.

*et sans nuages sa poitrine voltige/autour des coucous transformés en  
minutes (9-11 =20)  
mais la fraîcheur crépusculaire de l'esprit/apaisera bientôt notre faim de  
mondes (11-11 =22)  
et ternira les morceaux de vie/que nous déposons d'échelon en échelon  
(9-12 =21)  
dans le vide vertige/que la mort laisse échapper de son orbite (5-11  
=16) (Chant IV, p. 91)*

La dimension des vers s'explique dans une large mesure par l'abondance des épithètes, des compléments de nom et des circonstanciels, qui multiplient les ancrages référentiels et les qualifications, enracinant pour ainsi dire le texte dans un substrat riche et profus. Les vers se détachent difficilement de leur contexte, parce que ni les images ni les configurations rythmiques ne disposent de la capacité d'évocation qui fixe la poésie dans la mémoire. Le lien syntaxique joue à la lecture un rôle fondamental : il soutient le discours en lui permettant de se propulser vers l'avant. Le début du vers constitue en effet rarement un *incipit* discursif : dans ce passage la seule étape dans la progression thématique correspond à l'apparition du « modéleur », qui s'inscrit dans le paysage vaguement dessiné (« horizon ») selon un rapport de décor à figure. En règle générale le texte avance par scissiparité (*et, ou*) ou par ramification. Quant à l'équilibre des masses dans le vers, il obéit le plus souvent à une proportion  $1/3 + 2/3$ , « cadence majeure » que vient contrecarrer dans de nombreux passages la tendance à l'inversion.

La continuité discursive compense le caractère hétéroclite et souvent opaque que le texte présente dans le détail ; il n'est pas facile en effet d'interpréter les rapports entre par exemple les « globules rouges », les « somnolentes fusées » et les « colonies d'électricité ». Mais quand on examine les variantes, on s'aperçoit que ces mêmes facteurs de continuité ont été utilisés pour accroître l'étrangeté et contrecarrer les enchaînements logiques ou stéréotypés : Tzara s'est livré à un travail de déformulation. Dans le passage cité il reprend son manuscrit en corrigeant au v. 1 « immobilise » en « raidit » et en ajoutant « sous la tente », puis en remplaçant au v. 9 « car à quoi bon tenir » par « et ternira ». Il s'éloigne ainsi du cliché (le sang qui se fige de peur) et en extrayant du champ associatif des « colonies » une « tente », il construit un plan non-convenant, celui d'un décor agreste où va s'inscrire l'anthropomorphisme incongru qui est un des tropismes de son écriture. De même le texte lorsqu'il dérive de « tenir » à « ternir » (par épenthèse ou paronomase) défait le lieu commun moral (« à quoi bon ») au profit d'un processus concret dont l'inter-

prétation métaphorique est malaisée, et qui par son couplage avec « apaiser » brouille le schème axiologique: mais en même temps il stabilise une opposition temporelle entre passé composé et futur. Le poète pratique ainsi un « automatisme de la variante » différent dans ses voies de celui que Breton évoquera dans un texte de 1935<sup>40</sup>, mais visant au fond au même but. Le continuum créé par la syntaxe, souligné et étayé par le vers, ferme le texte sur lui-même: c'est pour lui permettre de s'enfoncer vers l'intérieur, à l'écoute de ses cristallisations arbitraires.

Il y va d'une allure lente, tout à l'opposé du court-circuit des images chez Breton ou Eluard. Cette lenteur est un effet de lecture, indépendant de la vitesse d'écriture. Autant qu'à la longueur du vers et au poids des expansions, elle est due au mouvement du texte: celui-ci pose un thème sentimental, puis s'en écarte par des appuis progressifs, des répétitions, des recouvrements, des glissements de faible portée. Voici un début de séquence:

*enfant jauni parmi les liasses de jeunesses  
et jeunesses couvertes de raisons ensablées  
insatiable enfant parmi les reliques  
l'eau fraîche a terni et ses yeux sont tous morts* (Chant VII, p. 109)

Une telle écriture conduit à la trouvaille, non comme chez Breton par une rencontre illuminante (et ressaisie par un commentaire), mais par un processus de mise en réseau où se dessinent de place en place, sous un angle d'anamorphose, des configurations expressives. Depuis l'époque dada, l'évolution de Tzara est profonde. On peut comparer aux aveux extraordinairement directs qui sortaient des *Vingt-cinq Poèmes* un passage comme le suivant:

*l'arbre vit en toi et tu vis à son ombre  
des cercles concentriques fuient avec le temps  
le cœur une pierre lourde que les noyés s'attachent  
te tient au fond des inexprimables correspondances  
à peine bougeant parmi les erreurs  
les liens épais - ô lents rameurs de suie  
entrez par la fenêtre - la nuit vieille de masques  
laisse toutes les nuits entrer en moi sa longue jeunesse  
qui ne perdra plus pied sur ce sol ennemi* (Chant VII, p. 108)

40. « Automatisme de la variante », *OCB 2*, pp. 560-564.

La syntaxe enchaîne les trois premiers vers, puis les sépare lorsque l'amphibologie se résout: le « cœur » reste dans la dépendance virtuelle du vers précédent (comme complément de « fuient ») jusqu'à ce que son verbe apparaisse ; toute solution de continuité est évitée. Parallèlement les « cercles » vont du « cœur » de l'arbre à la chute de la pierre dans l'eau: par filage ou par glissement métonymique, la métaphore progresse à rebours de l'arbitraire. Paraphé par l'image des « lents rameurs de suie » qui en émerge, c'est un portrait à la fois du poète et de son style: un portrait obscur, qu'il faut laisser se composer comme par un travail de l'œuvre au noir.

\* \* \*

De telles réflexions reconduisent à la question que j'évoquais, avant de l'écarter, au début de cette étude: celle de la figuration. On montrerait aisément que la figuration chez Tzara obéit aux mêmes lois que le discours poétique, et présente, par rapport à Breton, le même genre d'écart. Chez Breton l'allure poétique est caractérisée par la mobilité des postures énonciatives, par l'incorporation des éléments circonstanciels, par l'ajustement de micro-séquences narratives au moyen de multiples nœuds de contrôle. La figuration y travaille par assemblage d'éléments préconstruits : ces éléments sont facilement identifiables, de même que les procédures d'assemblage, mais l'organisation d'ensemble, tout en présentant de fortes stéréotypies, est marquée par l'arbitraire et l'aléatoire; les interprétations se brouillent par superposition ou demeurent suspendues. Cette esthétique apparente les poèmes de Breton aux gravures de Max Ernst (et dans une moindre mesure aux tableaux de Dali). Les poèmes de la maturité de Tzara font penser au contraire à Fautrier - ou à Giacometti, mais un Giacometti à qui la puissance apollinienne de figuration ferait défaut. Dans une matière chargée, travaillée de mouvements lents et incertains, apparaissent de multiples matériaux figuratifs, mais peu de configurations lisibles. On a pu constater, au fil des exemples, que ce texte, où presque toutes les associations sémantiques sont incongrues, reste étrangement pauvre en images, alors que la poésie de Breton en est riche et même saturée.

Cependant cette remarque appelle un correctif. Autant la vision du monde naturel qui se compose à travers le recueil demeure chaotique, autant la vision de l'homme bénéficie d'une sorte d'effet cumulatif, grâce à la pression subjective des adjectifs qui indiquent un affect ou une valeur, et à la présence continuelle du corps vécu. Le livre traite son sujet: en amplifiant la « grande plainte » de l'époque dada, il l'uni-

versalise. Il fait voir le visage de « tant d'autres » qui n'ont pas de visage, et raconte l'histoire sans commencement ni fin de ceux qui n'ont pas d'histoire :

*maigre puits moulin tourné par l'âne funéraire  
l'enchevêtrement des couronnes de détresses  
les mains de l'escalier roulant  
déversent des hommes qui s'aplatissent et s'engouffrent en piles  
transparentes  
dans le détroit sans fin et sans augure* (Chant XIII, p. 140)

La poésie de Breton au contraire est menacée par sa beauté même : la figure du poète se diffracte en une infinité d'images parfaites qui satisfont aux besoins d'un « narcissisme pluriel » (qui est aussi le nôtre) ; mais ce sont autant de masques, et parfois d'oripeaux. Cependant Breton, habité par la conscience critique du poète moderne, ne cesse de lutter contre les pièges que suscitent à la fois ses choix théoriques et ses propres dons ; c'est pourquoi il en viendra, à l'époque de *l'Ode à Charles Fourier*, à inscrire son lyrisme dans un horizon épique.

Avec leurs dissemblances, Tzara et Breton présentaient au tournant des années trente deux visages authentiques de la poésie surréaliste. Mais l'un des deux s'est effacé : *L'Homme approximatif* est resté marginalisé par son étrangeté. S'il semble aujourd'hui se rapprocher de nous, ce n'est pas à cause de son pathos existentiel, mais parce que l'effondrement de nos repères nous rend plus sensibles au désarroi culturel qui s'y déclare, et à l'usage créateur que sait en faire le poète. Le temps n'est peut-être pas loin où Breton brillera d'un éclat anachronique, tandis que Tzara nous sera devenu, comme il le fut à lui-même, « assez sympathique » : « assez » pour signifier l'approximation, et « sympathique », le rapport de chacun à soi comme « homme ».

Université Paris IV  
Paris-Sorbonne



# « LE DÉSESPÉRANTO » : UTOPIE DE L'ÉCRITURE UNIVERSELLE CHEZ TZARA ET BRETON

Eléna GALTSOVA

Les deux poètes, Tristan Tzara et André Breton, chacun à sa manière, ont constamment essayé de créer un nouveau mode de penser, non pas utilitaire, mais très imprégné de l'éthique, contribuant, d'après le double slogan marxiste rimbaldien, à transformer le monde et changer la vie. Ce projet, totalisant et global, nécessitait l'élaboration d'une forme d'expression et d'activité adéquate, tendant à un certain universalisme. Leurs tentatives pour créer un nouveau langage poétique étaient quand même loin du cas limite représenté par un poète russe tel que Vélimir Khlébnikov, qui inventa, à partir des langues indo-européennes, un « langage des étoiles » où chaque élément phonétique possédait des réseaux de sens particuliers, et le « zaoum », langage transmental, privé de toute référentialité. Mais si Khlébnikov ne faisait que rêver à la création d'une « civilisation » pour les membres de son entreprise, baptisée « Société du Globe Terrestre », les mouvements dada et surréaliste ont réellement pris une ampleur internationale.

La dominante universaliste chez Tzara et Breton s'exprime moins dans le cosmique qu'à travers une certaine *corporéité* qu'ils prêtent à leurs inventions langagières. Le langage poétique considéré comme « corps » rend possible son interprétation dans les termes d'espace, de « territoire », possédant donc son dehors et son dedans, ses limites, étant continu, discontinu, etc. ; en sortant « hors de ses sillons » ce langage peut aussi être compris dans sa dimension « clinique » liée au délire, à la folie, à la pathologie, à la mort. C'est dans cette perspective inspirée par les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari que nous essayerons de résoudre le problème de la langue universelle chez Tzara et Breton. Pour Tzara sont corporéisées surtout (mais pas exclusivement) des relations paradigmatiques: « La pensée se fait dans la bouche<sup>1</sup> » ; « La pensée se fait sous la main, le langage adhère au penser avec lequel il fait Corps<sup>2</sup> ».

1. « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », 1920, Tzara, *O. C.*, I, p. 379.

2. « Picasso et les chemins de la connaissance », 1947 (*Tzara*, IV, p. 368) ; « Grains et Issues », 1935 (III, p. 122).

Breton corporelse des relations syntagmatiques (surtout, mais pas exclusivement non plus) entre les paroles - « les mots font l'amour<sup>3</sup> » - d'où naît cette synthétique fusion de la langue et du savoir: « la pensée parlée<sup>4</sup> ». Comme si Breton essayait de répondre<sup>5</sup> aux aspirations de Stéphane Mallarmé exprimées dans sa fameuse phrase:

*penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité;*

donc, de ce Mallarmé pour qui la multiplicité est signe de la défection des langues: « imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême<sup>6</sup> ». En effet, la stratégie universaliste de Tzara et de Breton que l'on se propose d'analyser ici s'oriente dans une autre direction, analogue à celle que Tzara trace lui-même en décrivant le cubisme dans son article de 1933, « La Révélation de l'art africain par l'art moderne » :

*La décomposition d'un objet en plans ne procède pas d'un désir de simplification, mais au contraire, de celui de la totalisation. Elle tend vers une sorte d'universalité, de volonté d'exprimer l'objet dans toute sa puissance plastique* <sup>7</sup>.

Aussi paradoxale soit-elle, cette perspective pourrait être caractérisée préalablement comme une dispersion et une multiplication: la conception du langage universel comme *l'un multiple*.

Cette entreprise fort hétérogène s'inscrit parfaitement dans le contexte de différentes recherches linguistiques qu'elle tend à englober sans les réduire. D'une part, tout en s'appuyant<sup>8</sup> sur les découvertes de Michel Bréal (*Essai de sémantique*, 1897), Tzara et Breton exploitent d'une manière subversive l'idée de l'arbitraire du signe verbal. Révélatrice aussi la théorie du langage chez Jean Paulhan, qui publie en 1920, dans *Littérature*, une série de réflexions<sup>9</sup> sous le titre *Jacob Cow le pirate ou*

3. « Les mots sans rides », 1922, A. Breton, *O.C.*, t. 1, p. 286.

4. « Manifeste du surréalisme », 1924 (*Breton*, 1, p. 326).

5. Sur l'ambivalence de cette analogie voir: Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1988, p.39.

6. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *1900, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, 1993, p. 244.

7. Tzara, IV, p. 510. Pour Tzara, l'universel n'est pas le contraire du particulier. Ille dit, par exemple, dans son article « Henri Matisse à Vence, ou la fenêtre ouverte » (1948) : « Il n'y a pas de langage pictural universel, comme les mathématiques ou le Volapück, mais un art qui situé dans son temps et son espace, n'affirme son universalité que par le caractère particulier, propre à un lieu géographique » (*Tzara*, IV, p. 407).

8. Et parallèlement à Ferdinand de Saussure.

9. **Édités** un an plus tard sous forme de livre au *Sans Pareil*. Il introduit dans son discours théorique les amère-pensées de Paul Éluard, comme le suppose Breton dans ses *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 57.

*Si les mots sont des signes*, où il travaille sur la fonction « proverbiale » non signifiante, non référentielle du langage. D'autre part, Breton et Tzara ne sont pas indifférents aux théories et aux pratiques de la démultiplication langagière<sup>10</sup>, illustrées par les œuvres de Raymond Roussel et de Jean-Pierre Brisset.

En exploitant le domaine de l'écriture universelle chez Tzara et Breton, très vaste et, en quelque sorte, sans frontière, je serai obligée de réduire ma recherche à la période allant de la fin des années 1910 jusqu'aux années 30, et d'en exclure une part très importante concernant le recours à la tradition ésotérique, fortement accusée chez Breton. Mon but est de distinguer dans quelques discours poétiques et théoriques de Tzara et de Breton des éléments de l'invention « novatrice » portant sur les problèmes de l'écriture universelle.

### Littérature et interlinguistique

L'interlinguistique, tributaire d'une longue tradition, faisant partie intégrante, bien que marginale, d'une linguistique en plein développement, prend son essor vers la fin du XIXe siècle, parallèlement et comme prenant d'une manière linéaire, à la lettre, le rêve de Mallarmé. Nous n'en retenons que trois faits significatifs pour notre analyse: en 1879, Johann Martin ScWeyer élabore le *Volapük*, dont le modèle se révèle efficace ; ce qui aboutit à l'invention, en 1887 par le « Dr Espéranto », Lazare Louis Zamenhof, de « l'Internacia lingvo », devenu « l'Espéranto » ; puis, Louis Couturat développe les principes de l'Espéranto et crée *l'Ido* en 1907. Si le *Volapük*, à cause de la rigidité de son inventeur, ne progressa pas et finalement fut oublié, l'Espéranto et l'Ido, deux inventions assez proches l'une de l'autre, eurent une grande extension dès le début du XXe siècle et se révélèrent même très expansifs dans les années 20 et 30 où elles furent intégrées dans le mouvement révolutionnaire international<sup>11</sup>.

Les tentatives de mise en circulation des langues artificielles suscitérent, par exemple, une réaction violemment négative de la part d'un Alfred Jarry qui les critiqua dans ses articles publiés dans *La Revue blanche* en 1900 et 1901, portant sur un « langage instantané » avec ses

10. Voir l'interprétation de Gilles Deleuze: « on extrait de la langue maternelle une sorte de langue étrangère, à condition que les sons ou les phonèmes restent toujours semblables. Mais chez Roussel, c'est la référence des mots qui se trouve mise en question, et le sens ne demeure pas le même: aussi l'autre langue est-elle seulement homonyme et reste française, bien qu'elle agisse à la manière d'une langue étrangère... Roussel construit une langue homonyme au français, Brisset une langue synonyme... » Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Minuit, 1993, pp. 20-21.

11. En URSS par exemple, dans les sections de l'Internationale Communiste, il y avait obligatoirement des groupes d'espérantistes.

45 lettres de base empruntées à tous les alphabets du monde. Il se prononça aussi contre la simplification orthographique du français proposée par Jean S. Barès<sup>12</sup>. En effet, ces efforts, réduisant plusieurs langues à une seule ou détruisant l'histoire de la langue française en changeant son orthographe, visant à une accessibilité universelle, sont contraires à ce que fait Jarry, lui aussi créateur d'un langage à part. L'inventeur d'Dbu et de la Pataphysique ne réduit pas, mais dédouble le français, soit en déformant assez modérément les mots connus (*phynance, merdre, éther-nité*), de façon que le mot nouveau se superpose, sans le recouvrir complètement, au mot déjà existant, soit en attribuant aux mots connus une étymologie nouvelle et erronée (*Pologne* compris comme un mot grec, signifiant « nulle part ») soit de tout autre manière. Les innovations de Jarry lui-même, tout en portant aussi sur l'orthographe, visent non pas à simplifier, mais à multiplier le signifiant et le signifié en créant dans le français une sorte de langage alternatif.

Guillaume Apollinaire provoqua un véritable débat concernant l'espéranto dans *L'Européen* en 1903 et publia en 1909 dans *Pan* l'article « A propos de deux ouvrages sur la question des langues artificielles ». Il y prônait l'excellence et la supériorité de la langue française: « on ne peut admettre que même sous un prétexte utilitaire l'humanité veuille s'imposer la torture d'une langue universelle », tout en admettant une certaine universalisation dans le domaine des langues professionnelles:

*... si à cause du grand nombre de langues, de dialectes, de patois qui persistent, se transforment, se créent ou renaissent, on n'ose prédire que l'idiome l'emportera, un travail latent s'accomplit... se forme un vocabulaire international puisé dans les termes scientifiques, commerciaux, argotiques, militaires, théâtraux, etc., qui peut-être se substituera, lentement et sans heurt aux idiomes nationaux et continuera à évoluer parmi les langues, les dialectes, les patois, les argots et les jargons* <sup>13</sup>.

Les *Calligrammes* présentent, en effet, une tentative poétique universalisante chez Apollinaire. Tout en respectant le français, il y accouple le

12. « Jean Barès: Grammaire française (Le Réformiste) » (15.10.1900); « Le langage instantané » (01.06.1901). Voir Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Pléiade, 1987, tome II, pp. 300, 589-590.

13. Guillaume Apollinaire, *Œuvres Complètes*, Balland-Lecat, 1966, tome III, p. 835. Les idées interlinguistiques d'Apollinaire étaient influencées par son ami Trank-Spirobeg qui n'admettait pas que l'épicien du coin écrive de la même manière qu'un Stéphane Mallarmé, et qualifiait l'espéranto d'« odieux ». Pour les détails voir l'article de Michel Décaudin « Apollinaire et les langues », Apollinaire inventeur des langues (Actes du colloque de Stavelot), *Lettres modernes*, Minard, 1973, pp. 9-19 ; les commentaires de Pierre Caizergues dans sa thèse *Apollinaire journaliste. Textes retrouvés et textes inédits*. Université de Lille, 1979, tome III, pp. 137-145.

dessin, et donc parle en deux langues à la fois, l'une verbale, l'autre visuelle. Leurs relations sont **tautologiques**<sup>14</sup>, comme si l'on faisait simultanément la traduction d'une langue verbale en une autre, visuelle, d'une autre nature et qui constitue en même temps *le dehors* du verbal. On verra, ci-dessous, comment ce mécanisme de redondance est mis en jeu dans les inventions de Breton.

### Le polyglottisme de Tzara-dada

Quand Tzara publie en 1918 son premier recueil, *Vingt-cinq Poèmes*, la première critique (anonyme) déclare, d'une manière métaphorique: Tzara « crée une espèce d'ido ou volapük » ; ce qui est une manière de faire un puzzle plutôt qu'une langue accessible à tous. Mais c'est peut-être justement cette qualité énigmatique qui représente tout l'intérêt des œuvres de Tzara, car, comme l'ajoute le chroniqueur, « son expression... n'a de richesse qu'autant que le lecteur en mettra dedans [...] »<sup>15</sup> Ici se pose tout le problème de l'universalisme et du multilinguisme.

D'origine roumaine, ayant appris le français à l'école, sachant l'italien, l'allemand, l'anglais, s'intéressant aux langues nègres, Tzara incarne lui-même cette pluralité langagière dont se plaint Mallarmé. Dès le début de son existence, dada prétend à une négation et à une extension universelles, en pleine guerre mondiale et parmi les nationalismes florissants. Tzara et ses camarades parlent plusieurs langues à la fois, en réalisant ainsi leur projet de l'internationalité, ce qui a été ressenti à distance par V. Khlébnikov lui-même, puisqu'il avait inscrit Tzara sur la liste des « Présidents du Globe Terrestre »<sup>16</sup>. Pourtant la découverte du nom qui est à l'origine du mouvement dada rejoint les aspirations les plus profondes de Mallarmé. En effet, dada existerait-il s'il ne se nommait pas *dada*? Ce nom tout simple, prononcé comme « par une frappe unique » permet à André Gide d'établir son célèbre parallèle: « Ces deux syllabes avaient atteint le but « inanité sonore », « un insignifiant absolu »<sup>17</sup>. La

14. Citons les réflexions de Michel Foucault sur le calligramme qui est pour lui « tautologie, redoublement » par excellence: « Ainsi le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer; figurer et dire, reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire », « Ceci n'est pas une pipe », 1968, *Dits et Ecrits*, tome I, Gallimard, 1994, pp. 638-640.

15. Compte-rendu publié dans *Ariste*, Nantes, octobre-novembre 1918, pp. 2-4. Cité par Henri Béhar dans *Tzara*, I, p. 647.

16. D'après le manuscrit de Khlébnikov de 1922, cité dans les notes pour l'édition russe de Roman Jakobson, *Écrits sur la poétique*, Moscou, Progrès, 1987, p. 435. On sait que la lettre d'invitation à remplir la liste des « 317 Présidents du comité de la Société du Globe Terrestre » a été envoyée au *Mercur* de France en 1917-1918 et publiée par Apollinaire qui la jugeait « incompréhensible » (voir cette lettre dans *P. Caizergues*, *op. cit.*, tome I, pp. 265-266).

17. L'article d'André Gide dans la NRF (01.04.20) est cité d'après les notes pour Breton, *op. cit.*, I, p. 1229.

*parabole* dada, comme Tzara la caractérise plus d'une fois, a plusieurs signifiés dans plusieurs langues et en même temps. D'après ses manifestes, elle « ne signifie rien ». La multiplicité se révèle comme néant.

Tzara exécute une multitude d'expérimentations dans le domaine poétique. Les tendances primitivistes s'exprimant par la dissolution des mots, de la grammaire, de la syntaxe, par l'utilisation des onomatopées aussi bien que par les poèmes «bruitistes», «phonétiques», etc., auraient pu servir en effet au surgissement d'une langue nouvelle, d'un certain « zaoum » dadaïste, mais cette langue n'a aucune stabilité et ne reçoit aucune justification théorique. Il exploite les possibilités du collage arbitraire, les mots tirés d'un chapeau, selon les indications données dans ses *Manifestes*. D'autre part, Tzara se voue aussi à l'imitation consciente et à la simulation des langages exotiques dans ses *Poèmes nègres*. Parmi les procédés de multiplication du langage poétique, il emploie aussi des éléments non-verbaux, tels que des formules mathématiques, physiques, chimiques, allant jusqu'à composer des « poèmes chimiques », avec des formules toutes faites ; il crée aussi des calligrammes, et des « poèmes statiques » qui visent à transformer les mots en individus, etc.

Durant cette période, la création de Tzara est expressément polyglotte: « Le Bon Dieu a créé une langue universelle, c'est pourquoi on ne le prend pas au sérieux. Une langue est une utopie<sup>18</sup> ». L'incarnation de l'universalisme est dans le dadaïsme même, par conséquent il n'y a rien de contradictoire dans le fait que Tzara et ses compagnons de Zurich, Hans Arp et Walter Semer, ont créé une mystérieuse « Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste », (s'occupant d'ailleurs d'une production de textes collectifs analogues à l'écriture automatique<sup>19</sup>).

Il est bien naturel de poser la question sur l'utilisation de la langue maternelle dans les œuvres de Tzara-dada (mis à part les poèmes de jeunesse écrits en roumain) qui introduit assez souvent quelques mots roumains dans ses textes écrits majoritairement en français. Le cas de « La Grande Complainte de mon obscurité un<sup>20</sup> » paraît exemplaire: « *nu mai plânge* », surgissant à la fin du poème, signifie l'essence simple, élémentaire, de son genre qu'est la complainte. La position ainsi marquée des mots roumains peut être interprétée comme la mise en évidence de leur

18. «Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer» (*Tzara*, I, p. 386).

19. Georges Hugnet, en opérant la distinction des genres chez les dadas, place ce procédé dans la rubrique «poèmes dadaïstes», c'est-à-dire qu'il y voit l'incarnation du dadaïsme par excellence (*Dictionnaire du dadaïsme*, Jean-Claude Simoën, 1976).

20. Dans *Vingt-cinq Poèmes*, I, pp. 90-91. Pour l'interaction de ces poèmes de Tzara avec les Centuries de Nostradamus voir Gordon F. Browning, « Tristan Tzara et la Grande Complainte de mon obscurité », *Europe*, nos 555-556, juillet-août 1975, pp. 202-213, et les notes d'Ho Béhar pour *Tzara*, I, pp. 640-660.

caractère profond, lié à la terre natale, maternelle, ce qui est justifié par la mention au début du poème, «je ne reçois pas régulièrement les lettres de ma mère ». En même temps, le roumain qui joue le rôle d'une langue ésotérique dans le texte français, y est caché comme dans le ventre de la mère, une langue-mère française. L'idée de la langue maternelle se révèle renversée et ainsi dénudée du sens hiérarchique. Dans l'opposition langue maternelle / langue étrangère, aucun des termes n'est marqué. Ajoutons que le texte des *Centuries* de Nostradamus y fonctionne d'une manière analogue.

Un autre cas limite est présenté par les œuvres collectives, les « poèmes simultanés » où Tzara, avec Huelsenbek, Janco, Arp etc., s'expriment ensemble en français, allemand et anglais, soit l'un après l'autre, soit en chœur, accompagnés par les bruits et la musique. Tout en visant à épater et provoquer le bourgeois, les poètes lui proposent de choisir par quoi se faire provoquer. Tzara suggère, dans sa « Note pour les bourgeois » :

*la possibilité... à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient des éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout de même dans la direction que l'auteur a canalisée* 21.

C'est donc au récepteur de choisir une ou plusieurs langues de la série proposée par le poète (ou les poètes) conscient de parler en une sorte de langue étrangère. Le récepteur devient, d'après les réflexions de Tzara, un co-auteur, et même un créateur du poème. Ce qui n'exclut pas un effet du didactisme, remarqué d'une manière empirique par Roman Jakobson comparant une représentation dada, vue à Berlin en 1921, à la méthode d'enseignement des langues étrangères chez Berlitz :

*Maschinenkunst de Tatline, les poèmes universels des voyelles, les poèmes de chœur (simultanéisme), la musique des bruits, les primitifs, c'est comme une sorte de Berlitz poétique* 22.

Ainsi le Tzara dadaïste exhibe, « met à nu », (si l'on reprend ici le mot de Victor Chklovski), le caractère asymétrique de la communication, et non seulement de la communication dadaïste, mais telle qu'elle fonctionne dans la culture en général, si l'on reprend le concept de culture selon Youri M. Lotman qui la considère par analogie à la structure asy-

21. « L'amiral cherche une maison à louer », 1920 (1, pp. 492-493).

22. « Lettres de l'Occident », 1921, *Roman Jakobson, op. cit.*, p. 433.

métrique et à l'interaction nécessaire et créative des deux hémisphères cérébraux. C'est l'hétérogénéité qui se produit dans le texte et dans la culture, conçue en termes de « dialogue » entre « des langues nécessairement différentes ». Par conséquent Lotman déclare: « La culture est polyglotte dans son principe, et ses textes se réalisent nécessairement dans l'espace des deux systèmes sémiotiques au minimum<sup>23</sup>. Le processus de réception créative, tel qu'il est décrit par le premier critique de Tzara et Tzara lui-même, sont analogues aux mécanismes polyglottes du fonctionnement de la culture dans le sens de Lotman. L'universalisme multilinguistique que Tzara réalise *à la lettre* d'une manière extensive et exagérée, grâce à cette extensivité et cet excès, devient une sorte de discours alternatif sur la culture ».

### Dialectique et clinique chez Breton

Si Tzara exhibe d'une manière exhaustive le polyglottisme de la culture, Breton surréaliste agit, semble-t-il, d'une manière plus réductrice, en commençant, dans son discours théorique, par le français<sup>24</sup>. D'autant plus qu'il ne pratiquait pas, comme Tzara, les langues étrangères : « J'ai attrapé le français étant jeune<sup>25</sup> », dit-il, comme s'il s'agissait d'une maladie.

D'autre part, Breton essaie, dans le *Manifeste du surréalisme*, de construire une nouvelle généralité, « le langage surréaliste », ou plutôt d'adopter « l'usage surréaliste » des paroles, d'employer « surréellement des mots dont j'avais oublié le sens<sup>26</sup> », etc. La proclamation constante du caractère « impersonnel » de la poésie, selon l'expression de Lautréamont découverte par Breton: « La poésie doit être faite par tous. Non par un », prône aussi un certain universalisme. Comment mesurer à quel point cet usage surréaliste des paroles cesse d'être une métaphore réalisée, filée, etc., et introduit dans le texte une certaine étrangeté, c'est-à-dire l'effet d'une langue étrangère à l'intérieur du continuum français? Ce sont moins les associations assez vagues et métaphoriques et les procédés de Sigmund Freud, que la mention d'un modèle clinique concret, celui des

23. «Le texte et le polyglottisme de la culture », Youri Mikhaïlovitch Lotman, *Articles en 3 volumes*, Aleksandra, Tallinn, 1992-1993, tome I, p. 143. Voir aussi ses articles «Le Texte dans le texte », 1981, «L'asymétrie et le dialogue », 1983, *op. cit.*, pp. 148-160, 46-57.

24. Si les dadas avaient tendance à parler plusieurs langues à la fois, Breton propose de choisir un des modes d'expression dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), ici on comprend «la langue» dans un sens élargi du terme : « on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière... » (1, p.328).

25. Carnet, 1924, (*Breton*, I, p. 460).

26. André Breton, *op. cit.*, I, p. 335.



cas de l'écholalie et du symptôme de Ganser<sup>27</sup>, qui contribue à l'éclaircissement de notre problème. Breton souligne aussi : « c'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'appliquent le mieux<sup>28</sup> ».

En effet le dialogue entre le médecin et l'aliéné est en dehors de la communication langagière normale basée sur une certaine proportion de la nouvelle information et l'information comme servant à décoder la première: le cas de l'écholalie n'est que la répétition, ou la redondance par résonance<sup>29</sup> pures, tandis que celui du symptôme de Ganser illustre au contraire l'offre d'une information nouvelle pure en l'absence de tout décodage. La répétition du code en l'absence de ce qu'il doit décoder l'écarte de sa fonction de code; l'alternance des répliques non fiables les écarte aussi de leur fonctions de servir à l'échange d'informations. Le dialogue clinique de Breton réalise jusqu'au bout l'opération analytique et rend ainsi symétriques les relations entre les deux textes communicants comme s'ils se déroulaient dans les conditions expérimentales où l'on bloque successivement le fonctionnement de l'un et de l'autre hémisphère cérébral.

Dans ces dialogues, formellement en français, le langage *déliquant* cesse d'être lui-même, il devient en quelque sorte autre, il dépasse ses frontières, il devient *étranger*. Dans les deux cas la communication entre les interlocuteurs se passe comme s'ils parlaient en langues étrangères, ce qui rapproche le dialogue surréaliste du modèle kafkaïen de communication reposant sur l'aliénation et l'altérité. Pourtant, la conceptualisation surréaliste (bretonienne) du dialogue, procédé poétique très répandu depuis les *Champs magnétiques* (« Barrières»), s'oriente plutôt vers le ludique, d'où la prolifération des jeux surréalistes conçus sous forme de dialogue.

En opérant une réduction par rapport à l'universalisme culturel dada, le dialogisme bretonien peut être considéré comme une *affectation* pathologique de cet universalisme, l'affectation qui pourtant n'est pas privée de productivité, comme on le verra en analysant les « poèmes-objets ».

Remarquons, en marge, que dans le contexte des simulations des discours délirants dans *L'Immaculée conception* (1930) Breton mentionne le nom d'un langage international:

27. Rappelons les exemples cités dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) : « Quel âge avez-vous? - Vous ». (Écholalie) ; « Comment vous appelez-vous? - Quarante-cinq maisons » (Symptôme de Ganser ou des réponses à côté). (I, p. 336).

28. *Ibidem*, I, p. 335.

29. Le cas de l'écholalie préfigure ce que Gilles Deleuze appelle « le bégaiement créateur, la redondance par résonance » qui redouble la langue (voir par exemple Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, pp. 100-101 ; Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Minuit, 1993).

*Je ne comprends pas l'espéranto, mais je trouve que l'espérance désordonnée commence par soi-même* (Essai de simulation de la manie aiguë)<sup>30</sup>.

L'accent frappe sur l'aspect éthique plutôt que linguistique, l'espérance, ce qui constituera pour Tzara encore une composante nécessaire dans la description de sa langue universelle.

## **Le Désespéranto**

Tzara écrit *Le Désespéranto* (1932, publié dans le recueil *L'Antitête* en 1933) en polémique avec le groupe du *Grand Jeu*, dont témoigne la seconde note de son « Essai sur la situation de la poésie » (1931, 1933). Dans *Le Grand Jeu*:

*... il s'agit en somme d'un primitivisme à peine déguisé, de nature mystico-romantique, qui prétend, par la création d'un langage plus ou moins inventé, donner un aspect nouveau au monde sensible. À la révolution sociale, ces messieurs opposent la révolution du langage, un vague espéranto poétique* <sup>31</sup>.

Tzara, au contraire, propose le « désespéranto », correspondant à ses espérances dialectico-matérialistes et révolutionnaires, se référant à la notion de poésie collective d'après Lautréamont et à la dialectique de Hegel et d'Engels.

*Le Désespéranto* est un recueil composé de 21 textes en prose poétique, proche de l'écriture automatique, où reviennent constamment certains thèmes surréalistes: rêve, merveilleux, spontanéité, etc. Tout le recueil est traversé par un thème méta-poétique, qui est celui de la description d'un langage. On peut y déceler le début et la fin d'une histoire du langage naissant dans le premier chant « La Terre meuble<sup>32</sup> » et se suicidant (par noyade) dans le dernier chant « Les consciences atténuantes<sup>33</sup> ». Ce suicide est aussi un cliché pour la notion du désespoir se

<sup>30</sup>. Breton, I, p. 852.

<sup>31</sup>. Tzara, V, p. 30.

<sup>32</sup>. Cette conclusion s'impose d'après les images éparées des femmes nues, plusieurs images du vide, des langages, et la phrase: « tous les mouvements se regroupaient selon leur ordre de naissance » (II, p. 358).

<sup>33</sup>. « Ainsi se noie la phrase sans ponctuation... » (p. 394).

révélant distinctement comme thème vers la fin du recueil<sup>34</sup>, donc cette histoire interprète le *désespéranto* à travers une notion éthique. Cette éthique est tout imprégnée du romantisme frénétique, issue de la *lycanthropie* d'un Petrus Borel:

*Il n'est pas possible, dans la misère actuelle qui ne peut pas ne pas entamer les régions secrètes de la vie morale, il n'est pas possible, dis-je, que la poésie exprime autre chose que le désespoir. Mais, malheur à celui qui se tiendrait à ce mot comme à un terme définitif! Ce désespoir est virtuellement accompagné d'un grand espoir, celui de voir cesser le douloureux état de choses qui l'ont engendré* <sup>35</sup>.

L'image de la langue suicidée suggère aussi l'image de la langue morte, et grâce à cela devenue universelle, par analogie avec le grec ou le latin. Il est évident que dans un contexte dont le mécanisme est fondé sur les contradictions, on ne peut pas considérer ce langage comme canonique, mais tout en distinguant son histoire on est en droit d'y voir aussi, et dans une grande mesure, des éléments de la théorie, accompagnés de leur mise en œuvre, ce qui permet de considérer *Le Désespéranto* comme un *traité expérimental* du langage poétique. La construction de ce traité n'est pas systématique, c'est une sorte d'assemblage plus ou moins fortuit, et Tzara donne dans le texte plusieurs images de cette multiplicité: *ruche* (358), *ribambelle* (362), *meute* (359), *foule* (375), *fourmilière* (394).

Déjà dans la mention des éléments minimaux de la langue (sons, caractères) se révèle l'idée d'une pluralité potentielle. Tzara nomme « les lettres de cosses » (370) ; « les caractères en herbe » que « mille chevaux... apprennent facilement à faucher » (376) ; les « voyelles (qui) en ont fait des histoires » (362) ; et aussi « baratter son alphabet dans les limites de la convenance » (389), et ce qui est révélateur pour nous, « les lettres sans couleur » (358) et « des alphabets muets » (389). Tout en étant interprétés comme une matière, une chose, ces éléments minimaux peuvent être privés de leurs caractéristiques essentielles, et réduits ainsi au néant. Pourtant ce rien se révèle productif, ce qui est prouvé par les expressions mentionnant les accessoires de l'écriture, par exemple, le

34. « ... l'air et le désespoir concentrés dans la paume de ce rêve à tous offert » (p. 394). Le suicide est un des thèmes principaux pour les dadaïstes et les surréalistes. Le suicide, après la mort de Jacques Vaché et l'enquête de Littérature, reste dans le centre des intérêts des surréalistes, ce dont témoigne la rubrique régulière dans *La Révolution surréaliste*. « Les désespérés », où l'on rapporte les histoires des noyés etc. Cet intérêt empirique est renforcé par une référence consciente à la littérature romantique et postromantique.

35. T. Tzara: « Initiés et précurseurs », 1935 (V, p. 35).

« crayon blanc » et « les encres sympathiques » (366). Tzara suggère ici d'une manière transparente la possibilité d'une écriture autre, voilée, occultée et aussi cachée, au sens physique de ce mot, parce qu'exécutée avec des instruments spéciaux.

L'idée du dédoublement est exprimée aussi par une localisation spéciale du langage qui peut être *au-dessous*, qui peut remplir la fonction de « souligner » quelque chose, c'est-à-dire qui se place en quelque sorte en dehors, entre ou sous le texte :

*ainsi se noie la phrase sans ponctuation, celle qui souligne la triste  
ou joyeuse continuité dans la défaite qu'est le sens de ma vie  
(p. 394).*

Revenant au « crayon blanc », ajoutons que cette écriture transparente est une des images du vide<sup>36</sup> productif, très nombreuses dans ce recueil, qui dans la description du fonctionnement d'une langue se réalise sous forme du silence et de la surdité: « la surdité des murs » (357), « la calculation sourde » (358) et « son arme toute-puissante, le silence » (358). Le vide peut agresser et être agressé: « L'air n'était pas libre et chaque pensée vidait l'espace » (358) ; « Les mots à tout faire étaient bannis de cet effritement » (358).

L'idée du vide fonctionne aussi au niveau syntaxique. « La coulée verbale, la dictée de l'inconscient » qui justifient le fait que « l'univers imaginaire ici proposé ne soit pas fondamentalement différent de celui qu'ont transcrit pour leur compte les compagnons de l'aventure surréaliste », comme l'estime pertinemment dans ses notes Henri Béhar (447), sont organisées à partir des automatismes de la pensée qui ne sont pas autre chose que des clichés: figures rhétoriques, expressions figées, lieux communs, proverbes, jeux de mots, tropes poétiques, etc. qui tous ont subi diverses transformations. On trouve dans « Le Désespéranto » une collection complète de ces procédés de transformation : dislocations, rimes, allitérations, assonances, toutes sortes d'anagrammes, calembours, contrepétries, à-peu-près etc.<sup>37</sup> Tzara qui rêve toujours à se « dérober du

36. Le thème du vide spatial: plein, détruit, mis en mouvement, du processus de l'évidement, - ainsi que le thème auditif: la surdité, le silence, - sont très fréquents dans ce recueil, par exemple: « Et l'espace était pourtant immatériel quoiqu'imbu d'une certaine solidité... » (p. 357) ; « On attrapait une poignée et le vide se reformait comme une circulation lente mais précise, et ce que vous serrez dans la main était encore une fois le rien comme le reste était rien et pourtant était toujours quelque chose » (p. 358), etc. Sur les thèmes du vide et de la négation voir les articles d'Anne-Marie Amiot, « Grains et issues: Age d'or, âge d'homme, âge approximatif », *Mélusine*, n° VII, 1975, pp. 118-134 ; Anne-Elaine Cliché, « La bouche pense. La parole impensable... », *Mélusine*, n° VIII, 1986, pp. 209-227.

37. Par exemple, « les champs morts de peau » (p. 357) est une compression de deux expressions synonymiques : le champ des morts et le champ de repos; « les bardes portaient à leurs serviettes de longues barbes » (p. 362) (antiméthèse) ; « les bas de laine - coiffeurs de baleines » (p. 373), etc.

langage<sup>38</sup> », c'est-à-dire de la forme contraignante, aime les clichés (qu'il préfère appeler souvent des lieux communs) parce qu'il les considère comme une forme vide, « démunie de sens<sup>39</sup> », et par conséquent, libre pour acquérir tout contenu.

Cette liberté du lieu commun a en outre une valeur démocratique, car le cliché, selon Tzara, est un « produit de la sagesse populaire », reposant sur « un minimum d'entente collective », comme il l'interprète dans son « Essai sur la situation de la poésie<sup>40</sup> ». Ainsi le lieu commun étant aussi fait par tous devient en quelque sorte le lieu collectif.

Depuis l'époque dada le thème fondamental de Tzara, comme on l'a déjà souligné, est la fusion de la pensée et du mot, et aussi la notion d'une corporéité et d'une réification du langage. Dans le dernier chant du recueil, il reprend ce motif en essayant de le hiérarchiser. Tout d'abord il proclame, si l'on reprend le mot d'Aragon, une sorte de « nominalisme absolu », et constate que: « sous chaque pierre il y a un nid de mots et c'est de leur tournoiement rapide qu'est formée la substance du monde. Rien que mouvement dans la fourmilière instable... » Ce nominalisme est tout de suite nié: « mais ce n'est qu'au-delà du mot que grouille, obstinément présente, cette forme ingénue de l'oubli, la pensée... » (394) Et finalement, il procède à une seconde négation, « la réalité brouillée, avant qu'elle ne soit conquise par le rêve, est le règne où je me trouve chez moi » (394). Pourtant cette déclaration le ramène au début, qui est « sous chaque pierre... » et donc malgré tous ses efforts logiques, la vie, la pensée et la parole restent inséparables, ce qui amène de graves conséquences.

La corporéité de la pensée, de la matière cérébrale et de la parole, est mise en évidence dans de nombreux jeux de mots et métaphores. Cette corporéité des mots peut se référer à l'humain: « les mots mourraient de faim » (358), « les cris mal mouchés » (369), « il faut leur (aux mots) procurer une nudité, les bras d'un mot inconnu, se noie la phrase sans ponctuation » (394). Ou faire allusion au corps de l'univers entier: « les calembours d'air » (358), « les onguents des mots d'ordre » (364), « paroles à victuailles » (369), « un nom sans heurt » (371), « il faut entretenir l'humidité des mots » (394), « la meule des paroles » (394) etc. Grâce à son aspect corporel, le langage devient espace, c'est-à-dire non-langage, et vice-versa, comme dans les exemples de jeux transparents où les noms des objets sont remplacés par le substantif « mots »: « Il faut mettre la charrue devant les mots » (394), « les bêtes de somme de la

38. « Essai sur la situation de la poésie », 1931, 1933 (V, p. 20).

39. « Gestes, ponctuation et langage poétique », 1953 (V, p. 240).

40. *Tzara*. V, p. 19.

parole» (393), «jeter le premier mot dans la bataille» (394). Ce langage corporéïisé est incarné d'une manière extrême par l'image du sourd-muet, dans l'expression « parler comme les mains » (362).

De même que dans les jeux de mots, où la figuration primordiale doit être détruite pour que soit possible une nouvelle synthèse, les images corporelles de Tzara sont souvent liées à la désarticulation du corps humain et de l'appareil articuloire - dont le mécanisme est explicité dans cette phrase: « Un froid prolongement de matière cérébrale dans le monde et le monde se désarticulait le long de ce nouveau mode d'interférence » (358). Le mélange et l'enchevêtrement des membres du corps « des lèvres brisées apparaissent parfois le long de son corps » (359), « les dents féroces s'échappaient des genoux » (359) et la fusion du corps avec le paysage « les lèvres de gazon » (364) amène à la synthèse *bouche-yeux*, qui peut être considérée comme une description de l'approche des limites de la poésie, où le verbal se mélange avec le visuel:

*passer sa langue par l'œil entrouvert (p. 359), que les yeux soient placés à la jonction des lèvres et que celles-ci palpitent d'un sommeil et d'un réveil de lourde haleine (p. 387), une seule voix poussait des œillades désespérées vers le taciturne (p. 388)*

Toutes ces articulations, désarticulations, dislocations, destructions, multiplications du langage ne sont, comme nous l'avons noté, que des procédés rhétoriques, ou, en gardant la terminologie de Tzara, stylistiques. Ce n'est pas par hasard que la première réalité langagière signalée dans « Le Désespéranto » est le mot « style » : « le vent parvenait à peine, avec d'infinies précautions de style » (357), puis surgissent les figures des mots : « Les mots à tout faire étaient bannis de cet effritement », et finalement, « les calembours d'air » (358).

Quels sont les genres du discours évoqués par Tzara dans « Le Désespéranto » ? Il mentionne plusieurs fois chansons, chants - désignations possibles du genre de poèmes en prose constituant le recueil même; et aussi les cris, genre gestuel. D'autres discours dont on peut déceler les noms: l'histoire (387), « de longues palabres » (389), « la signature du contrat » (389), « une pétition » (389), « un petit discours sur l'hypnotisme » (371), « la longue discussion des rafales de dés » (373), « la somme de la parole » (393), désignent la tendance à évoquer quelque chose de non littéraire, mais plutôt quotidien. D'où cette description du livre-vie ou vie-livre (basée d'ailleurs sur les jeux de mots) : « Ma vie, quant à moi, est un livre ouvert. Je m'ouvre à la vie ouverte, je me livre à l'ouverture de la vie, ivre de vie vite et verte » (374).

La réception des textes du « Désespéranto », que Tzara caractérise comme un « rêve à tous offert » (394), suggère plusieurs possibilités. La première est de le considérer comme illisible, ce à quoi Tzara lui-même fait allusion en disant : « lecture sera donnée à haute et intelligible nuit » (370). On peut aussi constater qu'il s'agit d'une lecture non linéaire, d'une syntaxe perturbée, détournée, dont les procédés sont inscrits, comme nous avons essayé de le montrer, dans le texte même. Ce qui rend possible que le lecteur opère une analyse, et se met à restituer les lieux communs, en décomposant le texte de Tzara. Cela s'accorde parfaitement aux idées que Tzara a exprimées dans son « Essai » déjà cité. En décomposant le langage poétique, le lecteur en produit plusieurs, plus ou moins hypothétiques. Il fait son choix, il collabore en quelque sorte avec Tzara, il restaure la langue « oubliée » par Tzara en y ajoutant la sienne, comme si le texte parlait à plusieurs voix, en plusieurs langues. À titre d'hypothèse, supposons que l'on puisse y appliquer aussi une lecture utilisant les nombres, « un genre nouveau de calculation sourde » (358), la méthode que Tzara utilise quand il déchiffre les anagrammes de Villon.

### *Les poèmes-objets de Breton*

En créant son « Désespéranto » comme incarnation de la « poésie activité de l'esprit », dégagée du langage ou de sa forme, Tzara mentionne d'autres pratiques possibles, ou d'autres langues :

*Il est bien entendu que dans le cadre de la poésie activité de l'esprit, entrent aussi la peinture et la sculpture (voir aussi les objets surréalistes décrits par Breton et Dali) 41.*

Rappelons que dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), Breton, en invitant tout « homme d'aujourd'hui à faire la part dans son langage des dernières découvertes biologiques, ou de la théorie de la relativité », glisse peu à peu vers une autre idée, celle de la création des « objets ». Ce glissement s'opère dans la question : « Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses<sup>42</sup> ! »

Un peu plus tard, en 1929, Breton réalisera le mélange des mots et des choses en présentant son premier « poème-objet » dont il formule la théorie en 1934 dans le discours « Situation surréaliste de l'objet. Situation de

41. « Essai sur la situation de la poésie », variantes (V, p. 627).

42. *Breton*, II, pp. 285, 276.

l'objet surréaliste », où le poème-objet est traité au sens de la poésie universelle. Dans ses réflexions théoriques, Breton s'appuie sur cette partie de *l'Esthétique* de Hegel où il parle de la nature universelle de la poésie romantique. Breton utilise la thèse hégélienne « la poésie est le seul art universel » pour proclamer une nouvelle exigence: le langage poétique qui « avant tout doit être universel<sup>43</sup> », dans le sens de Lautréamont qui disait: « La poésie doit être faite par tous. Non par un ». Alors se pose le problème de la réception. Tout en étant universel, le langage poétique doit être entendu par tous. Breton refuse de « surélever la barrière des langues » ; tout en suivant Hegel pour qui l'universalisme, et donc l'universelle traductibilité, étaient déjà inhérents à la poésie, Breton ne fait que les mettre en évidence. En dévalorisant l'aspect sonore de la poésie, Breton prête attention à son aspect visuel:

*C'est ainsi que, pour ma part, je crois aujourd'hui à la possibilité et au grand intérêt de l'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi entre eux. Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe* <sup>44</sup>.

Ainsi, Breton formule sa théorie du poème-objet dans des termes de *l'Esthétique* hégélienne en prenant son texte à la lettre, et en spéculant d'une manière abstraite sur la notion de négation dialectique. En même temps, dans l'élaboration de sa théorie du poème-objet, Breton revient en effet à la conception du dialogue<sup>45</sup> que nous avons déjà mentionnée et qui se rapproche maintenant, sans s'y identifier complètement, du dialogisme au sens que lui attribue Gilles Deleuze décrivant le « dialogue comme rencontre de guêpe et d'orchidée » :

*C'est cela, la double capture, la guêpe et l'orchidée: même pas quelque chose qui serait dans l'autre, même si ça devait s'échanger, se mélanger... mais quelque chose qui est entre les deux, hors des deux, et qui coule dans une autre direction. Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler... (Cette capture, plutôt une*

<sup>43</sup>. Breton. II, p. 479.

<sup>44</sup>. *Op. cit.* II, pp. 480-481.

<sup>45</sup>. Dans un sens en peu différent, mais non moins important, O. Paz rappelle que: « le poème-objet-surréaliste et les emblèmes et devises de la Renaissance et de l'âge baroque sont deux moments du vieux dialogue entre poésie et peinture ». Octavio Paz. « Poèmes muets, objets parlant » dans: André Breton, *Je vois j'imagine*. Gallimard, 1991, p. 8.



double capture fait) *non pas quelque chose de mutuel, mais un bloc asymétrique, une évolution parallèle, des noces, toujours « hors » et « entre »*. Alors ce serait un entretien <sup>46</sup>.

La théorie du poème-objet peut être considérée comme une mise en évidence, une explication de la communication qui est nécessairement défectueuse et se déroule comme si l'on parlait en langues étrangères l'une à l'autre. Cette théorie démontre la duplicité, l'hybridité du récepteur qui est obligé de manipuler ses capacités de lecteur et de spectateur.

L'hétérogénéité matérielle du dialogue entre le visible et le lisible fait évidemment penser au caractère fortuit du collage, du dialogue-collage fondé sur les « réponses à côté ». Et, en même temps, si nous analysons le premier poème-objet de Breton *Portrait de l'acteur AB*, nous y décelons tout de suite le redoublement calligraphique qui révèle le redoublement du sens dans le cas de l'écholalie: les chiffres 1713 sont en même temps les initiales de l'auteur-acteur AB présentées plus haut; l'expression « niches vides » est comme une légende pour de véritables niches vides de l'objet, etc. La description de cet objet, par Breton, révèle surtout les redondances entre les éléments purement visuels et verbaux. Pourtant, dans sa théorie, il insiste sur la différence, « sans jamais faire double emploi entre eux », entre le visuel et le verbal. Tout en expliquant parfois dans les notes sa formulation, Breton attend que se produise quelque chose au-delà d'une simple signification du signe verbal et du signe visuel. Une nouvelle synthèse? Peut-être. Mais cette redondance aussi rend infini le processus de différenciation, comme si les sens du verbal et du visuel se développaient perpétuellement. En tout cas, la pratique et la théorie du poème-objet consistent donc en une différenciation du langage par lui-même (le verbal se différencie du verbal, le visuel se différencie du visuel), où il devient étranger à lui-même justement grâce à la redondance de la signification qui se produit dans le dialogue entre les deux langages hétérogènes.

Toutes différentes qu'elles soient, les tentatives universalistes de Tzara et de Breton présentent de curieuses affinités. Les deux auteurs travaillent autour de la notion de corporéité, Tzara par sa manière de jouer avec les lieux communs du langage, Breton en incorporant dans le texte des objets, c'est-à-dire des lieux réels. Tous deux construisent leurs œuvres comme patchwork, de toutes pièces. Si l'on reprend le vieux mot de la rhétorique, ce ne sont, chez Tzara, que des artifices verbaux, tandis que Breton effectue un acte artistique-bricoleur à proprement parler.

46. G. Deleuze, *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), Aammarion, 1977, p. 13, voir aussi G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, dans *Mille Plateaux*, Minit, 1980.

Mais à part cet aspect curieux, les deux poètes, au début des années 30, tout en s'engageant dans les débats et les luttes politiques de leur époque, et en cherchant la poésie effective, procèdent au dédoublement et même à une certaine démultiplication de leur langage poétique, ce qui les pousse à construire un modèle alternatif (parce que poétique) du fonctionnement de la culture, tout en incarnant cette culture dans leurs langages. Ils démontrent la productivité de ce langage culturel comme un dialogue hétérogène, polyglotte, qui fonctionne à l'intérieur de ce que Lotman appelait la « sémiosphère<sup>47</sup> » et aussi à (ou avec) l'extérieur. Tzara, en créant un langage rhizomatique dans « Le Désespéranto » ; Breton, en attachant son attention surtout en tant que théoricien, mais aussi comme poète et bricoleur, aux cas pathologiques qu'il réussit parfois à introduire dans l'œuvre au niveau de l'écriture; Tzara et Breton en menant un dialogue assez compliqué entre eux, - dans tous les cas tous deux essayent de dépasser le régime proprement signifiant des signes langagiers, ce qui les rapproche des phénomènes analysés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, du « creusement » de plusieurs langues à l'intérieur d'une seule langue, et de « l'approchement » de la langue à son dehors ou envers, c'est-à-dire du « devenir-autre de la langue ».

Académie des Sciences de Russie

<sup>47</sup>. Cf Youri M. Lotman, « De la sémiosphère », *Articles*, tome 1. pp. 11-24; *Culture et explosion*, Moscou, Logos, 1992.

# TZARA, LA NÉCESSITÉ DE L'ABSURDE, ET BRETON EN SIGNE ASCENDANT, TOUS DEUX AU BORD DE L'AVENIR

Henri MESCHONNIC

André Breton disait, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, en revendiquant pour le surréalisme d'être « la queue tellement préhensile » du romantisme, « qu'avoir cent ans d'existence pour lui c'est la jeunesse ». C'est ce que j'ai envie de dire d'abord, devant le cortège des centenaires qui se pressent, ces temps-ci, de ces gens qui étaient tous jeunes ensemble, mais que leur date de naissance éloigne de nous dans la mort, alors qu'étrangement leur mort fait davantage partie de notre vie.

Pour se défaire de cette impression pénible, relire leur œuvre nous met au pied du mur, de comparer leur activité à la nôtre. C'est aussi leur activité, aujourd'hui, d'avoir cet effet sur nous.

Hors de question, pour moi, de faire un bilan complet, de toute manière à remettre indéfiniment lui-même en question. J'ai seulement cherché à retenir ce qui me semble en prise sur aujourd'hui. Très subjectivement, parce que c'est la seule posture vraie.

Relire Tzara, aujourd'hui, pour moi, ne participe pas de l'histoire littéraire: une poésie se penche sur son passé, le siècle s'achève et se retourne sur ses enfances... Le commémorationnisme calendaire a ceci de bénéfique accessoirement qu'il re-rassemble ceux que la vie a rassemblés, puis désunis, réconciliés, et que la mort a distancés, Tzara, Éluard, Breton... Surtout, l'occasion invite à faire deux choses. Le centenaire Éluard y conviait déjà il y a quelques mois: faire un tri, relire, voir ce qui reste actif; et réfléchir, en rapport avec ce regard vers le passé d'une œuvre, sur la poésie d'aujourd'hui, sur la vie intellectuelle d'aujourd'hui.

J'ai constaté, comme chacun a pu le faire, que l'invitation, telle qu'elle était lancée par Bernard Noël aux poètes, sur Éluard, en décembre 1995<sup>1</sup>, n'avait pas été honorée. Les plus nombreux avaient lâché Éluard, et la confrontation, pour ne parler que de leur

1. *Qu'est-ce que la poésie?* textes réunis par Bernard Noël, Éditions Jean-Michel Place-Ville de Saint-Denis, 1995.

propre conception de la poésie. Mentionnant plutôt Heidegger qu'Éluard. D'autres avaient envoyé un poème, faisant ainsi fâcheusement jouer un rôle au poème, celui d'éviter de réfléchir. Cet évitement est peu honorable, pour la conception de la poésie, et pour le poème.

Tzara, peut-être plus qu'Éluard, mais autrement, invite à se retourner non sur le passé, mais sur le présent de la poésie française, de la vie intellectuelle française.

La première chose qui me saute aux yeux, à relire les manifestes dada, c'est que Tzara ne sépare pas la poésie, l'art, de la réflexion sur la société. Le rejet de la rime participe d'un rejet généralisé des valeurs. Ce qui, paradoxalement, invisiblement, rend son sens anthropologique premier à la rime: la métrique était justifiée parce qu'elle répondait à l'ordonnance du monde. Après, les poètes avaient rimé même après qu'ils avaient oublié pourquoi on rime. Mais c'était « 1918 ». Il n'y avait plus rien avec quoi rimer.

Si je regarde le recueil rassemblé par Bernard Noël, je constate que le plus souvent la poésie est seule. Au contraire du titre du livre de Michel Deguy qui dit justement « La poésie n'est pas seule ». Si je regarde l'époque, la nôtre, à partir du poste d'observation que présente le petit monde des Lettres, je constate que l'époque est molle, sans critique. Il y règne un associationnisme sans vérification ni sanction, qui a remplacé le sens par une négation du sens qui reste dans le sens. C'est le règne d'un post-nietzschéisme qui ne sait pas combien il est aussi post-structuraliste, l'auto-complaisance du ludique, qui entretient un heideggérianisme sans la cohérence de Heidegger, un essentialisme de la poésie, une sacralisation de la poésie - un réalisme logique, qui est le pire ennemi de la poésie, par sa confusion avec le sacré, et sa confiance dans les mots. L'aventure poétique remplacée par l'amour de la poésie. C'est-à-dire la mort de la poésie.

Elle est d'actualité, la phrase de Breton sur « l'insignifiance profonde à laquelle peut atteindre le langage », dans le liminaire au no 4 de *La Révolution surréaliste*, « Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste ». Il y ajoutait « la suffisance incroyable ». Aujourd'hui, ce n'est plus « sous l'impulsion d'un Anatole France ou d'un André Gide », c'est sous l'impulsion du déconstructionnisme ambiant, le règne du *anything goes*.

Si le sens surréaliste du merveilleux s'est éloigné, est resté pris dans son temps, et aussi la pose provocatrice d'Aragon (par exemple dans « Fragments d'une conférence », au n° 4 de *La Révolution surréaliste*), ou les querelles de ménage étalées dans le *Second Manifeste*, il me semble que quelque chose reste de la révolte, du dégoût qui les faisait

écrire, reste, c'est-à-dire reste nécessaire, même si bien sûr les raisons ont changé, reste, au sens où sans cette révolte, sans ce dégoût, il ne peut pas y avoir les intuitions d'analyse qu'il y avait dans *Traité du style* d'Aragon en 1928, la « crise de conscience » que requérait Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*, en 1929. On aurait grand besoin, aujourd'hui, d'une autre sorte de révolte dada.

Relisant Tzara, je ne peux pas ne pas me dire qu'il faudrait aujourd'hui le même tonus, qui manque terriblement, le même dégoût. Ce qui ne signifie nullement la répétition de dada.

Or le siècle est plein d'un exemple de répétition, avec la tradition issue de Picabia et de Marcel Duchamp, et surtout son amplification, par l'américanisation de Duchamp, sur le marché de l'art. La répétition de l'anti-art, de l'anti-œuvre, dans l'art conceptuel, mime l'intention initiale, sans voir que la répétition de la dérision est une auto-annulation : annulation du sujet et de l'historicité. On ne signe pas une deuxième fois l'alphabet, après Aragon, qui appelait son poème *Suicide*, en 1924.

Le premier à l'avoir compris a été Tzara lui-même, qui met fin à dada, en septembre 1922: « Le premier qui ait donné sa démission du Mouvement dada *c'est moi*. »<sup>2</sup> Ce qui apparaît, à travers Tzara, c'est que l'art du langage est avant tout une éthique du langage, une politique aussi, une politique du sujet. Ceux qui répètent le geste, n'importe quel geste, après, sont dans la situation du proverbe indien qui dit que, quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde le doigt. Tout à fait le cas du conceptuel.

Relire Tzara, Éluard, Breton, Soupault, Aragon, et tout ce qui tient ensemble ces gens des années 20, montre que leur critique vise le langage, parce que le langage rassemble l'éthique, le politique dans la poétique. Tzara: « Le langage est bien usé, et pourtant il emplit tout seul *la vie* de la plupart des hommes. [...] Dada est intervenu brutalement dans cette petite histoire de ménage cérébral. [...] Petit à petit, grand à grand, il détruit »<sup>3</sup>. Le non sens, pour montrer qu'il n'y a plus de sens, ce que résumait *dada*: « J'ai tenté d'introduire un mot dépourvu de toute signification : "dada"<sup>4</sup>. » Ce qui, immédiatement, lui donnait beaucoup de sens.

Le programme qui consistait à débusquer ce que Tzara appelait « toutes les petites escroqueries de la sensibilité, du savoir et de l'intelligence » et à les emporter « d'un coup de balai dans les poches du vent

2. « Conférence sur dada », *Lampisteries*, précédées des *Sept Manifestes dada*, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 135.

3. Tristan Tzara, « L'an et la chasse » (1921), dans *Lampisteries*, *op. cit.* p. 119.

4. « Faillite de l'humour, réponse à une enquête » (1921), *ibid.*, p. 122.

magiqueS », ce programme est toujours pertinent. Les escroqueries ont changé, le coup de balai aussi doit changer. Comme Tzara le dit dans sa « Conférence sur dada » de 1922, « Dada est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il se transforme suivant les races et les événements » (*ibid.*, p. 143). Sans mimétisme, bien des choses, dans le climat intellectuel contemporain, me font sentir dans cet état d'esprit.

Puisque, avec dada, la dernière chose à faire est de le mimer, et que « les vrais dadas sont contre DADA6 », il ne s'agit pas de le mimer, mais de comprendre. Le comprendre, nous comprendre.

Ce qui se passe, dans dada, dans l'expressionnisme, dans le surréalisme, c'est, je crois, la fin de la beauté. Je veux dire une fin de l'esthétique comme catégorie autonome, la catégorie des Lumières. Il me semble que c'est là un des traits de la modernité, même si Tzara n'aime pas la notion de modernité. C'est ce qu'on lit dans le *Manifeste dada* 1918: « L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte » (*ibid.*, p. 21). A quoi je ne vois pas d'autre explication sinon le déplacement, commencé chez Baudelaire, de la beauté vers l'historicité et la spécificité, et celle-ci indissociablement éthique, politique et poétique.

Il y a ce que dada a fait et qui ne se refait pas, on ne referait pas l'expérience des poèmes simultanés, la cacophonie comme orchestration de l'inaudible sauf pour une phrase claire à plusieurs voix en finale, la destruction de la voix par le bruit. Tzara a poussé son radicalisme jusqu'à une forme d'anti-intellectualisme, quand même un *-isme*, « le *Aaïsme*, sorte de solipsisme sur lequel personne ne peut avoir prise » dit Henri Béhar<sup>7</sup>. C'est ce qui lui fait détester la notion du moderne: « Dada est contre le futur<sup>8</sup>. » En 1922, il s'oppose au congrès voulu par André Breton « pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne ». Son négativisme récusé la revendication du moderne: « Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi-bouddhique<sup>9</sup>. » Un peu plus loin, dans la même conférence: « Vous vous trompez si vous prenez dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles. Plusieurs de mes affirmations vous ont paru vieilles et naturelles, c'est la meilleure preuve que vous étiez dadaïstes sans le savoir et peut-être avant la naissance de dada ».

5. *La photographie à l'envers*, Man Ray (1922), *ibid.*, p. 130.

6. *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1924), VII, *ibid.*, p. 62.

7. Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est dada*, Introduction, GF-Aammarion, 1996, p. 20.

8. *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, XIII, *ibid.*, p. 71.

9. Conférence sur dada (1922, parue en 1924), *ibid.*, p. 136.

En quoi, au lieu d'affaiblir, il renforce la révolte qu'il représente, et qui fait d'abord son refus du surréalisme, avec les *Sept manifestes dada* publiés en 1924. Mais ce qui contredit son *aaïsme*, ensuite, c'est toute sa militance révolutionnaire, pendant la guerre d'Espagne, puis dans la résistance, et jusque dans le manifeste des 121 en 1960 contre la guerre d'Algérie. Tzara se dit « pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens\O. » Ce qu'il appelle plus tard sa *lycanthropie*: « état latent de fureur et de haine, d'explosion et de frénésie<sup>11</sup>. »

C'est un double refus: le refus de la société telle qu'elle est, ou le refus de l'acceptation des choses, et le refus de séparer l'activité poétique et l'activité réflexive. A l'opposé d'un poète de l'acceptation comme Saint-John Perse, ou d'une pensée de la (*Got*)-*gelassenheit*, chez Heidegger.

L'absurde chez Tzara n'est pas tant logique, plutôt il est éthique, parce qu'il est l'expression d'un dégoût: « Les débuts de dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût<sup>12</sup>. » C'est pourquoi il dit aussi:

*L'absurde ne m'effraie pas, car d'un point de vue plus élevé, tout dans la vie me paraît absurde. Il n'y a que l'élasticité de nos conventions qui met un lien entre les actes disparates. Le Beau et la Vérité en art n'existent pas .. ce qui m'intéresse est l'intensité d'une personnalité, transposée directement, clairement, dans son œuvre, l'homme et sa vitalité, l'angle sous lequel il regarde les éléments et la façon dont il sait ramasser dans le panier de la mort les sensations et les émotions, ces dentelles de mots (ibid., p. 140).*

De même que Tzara dilue dada dans tous les temps au lieu de revendiquer d'être moderne, de même il dilue l'absurde dans le quotidien éternel de la vie, dans une incohérence généralisée et masquée : « Les actes de la vie n'ont ni commencement ni fin. Tout se passe d'une manière très idiote. C'est pour cela que tout est pareil. La simplicité s'appelle dada » (*ibid.*, p. 142).

En 1953, dans *Gestes, ponctuation et langage poétique*, il écrit : « Dada a été contre la logique, dans la mesure où celle-ci était devenue une sèche application à des principes démunis de leur substance primitive<sup>13</sup>. » La révolte se trouvait une lignée, avec Mallarmé « en grève contre la société », Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Hugo, « la conti-

10. *Manifeste dada* 1918. *ibid.* p. 20.

11. Dans *Initiés et précurseurs* (1935), *O.C.* tome V, p. 35.

12. Conférence sur dada, dans *Lampisteries*. p. 142.

13. *O.C.* tome V, p. 238.

nuité de l'esprit de révolte dans la poésie française<sup>14</sup> », revendiquant « une. espèce de nouvel héroïsme intellectuel» (*ibid.*, p. 23). Sans compromis.

L'absurde n'est plus un négatif du sens: «L'absurde devient une valeur poétique, comme la douleur et l'amour. Ce n'est qu'en approfondissant l'absurdité du monde qu'une clarté nouvelle apparaît, infiniment plus éclatante que celle qui, donnée de prime abord, ne résiste pas à la critique rigoureuse» (*ibid.*, p. 15).

C'est une nouvelle définition de l'hermétisme, si de l'absurde sort une clarté qui neutralise l'opposition entre l'obscur et le clair: «La clarté n'est pas une évidence mais le résultat d'un travail en profondeur. Ce passage par l'obscurité est dangereux; il n'est pas donné à tous d'accéder à la lumière» (*ibid.*, p. 38).

Cette clarté, il me semble que les poèmes de Tzara y atteignent, à la différence des poèmes de Breton, qui ne m'ont jamais paru y accéder. Les titres mêmes des livres de Tzara, dans et contre les expressions toutes faites, ou refaites, rien qu'à les énumérer à la file, comme un discours suivi, montrent cette simplicité trouvée: *Midis gagnés*, *L'Arbre des voyageurs*, *L'Homme approximatif*, *Ouvrir les portes*, *Parler seul*, *Le Bœuf sur la langue*, *La Première Main*, *La Bonne Heure*, *Le Fruit permis*.

Tzara dit souvent que l'éthique est première, pas la poétique, dans la poésie, pour qu'il y ait poésie: « Dada naquit d'une exigence morale<sup>15</sup>. » Et encore : « Dada, école littéraire, fut avant tout un mouvement moral» (*ibid.*, p.23). L'évitement du moralisme étant, d'une part, dans l'« expérience vécue », d'autre part dans la proposition que « la poésie n'a pas à exprimer une réalité. Elle est elle-même une réalité. Elle s'exprime elle-même. Mais pour être valable, elle doit être incluse dans une réalité plus large, celle du monde des vivants» (*ibid.*, p. 34).

L'éthique du poème, chez Tzara et chez Breton, est une transformation du rapport à l'altérité, du rapport entre identité et altérité. Ce qui le met en évidence, c'est la part du primitivisme dans leur œuvre comme dans leur vie, la reconnaissance des arts africains et océaniens, ou amérindiens, le goût qu'ils en avaient, qui n'était pas le même chez l'un et chez l'autre. Pour cela on leur doit beaucoup, ils ont produit là quelque chose d'irréversible. La réflexion de Tzara sur « l'art des peuples primitifs» retrouve la théorie générale de l'art quand il pose que « l'idée d'indépendance que nous sommes habitués à attribuer à l'art (...) n'est qu'apparente et que l'art se trouve en étroit rapport d'interdépendance avec toutes

14. Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 1948, p. 22.

15. *Le surréalisme et l'après-guerre*. p. 17.



les autres branches de l'activité humaine<sup>16</sup>. » Tzara voit clair, dès 1933, vis-à-vis de Frazer et de Lévy-Bruhl (*ibid.*, p. 519).

Mais à partir du moment qu'il adhère à la dialectique marxiste et au communisme, à l'espoir institutionnalisé, il perd la clarté de l'absurde, il tend à représenter l'histoire de la poésie selon une linéarité progressive à la manière hégélienne, allant de la poésie moyen d'expression à la poésie activité de l'esprit, selon un progrès sans le savoir vers le surréalisme, une « direction »<sup>17</sup>. C'est ce qui me paraît daté, chez lui, avec sa croyance corrélatrice en la disparition des classes et la disparition de la poésie. Alors que la révolte dada reste un porteur indéfini de poésie. La poésie en est un « passage », comme il dit, en 1935, dans *Initiés et précurseurs*<sup>18</sup>. C'est l'idée que « la poésie agit », dans *De la solitude des images chez Pierre Reverdy*, en 1946. Par son pouvoir de refus, pour parler comme Tzara, tous les espoirs sont permis.

Le rapport au « règne de la logique » est plus clinique chez Breton. C'est son côté médecin, qu'il rappelle lui-même dans le premier *Manifeste*. La référence à la folie et à Freud passe dans sa notion de *sur-réalité*: « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire. » Breton définit, là où Tzara se complaît à brouiller les contradictions. Breton est celui qui met le plus de logique dans l'absurde: l'image « la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé », dans le premier *Manifeste*. Qui ne fait là que redire Reverdy.

La place première, chez tous, est la critique du langage. Déjà chez Apollinaire, dans *Calligrammes*, dans ces vers si souvent cités: « l'homme est à la recherche d'un nouveau langage/Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire ». Mot d'ordre repris par Eluard en 1920 dans *Proverbe*. Ce qui fait la force critique de cette proposition, c'est qu'elle se dédouble. Elle est la requête d'invention d'un langage, et celle de la réflexion sur l'invention.

La formule de 1920, dans le *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (IV) : « La pensée se fait dans la bouche » est, étrangement, d'une plus grande force aujourd'hui qu'alors. Ce qu'on sait lui donne pleinement son statut d'intuition théorique, au lieu qu'elle a dû longtemps passer pour une simple boutade. C'est qu'elle n'est pas du tout remise en cause par la théorie du langage de Saussure. Elle n'est en rien un origénisme, un anti-arbitraire du signe, comme on pouvait le penser, du temps

16. O.c., tome IV, p. 518.

17. O.c., tome V, p. 15.

18. o.c., tome V, p. 35.

de la lecture structuraliste de Saussure, qui confondait le « radicalement arbitraire » avec le conventionnalisme. La lecture philologique de Saussure, aujourd'hui, permet de dégager Saussure de la suite de contresens faits sur lui par les structuralistes et qui passaient pour la pensée de Saussure. Mais les « moraines de glacier » impliquent, pour Saussure, une historicité radicale du langage. Ce qui, paradoxalement, concorde pleinement avec l'intuition de Tzara, sinon que Tzara apporte ici une pensée du corps, absente chez Saussure. Elle n'est pas étrangère à ce que, au même moment, Marcel Mauss théorisait sur l'historicité du corps. C'est aussi une intuition du rythme dans sa corporalité.

Breton aussi, dans le *Second Manifeste*, pose que « le surréalisme s'est mis en devoir de soulever (le problème) qui est *ceLui de L'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage ». Quand Breton écrit: « Au sens le plus général du mot, nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention<sup>19</sup> », il ne fait pas allusion au conventionnalisme, il fait la critique d'une culture, d'une société et de ses conventions, de ses traditions. C'est le sens de son recours au primitivisme. Tzara s'attaquait au principe de contradiction.

C'est cette critique qu'il Ya à reprendre en déplatonisant la notion du rythme, en travaillant à penser le continu contre la pensée du discontinu dans la mesure où elle empêche de le penser.

Il est curieux de noter que là où Tzara valorise la voyelle - « La voyelle est l'essence<sup>20</sup> » - toute une autre modernité valorise la consonne: Gerard Manley Hopkins en Angleterre, Khlebnikov en Russie, et Roman Jakobson, Claudel en France. Mais c'est l'invention typographique, l'éclatement du texte sur la page dans tous les sens, qui marque dada, par rapport à la sagesse typographique du surréalisme, et qui marque le sens de sa propre historicité dans le mouvement dada, donc aussi des autres historicités. C'est ainsi que je comprendrais l'affirmation: « J'aime une œuvre ancienne pour sa nouveauté », de Tzara, qu'Henri Béhar disait « logiquement irrecevable »<sup>21</sup>. Ce qui est vrai au sens strict des mots, mais qui dit allégoriquement la modernité de la modernité, c'est-à-dire la compréhension que la modernité d'une œuvre n'est autre que son activité continuée, sa présence au présent.

19. André Breton, « Deux manifestes dada » (11), dans *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 77.

20. *O.C.*, tome I, p. 551.

21. *Introduction à Dada est tatou. Tout est dada*. p. 14.

La différence la plus forte entre la pensée du langage chez Tzara et la représentation qu'en a Breton tient à la réflexion sur le rythme. Sauf erreur de ma part, le rythme est absent chez Breton. Tzara est seul à avoir à cette époque en France, parmi les poètes, et à part Claudel, une conscience du rythme, et il est plus proche par là de l'expressionnisme, et des textes de Herwarth Walden, que de Breton.

Il est remarquable que l'expressionnisme, pour Tzara, en 1922, dans son article sur l'Allemagne, reprend la représentation qu'en avait Woringer en 1911, c'est « l'exagération de la peinture post-impressionniste qui se réclame de Cézanne, van Gogh et Gauguin, qui en France est représentée par Matisse, Derain et van Dongen<sup>22</sup> ».

Dès sa « Note sur la poésie » de mai 1919<sup>23</sup> :

*Le rythme est le trot des intonations qu'on entend,. il Y a un rythme qu'on ne voit et qu'on n'entend pas: rayons d'un groupement intérieur vers une constellation de l'ordre. Rythme fut jusqu'à présent les battements d'un cœur desséché: grelots en bois putride et ouaté. Je ne veux pas encercler d'un exclusivisme rigide ce qu'on nomme principe là où il ne s'agit pas de liberté. Mais le poète sera sévère envers son œuvre, pour trouver la vraie nécessité,. de cet ascétisme fleurira, essentiel et pur, l'ordre.*

Passage remarquable en ce que, malgré son allure non technique, il dit deux choses essentielles sur le rythme: l'une est qu'en évoquant « un rythme qu'on ne voit et qu'on n'entend pas », il évite la notion courante, celle de la psychologie de la perception, et du rythme comme discontinu, et il est tout proche d'une pensée du rythme comme continu, échappant à la conscience de la perception mais agissant comme les « prosodies personnelles » d'Apollinaire, comme une sémantique sérielle; l'autre est le rapport entre l'ordre et la liberté, qui ne peut être que celle d'un sujet. Tzara dit là des choses qu'on ne trouve pas chez Breton.

Mais dès qu'il parle de l'image, comme Breton, il est l'écho de Reverdy, y compris avec l'emploi du mot *moyen*, dans l'usage qu'en fait Reverdy: « Il y a des moyens de formuler une image ou de l'intégrer, mais les éléments seront pris dans des sphères différentes et éloignées » (*ibid.*, p. 106).

Il Y a d'emblée, chez Tzara, le rejet de ce qu'Apollinaire appelait « l'ancien jeu des vers », dès le premier *Manifeste de Monsieur*

22. O.C., tome I, p. 602.

23. Note sur la poésie, *Dada* 4 et 5, Zurich, mai 1919, dans *Lampisteries*. pp. 105-106.

*Antipyrine*, en 1916 : « Les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin » (*ibid.*, p. 16), paradigme de « gentil bourgeois ». C'est encore ce que dira Éluard en 1937 en parlant du « terrible concert pour oreilles d'âne ».

Dans « Gestes, ponctuation et langage poétique », en 1953, Tzara met le rythme dans le corps, en y reconnaissant une gestuelle: « Ce sont les rimes, les cadences, l'inflexion des vers et les accents rythmiques qui sont les gestes de la poésie<sup>24</sup>. » Plus loin, à propos d'Éluard, il parle de « gestes sémantiques» (*ibid.*, p. 240). A partir de Reverdy, les blancs sont « la nécessité gestuelle du poème» (*ibid.*, p. 239, en note). D'où une corrélation entre le visuel, la typographie, et l'auditif. Dans *Un coup de dés*: « C'est la mimique même de la poésie qui est exprimée. Le poème fait des gestes selon les besoins de l'expression en cours» (*ibid.*, p. 234). Mais du coup Tzara en tire que : « *Un coup de dés* est le type même du poème qu'il est impossible d'interpréter à haute voix ». Chez Apollinaire, Tzara fait bien la différence entre la ponctuation et les signes de ponctuation : Apollinaire a supprimé les « signes de ponctuation» (*ibid.*, p. 236) - ce que n'a pas compris Jacques Drillon, dans son *Traité de la ponctuation française* <sup>25</sup>. Tzara relie cette suppression des signes de ponctuation à tout un « courant» qui va de Villon à Apollinaire, « plus proche du langage parlé, naturel, que du langage cultivé », et qui

*a sa racine dans le génie populaire, inventeur de chansons, de proverbes, de métaphores, de locutions et de lieux communs. Avec Apollinaire la poésie moderne s'est prononcée pour le récitatifissu de la structure verbale du chant, contre le poème oratoire basé sur le mouvement expressif des contrastes d'intonation* <sup>26</sup>.

C'est l'intuition théorique du continu, ce *récitatif*. Je dirais seulement qu'il ne vient pas de la musique, du langage chanté, comme pourrait le donner à croire la formulation de Tzara, et comme je ne sais pas s'il ne le pensait pas lui-même. C'est plutôt l'intuition théorique forte que le langage lui-même contient son propre «chant», son *récitatif*, et il me semble que le premier à l'avoir su, avant Villon, était Eustache Deschamps, dans son *Art de dictier*, quand il oppose musique naturelle et musique artificielle.

A la relecture, il semble que seul Tzara a une pensée conjointe du

24. *O.C.*, tome V, p. 229.

25. Gallimard, 1991.

26. *O.C.*, tome V, p. 238.

rythme et de l'image, en liant la suppression des signes de ponctuation à l'image (*ibid.*, p. 242), et il conclut son essai de 1953 sur l'idée que « la poésie rend sensible la vie du langage à l'état naissant » (*ibid.*, p. 245).

Je n'ai pas trouvé chez André Breton une pensée du rythme. Dans *Les mots sans rides*, des *Pas perdus*, Breton parle de la couleur des voyelles, du phénomène de « l'audition colorée<sup>27</sup> », mais en ajoutant: « sur lequel je n'ai garde de m'appuyer » - qui reste ambigu, puisque précisément il le relève. Cherchant ce qu'il a pu dire du rythme, je n'ai trouvé que du vague: « l'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leur sens » (p. 169), et la métaphore fameuse - il s'agit des jeux de mots: « jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour » (p. 171). La métaphore est belle, mais c'est justement le cas où une métaphore ne suffit pas, elle arrête la pensée au lieu de la laisser poursuivre. Le précepte de *La Clé des champs*, « faire un sort exubérant à la valeur émotionnelle des mots », dans *Le merveilleux contre le mystère*, en 1936, ne dit rien du comment. Breton continue de parler par métaphore: « il est clair que le comportement en matière de langage tendra de plus en plus à se régler sur le comportement en amour<sup>28</sup> ».

Seule approximation, mais en apparence: « Les grands poètes ont été des "auditifs", non des visionnaires. Chez eux, la vision, "l'illumination" est, en tout cas, non pas la cause, mais l'effet<sup>29</sup>. » Car c'est par rapport à la musique, juste avant et juste après cette phrase, que Breton situe l'auditif. Reste que la remarque est juste, et féconde. Elle rencontre, sans le savoir sans doute, une observation de Maïmonide sur la prophétie, dans *Le Guide des égarés*. Qui, elle, était toute de l'ordre du langage. Car la musique n'a rien à y voir.

La révolte dada est un anti-bourgeoisisme. Les agents de police sont des « rats putrides dont les bourgeois ont plein le ventre<sup>30</sup>. » Tzara oppose alors « l'homme » au bourgeois: « Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir » (*ibid.*, p. 33). C'est-à-dire l'individu: « Balayer. Nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles » (*ibid.*). C'est un rejet global « de la compromission et la politique » (*ibid.*). Tzara y inclut les « accapareurs universitaires » (p. 34). Il oppose à la guerre le « dégoût dadaïste ». D'où une série d'abolitions, dans le *Manifeste dada* 1918, au

27. *Les Pas perdus*, p. 168.

28. André Breton, *La Clé des champs*, édition du Sagittaire, 1953, p. 12.

29. « Silence d'or » (1944), *ibid.*, p. 80.

30. *Manifeste dada* 1918, *Lampisteries*, p. 33.

nom de « LA VIE » (p. 35), mot de la fin. Dans *Prpclamation sans prétention*, de 1919 : « nous affirmons la VITALITE de chaque instant » (p. 38). Négation généralisée, et particulièrement rejet de la dialectique hégélienne - alors que Breton restera toujours hégélien.

La définition de la poésie chez Tzara, en 1923, dans « Tristan Tzara va cultiver ses vices », a ceci d'intéressant qu'elle n'est pas formelle: « La poésie est un moyen de communiquer une certaine quantité d'humanité, d'éléments de vie, que l'on a en soi<sup>31</sup>. » Elle se retrouve en 1948 dans *Le Surréalisme et l'après-guerre*: « La poésie n'est pas uniquement un produit écrit, une succession d'images et de sons, mais *une manière de vivre* <sup>32</sup>. » Cette situation de la poésie est sans cesse à refaire. Ce que montrait le tableau qu'il en donnait alors : « De toute manière, la poésie est plongée dans l'histoire jusqu'au cou » (*ibid.*, p. 3), en évoquant la guerre d'Espagne, Munich, Vichy, « le caractère d'interdépendance du politique et du littéraire ».

Quant au rapport entre Tzara et Breton, il reste du vrai, malgré toutes les tentatives de recouvrement de Breton, dans cette réponse de Tzara, le 7 mars 1922, dans *Les Dessous de dada*: « M. Breton n'existe ou n'existera que par dada<sup>33</sup> ».

On peut éprouver aujourd'hui quelque nostalgie pour une époque où on pouvait écrire: « Je n'ai qu'à ôter mon chapeau haut-de-forme, de le mettre sur une locomotive qui s'en ira en pleine vitesse vers les pays inconnus de la critique » (*ibid.*, p. 590). Il me semble qu'il reste plus de présence critique et poétique chez Tzara que chez Breton.

Le « point » dont parle le *Second Manifeste* s'est bien éloigné. Épinglé à son époque. Tout comme le bric-à-brac astrologique et occultiste chez Breton, et ses poèmes me font un effet du même ordre. Restent aussi épinglés à leur époque, c'est-à-dire d'un intérêt d'histoire seulement, les rapports de Breton avec le matérialisme dialectique, où Tzara le rejoint d'ailleurs. Comme la réflexion de Breton sur le concours de littérature prolétarienne organisé par *L'Humanité*, dans le no 5 du *Surréalisme au Service de la Révolution*, en 1933.

Breton ne voyait pas la contradiction qu'il y avait à déclarer, dans le *Second Manifeste*, « l'avortement colossal du système hégélien », et aussitôt après que « toute l'ambition du surréalisme est de lui (à la méthode dialectique) fournir des possibilités d'application [...] dans le domaine conscient le plus immédiat<sup>34</sup>. » Puis, en vieillissant, Breton est fasciné par

31. *O.C.*, tome I, p. 623.

32. *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 14.

33. *O.C.*, tome I, p. 588.

34. *La Révolution surréaliste*, n° 12, p. 5.

la gnose, qu'il désigne expressément, en 1953, dans *Du Surréalisme en ses œuvres vives*. De la dialectique à la gnose, il n'a fait que changer de théologie.

Tzara, lui, est et reste athéologique. Tzara ne croit plus à la beauté. Breton, au contraire, dès le premier *Manifeste*, exalte la beauté, en la déplaçant: « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ». Alors qu'un peu plus loin il définit le surréalisme comme « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Sur quoi il revient encore dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*: « Les produits de l'automatisme verbal ou graphique [...] ne relevaient aucunement du critère esthétique », littéraire. Pourtant il concluait « Situation du surréalisme entre les deux guerres », en 1942, sur le mot de *beauté*: « tout en exprimant l'angoisse de son temps, le surréalisme a réussi à donner une figure nouvelle à la beauté<sup>35</sup>. » Je ne tourne pas ces contradictions contre Breton. Je les constate.

Ce qui me semble aussi d'époque, comme on dit d'un fauteuil Louis XV ou d'un habit ancien, avec tout leur charme, c'est la confrontation, chez Breton, de la réalité et du rêve, la place du rêve, le « divorce irréparable de l'action et du rêve », avec ses phrases mélodieuses, à la fin des *Vases communicants*, en 1933. J'avoue que je trouve plus de tonus au rejet qu'en fait Aragon, dans *Traité du style*, quand il écrit: « Le rêve ne s'oppose pas à la vie, le rêve s'oppose à l'absence de rêve, la vie à l'absence de vie ».

Breton met de la pose dans sa volonté d'extrême. Dans le premier *Manifeste*, il disait: « Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre ». Dans «La Confession dédaigneuse»: « Je ne me propose rien tant que de trop embrasser<sup>36</sup>. » Il faut reconnaître que c'est son sens de l'absolu, son exigence, qui continuent de témoigner, et d'agir.

Dans sa préface de 1929, quand il réédite le premier *Manifeste*, il n'hésite pas à écrire que ce livre « mettait en jeu l'existence terrestre en la chargeant cependant de tout ce qu'elle comporte en deçà et au-delà des limites qu'on a coutume de lui assigner ». C'est cette attitude qui fait son phrasé, ces expressions qui ne sont qu'à lui: «L'homme, ce rêveur définitif», ou « On ne dormira jamais », au début du premier *Manifeste*. Son sens des finales: « au rendez-vous des occasions », « C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs : le jour, auprès d'elle, est la nuit » et,

35. *La Clé des champs*, p. 73.

36. *Les Pas perdus*, p. 24.

même imitée de Rimbaud, la finale du premier *Manifeste*: « L'existence est ailleurs ».

Breton, on le sait, est un moraliste: « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir ». Dans le premier *Manifeste*. C'est sur ce mode qu'il faisait le procès du roman, « genre inférieur ». Je ne vois personne qui reprenne aujourd'hui ce motif, qu'il y aurait quelque raison à reprendre, tant le roman tue la littérature à force de passer à lui seul pour toute la littérature.

L'envers du ton moral: l'auteur de *l'Anthologie de l'humour (noir)* n'a pas d'humour. Il le sait, écrivant: « A vrai dire, quoique la légèreté ne soit pas mon fort, l'auteur des *Caves du Vatican* (ces périphrases lui conviennent) m'amuse<sup>37</sup> » Breton se met en scène avantagement: « Sans doute y a-t-il trop de *nord* en moi pour que je sois jamais l'homme de la pleine adhésion » - phrase qui commence les *Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme ou non*, en 1942, et un peu plus loin: « Séduit, oui, je peux l'être mais jamais jusqu'à me dissimuler le point faillible de ce qu'un homme comme moi me donne pour vrai. »

Tzara prend la pose contraire. Celle du pitre qui joue la pitrerie - la dérision: « Regardez-moi bien !/Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste. Regardez-moi bien !/Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit/Je suis comme vous tous! » A quoi il ajoute en note: « Je voulais me faire un peu de réclame »<sup>38</sup>. Et le fameux « Je me trouve très sympathique » repris avec des variations comme un refrain: « Je me trouve assez sympathique », « Je me trouve toujours très sympathique »<sup>39</sup>.

Contrairement à toute la place que Breton donne à l'automatisme dans le premier *Manifeste*, ce n'est pas ce que je retiendrais du surréalisme, et de Breton. A l'inverse, aussi, de Bernard Noël, qui ne fait en cela que suivre ce que dit Breton. On sait bien, depuis la publication du manuscrit des *Champs magnétiques*, à quel point c'était une fabrication. Non vraiment une imposture, mais l'affichage d'un programme plus rêvé que tenu. Il me semble que l'écriture automatique n'est pas du tout l'essentiel du surréalisme. Encore moins ce qui en reste. Mais l'exigence éthique, l'inséparation entre l'éthique - première - le politique et le poème.

Chez Breton, c'est cette exigence qui me semble tenir: c'est là qu'il reste le plus actif. Par son sens de la littérature comme « question morale ». Dans *Les Pas perdus* et dans *La Clé des champs* - 1924,

37. André Gide nous parle de ses morceaux choisis, dans *Les Pas perdus*. p. 113.

38. Tristan Tzara, paru dans *Littérature*. no 13, 1920, *Lampisteries*. p. 45.

39. Dans « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », en 1920; *Lampisteries*. pp. 54, 55, 57, 58 et 60, 75.



1953. Dans *La confession dédaigneuse*, après qu'il vient de dire que c'est à Jacques Vaché qu'il doit le plus: «On *publie* pour chercher des hommes, et rien de plus<sup>40</sup> », et :

*La question morale me préoccupe. [...] Elle a pour moi ce prestige qu'elle tient la raison en échec. Elle permet, en outre, les plus grands écarts de pensée. Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande concilia-trice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation (ibid., p.10).*

De là chez lui l'état de veille: «je me suis juré de ne rien laisser s'amortir en moi, autant que j'y puis quelque chose» (p. 12). C'est le rôle qu'il donne à la poésie, et que tient chez lui la pensée de la poésie.

C'est pourquoi le plus beau texte de Breton sur l'inséparation entre l'activité d'écrire et l'éthique est, pour moi, son article *Signe ascendant*, du 30 décembre 1947, dans *La Clé des champs*. D'abord réflexion sur « l'analogie poétique » distinguée de l'analogie mystique en ce qu'elle ne suppose aucun « au-delà » (p. 113). Puis neutralisation de la « distinction purement formelle » entre la métaphore, avec ses « ressources de fulgurance », et la comparaison, qui « présente de considérables avantages de *suspension* » (p. 114). Breton écrivait: « Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde » (p. 114).

Breton met dans *l'image* l'essentiel de la poésie. C'est le paradoxe du surréalisme, et de Reverdy, de maintenir inchangé Aristote dans la poésie, et la poésie dans Aristote, toujours le *eu metapherein*, et la contradiction maintenue inchangée avec la parole de tous, puisqu'en même temps tout le monde parle par métaphores. Et le problème d'une modernité de la modernité serait ici de penser la poésie hors d'Aristote, comme il est de penser le rythme hors de Platon. Ne serait-ce que pour savoir si nous ne prenons pas une stase théorique pour un universel du langage.

Mais ce qui est nouveau, chez Breton, et que Breton a été le seul à dire, par rapport au rappel de la « loi capitale » de Reverdy, qu'il cite - « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique » (p. 115) - c'est que cette condition ne lui semble plus suffi-

40. *Les Pas perdus*, p. 9.

sante: « Une autre exigence, qui, en dernière analyse, pourrait bien être d'ordre éthique, se fait place à côté d'elle» (p. 115).

Il pose d'abord que l'image, portant sur les « similitudes partielles», se meut « dans un sens déterminé, *qui n'est aucunement réversible* ». Puis il dit, et il faut que je cite ce passage en entier:

*De la première de ces réalités à la seconde, elle (l'image) marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif- S'il n'existe plus de mots nobles, en revanche les faux poètes n'évitent pas de se signaler par des rapprochements ignobles, dont le type accompli est ce « guitare bidet qui chante» d'un auteur abondant, du reste, en ces sortes de trouvailles.*

Dont une glose d'Henri Béhar<sup>41</sup> m'a appris - alors que j'ai longtemps cherché vainement - que c'était de Cocteau.

L'apologue final est connu. Mais je le recopie pour le plaisir:

*La plus belle lueur sur le sens général obligatoire, que doit prendre l'image digne de ce nom nous est fournie par cet apologue Zen: Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkai cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit: « Une libellule rouge - arrachez-lui les ailes - un piment », Bashô y substitua: « Un piment - mettez-lui des ailes - une libellule rouge» (p. 115).*

C'est une tension éthique qui fait le poème. C'est elle qui rassemble Tzara et Breton, dans leur conflit avec le contemporain, et qui les tient ensemble, emblématiquement, dans la critique permanente à faire de la poésie. C'est pourquoi je citerai, pour finir, cette phrase de Breton, dans la préface de 1929 à la réédition du premier *Manifeste*: « Ah ! il faut bien le dire, nous sommes mal, nous sommes très mal avec le temps ».

Université Paris VIII

41. Henri Béhar, *André Breton. le grand indésirable*. Calmann-Lévy, 1990, p. 389.

# LE SURREALISME ET L'APRÈS-GUERRE, EXÉCUTION PARTISANE OU MANIFESTE- PROLÉGOMÈNE A UNE « POÉSIE DIALECTIQUE » DE L'AVENIR?

Anne-Marie AMIOT

Les relations entre Breton et Tzara relèvent d'une chorégraphie complexe et anarchique, le chassé-croisé. Je m'arrêterai sur l'une de ses figures, les relations d'après-guerre, figées par l'ouvrage polémique de Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre* où, curieusement, le principal destinataire, André Breton, n'est jamais nommé.

Paru chez Nagel en 1948, ce recueil reprend, pour l'essentiel, deux conférences données par Tzara au lendemain de la guerre. « Le surréalisme et l'après-guerre » fut prononcée le 17 mars 1947 au grand amphithéâtre de la Sorbonne, en présence de Breton, qui prit la parole dans une atmosphère enfiévrée<sup>1</sup>.

Noyau idéologique de l'ouvrage qui lui emprunte logiquement son titre, ce texte de 38 pages est mis en regard de l'ensemble métatextuel, sensiblement équivalent (41 pages), composé de notes généralement brèves mais virulentes, aux sujets divers, d'où se détache la Note III (22 pages), constituée par la conférence sur « La dialectique de la poésie », donnée à Bucarest en décembre 1946, texte programme, ouvert sur l'avenir<sup>2</sup>.

Ce livre offre donc une structure en diptyque, comparable à celle de *Grains et Issues* (1935), où l'intérêt des « Notes »<sup>3</sup> ne le cède en rien à l'exposé principal.

Mais, dans *Le Surréalisme et l'après-guerre*, le sujet de la réflexion est historique. À partir de l'analyse des rapports de la poésie et de la pensée révolutionnaire au XIX<sup>e</sup> siècle, Tzara consigne l'histoire des deux mouvements artistiques qui les exprimèrent dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dada et le surréalisme. De ce dernier, il dresse, à cette date,

1. Cf Henri Béhar. *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 384, coll. « biographies ».

2. Elle fut également donnée en février 1947, à Prague.

3. Les « Notes » traitent: I- L'action imprégnée du rêve; II- Une fenêtre ouverte sur l'avenir; III- La dialectique de la poésie; IV- Absence du surréalisme; V- Liberté est un nom vietnamien; VI- La fin justifie-t-elle les moyens? ; VII- La poésie de la Résistance.

l'acte de décès, tandis que le trépas de dada remonte à plus de deux décennies:

*Dada fut une courte explosion dans l'histoire de la littérature, mais puissante et à lointaines répercussions<sup>4</sup>. C'était dans sa nature même de mettre un terme à son existence (SAG, p. 23).*

Issu du dégoût suscité par la guerre, « dada ne put se maintenir sur les hauteurs vertigineuses qu'il se donna pour lieu d'habitation et, en 1922, mit fin à son activité» (*ibid.*). Mais, tel Phœnix, il renaît aussitôt sous une autre forme :

*Le surréalisme naquit des cendres de dada et tous les anciens dadaïstes, avec des intermittences, y participèrent (ibid.).*

Ainsi se trouve tracée la filiation, comme la continuité historique des deux mouvements.

Apparemment objective, la présentation du suicide dada est déjà tendancieuse sur deux points. Cet acte lucide et délibéré s'oppose, implicitement, dans l'esprit des auditeurs, à l'activité fébrile de Breton pour restaurer, après la guerre, le surréalisme dans ses prérogatives antérieures. Par ailleurs, la décision dada de disparaître s'inscrit dans la logique du devenir historique, tel que le conçoit Tzara. Dada est l'un de ces « grains d'orge» décrits par Engels dans un apologue repris par Tzara dans son *Essai sur la situation de la poésie* <sup>5</sup> (1931) sur lequel je reviendrai ultérieurement. La conception marxiste de l'histoire qui était le discours de Tzara perce dans la chronologie établie selon les lois de l'évolution du déterminisme historique qui, d'après lui, exclut désormais le surréalisme du champ de l'action idéologique :

*L'histoire a dépassé le surréalisme, car tout le monde ne saurait se fixer sur des positions immuables. Les courants idéologiques ne peuvent se mouvoir qu'entraînés par les changements sociaux qui, à leur tour les produisent, dans cette marée perpétuelle où tout est mouvement, dispersion et constante création (SAG, p. 28).*

Pour Tzara, de même que l'histoire - la Guerre de 1914 - avait suscité naissance et mort de dada, de même, aujourd'hui, le mouvement de

4. Des remarques de ce genre, liées à la définition de dada comme « état d'esprit », identifié à la quintessence de « l'esprit de révolte », motivent l'interprétation que nous donnons de sa renaissance possible dans une « poésie dialectique ».

5. Texte paru dans *SASDLR*, n° 4, 1931. Publié à nouveau dans le « dossier » de *Grains et Issues*. coll. Garnier-Flammarion. pp. 257-285. Le texte de Engels est cité p. 278.

l'histoire balaie un surréalisme que la seconde guerre a dispersé aux quatre vents.

Mais il ne se contente pas de dresser le constat de mort du surréalisme, il l'autopsie, faisant de son texte la chronique d'une mort annonçable, parce qu'inscrite dans les gènes mêmes du mouvement.

Or Breton est dans la salle, figure emblématique, mais bien vivante, du surréalisme. Et, depuis son retour, malgré ses doutes, il ne ménage pas ses efforts pour reconstituer le mouvement sur d'autres bases<sup>6</sup>.

Dans ces conditions extrêmes, au risque de se déconsidérer, le débat d'idées semble perdre toute objectivité pour tourner à l'affrontement, voire à la provocation personnelle<sup>7</sup>.

Cinquante ans plus tard, la violence polémique du jugement sans appel prononcé par Tzara suscite encore une série d'interrogations. Est-ce un texte d'humeur, un règlement de comptes entre Breton et Tzara, exacerbé par un contexte historique propice à la diatribe<sup>8</sup>. Ou bien, la passion polémique qui anime ce texte procéderait-elle de l'intellect ? Serait-elle, avant tout, mais non exclusivement, passion de la vérité ?

Bref, pour résumer les axes de ce débat de motivation, trois questions se posent, non exclusives d'ailleurs l'une de l'autre :

Tzara règle-t-il un contentieux personnel ?

Est-il l'agent, aveugle ou consentant, d'une machination communiste ?

Ou, par-delà la conjoncture événementielle, exprime-t-il une conviction philosophique profonde ?

\* \* \*

Certes, un contentieux existe entre Tzara et Breton, dont je ne retiendrai qu'un point, touchant directement notre sujet.

Dans toutes ses déclarations, Breton n'a cessé de minimiser l'importance initiale, initiatique, de dada dans la révolution intellectuelle et esthétique survenue dès la fin de la guerre de 1914. Il a toujours systématiquement

6. Cf *Entretiens*, coll. « Idées », Gallimard, 1973, où Breton livre sa propre estimation des événements. Sur cet historique du surréalisme après la guerre, voir: Henri Béhar, *op. cit.*, pp. 374-448. Cf également: J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, pp. 130-143.

7. Cf La déclaration de Breton qui s'indigne publiquement, sans avoir prémédité, dit-il, sa prise de parole, dans: Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, *op. cit.*, p. 385.

8. Explication passionnelle et conjoncturelle, plausible pour la conférence. Mais la parution en un livre qui développe et inclut l'argumentation dans une réflexion générale sur les « grains et issues » de la révolte poétique du XX<sup>e</sup> siècle, suggère un engagement persistant de l'auteur dans ses propos. Ce qui impliquerait qu'ils obéissent à des impératifs catégoriques jugés par lui indiscutables, ceux de l'analyse marxiste appliqués à l'analyse et à l'histoire du surréalisme. *Mutatis mutandis*, l'intransigeance idéologique de *l'impeccable* Tzara s'apparenterait-elle, par sa rigueur logique, à celle de « l'impeccable de Maistre » ? (la formule est de Baudelaire).

quement tenté de brouiller le rôle de dada et celui de Tzara lui-même<sup>9</sup>, dans la brusque conversion de l'Avant-garde parisienne des années 1920-1921 en un groupe d'agitation révolutionnaire, noyau dur du futur surréalisme qui, malgré de multiples péripéties, s'imposera historiquement jusqu'en 1939, à travers toute l'Europe<sup>10</sup>, comme le lieu de regroupement des forces de liberté et d'innovation.

Ce que ne nie pas Tzara. Qu'en plus, il rétablisse dada dans ses prérogatives, ce n'est que justice. Et Breton le sait mieux que quiconque, lui qui boit dans le même verre que Tzara, au cours de la conférence de la Sorbonne<sup>11</sup>. Ce qui le choque, c'est l'acharnement mis à terrasser le surréalisme. Ici, comme en d'autres circonstances, plus qu'une dissension ou une vengeance personnelle, il y voit l'effet d'un complot.

## LA GUERRE FROIDE

En 1947, Tzara, naturalisé français, adhère au P.c. Or, sur le plan international, le contexte historique est déjà celui de la « guerre froide » qui durcit, au sein de l'intelligentsia française, les divergences de l'avant-guerre, entre les membres du P.C et les autres, surréalistes ou non<sup>12</sup>.

Dès avant son retour en France, Breton est averti à New York, par Sartre, de la « terreur » que les Staliniens, « seuls puissamment organisés pendant la période de la clandestinité » (*E*, pp. 205-206) faisaient régner sur les Lettres.

Dans les *Entretiens* (1952), il dresse le tableau de la mainmise de « l'appareil stalinien » sur la totalité des moyens d'expression qui lui permet de « bâillonner » ses contradicteurs, et de « les déconsidérer dans sa propre presse, par le procédé de la calomnie périodique » (*E*, p. 206).

Lors de cette campagne, les surréalistes sont en premier visés, et particulièrement Breton, vu leur intimité passée avec « certains des intellectuels que le parti stalinien avait promus au rang de vedette ». Ils en savent trop long, suggère Breton : « Il fallait à tout prix éviter que le surréalisme offrît l'aspect d'un mouvement toujours vivant, fidèle à ses positions de départ, ce qui eût suffi à ruiner la thèse fallacieuse de son dépassement par les événements » (*E*, p. 206).

Pour Breton la cause semble<sup>13</sup> donc entendue. Quand Tzara déclare :

9. Cf *Mélusine*, n° XI, « Histoire-Historiographie », L'Age d'Homme, février 1990.

10. Cf *Mélusine*, n° XII, « L'Europe surréaliste », L'Age d'Homme, 1994.

11. Henri Béhar, *op. cit.*, p. 385.

12. Cf Sartre qui, par ailleurs, attaque le surréalisme.

13. Breton, pourtant, n'ignore pas que les causes sont autres et multiples. Cf *Entretiens*.

« L'histoire a dépassé le Surréalisme » (SAG, p. 28), il est le porte-parole d'une cabale stalinienne<sup>14</sup> qui ne cesse de dresser des obstacles à toute restructuration du surréalisme<sup>15</sup>.

Mauvais procès. Car si le ton de Tzara est partisan, son analyse dépasse la conjoncture immédiate pour s'appuyer, soit sur des constats (absence du surréalisme), soit sur une série d'arguments, tant philosophiques que socio-politiques.

## GRIEFS POLITIQUES

Quel qu'en soit le bien-fondé, le départ de Breton en Amérique fut une erreur politique. Car ce rendez-vous manqué avec l'Histoire a déconsidéré le surréalisme et l'a sapé dans ses fondements existentiels: « Or, qu'est aujourd'hui le surréalisme et comment se justifie-t-il historiquement quand nous savons qu'il a été absent de cette guerre [...] ? » interroge Tzara.

Le grief est lancé, lourd de sous-entendus, en cette époque de l'après-guerre où l'antagonisme est vif, non seulement entre résistants et collaborateurs, mais aussi entre les résistants de l'intérieur et ceux qui, partis pour l'étranger pendant l'occupation, sont plus ou moins tenus pour déserteurs.

Nul ne songe à accuser Breton de sympathie, même implicite, avec l'ennemi<sup>16</sup>. Pourtant, en 1952, dans ses entretiens radiophoniques, Breton ressent encore le besoin de justifier son « absence »<sup>17</sup> :

*À l'un de ceux qui, par la suite me feront grief de mon départ pour l'Amérique - j'ai nommé Tzara - il m'est trop facile de rappeler ses propres démarches auprès du comité américain en vue de l'obtention d'un visa, démarches qu'il me demanda même d'appuyer. Il ignore peut-être que je le fis avec insistance et de tout cœur...*

14. Henri Béhar, *op. cit.*, p. 385, conclut la relation des remous provoqués par la Conférence de Tzara: « Comme sur le plan international, la lutte "bloc contre bloc" commence ».

15. L'hymne à la gloire de l'U.R.S.S., entonné quelques pages plus loin, ne peut que conforter Breton dans cette interprétation: « Dans un monde en permanente confusion, où les richesses n'appartiennent qu'à une minorité, quelle pouvait être la position du poète sinon celle du refus? Pourtant un monde nouveau apparaissait à l'horizon de l'Europe. Je pense à l'URSS qui a dépassé pendant cette guerre les espoirs que nous mettions en elle » (SAG, p. 34).

16. Tzara, dans la Note IV, est clair sur ce point: « Loin de moi l'intention... » (SAG, p. 78).

17. Mobilisé jusqu'en juin 1940, il a été arrêté et interrogé par le Gouvernement de Vichy qui voit en lui « la négation de l'esprit national ». Jugeant sa situation, comme celle d'autres surréalistes, « extrêmement critique », il décide de partir avec l'aide du « Comité de secours américain », auquel, rappelle-t-il, Tzara fit, sans succès, appel. *Entretiens, op. cit.*, p. 195.

Réponse ulcérée à la thèse générale de la conférence, étayée sur la « Note IV », « Absence du surréalisme » (SAG, p. 78) où Tzara, par collage implicite des activités américaines du surréalisme et de celles des résistants, éclaire d'une évidence cruelle leur inadaptation totale à la lutte contre le nazisme :

*Le seul organe du surréalisme pouvant paraître librement pendant la guerre fut VVV, dont quatre très luxueux numéros ont été publiés à New York. On n'y trouve pas la moindre allusion à la situation précaire faite à ceux qui, pendant l'occupation nazie, avaient d'autres soucis que de participer à des concours et des jeux surréalistes dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils étaient inoffensifs (SAG, p. 77).*

Suit la relation d'un « jeu » proposé au lecteur, concernant les sensations ressenties au toucher d'un morceau de grillage, livré avec la revue. Jeu auquel, constate ironiquement Tzara, « les prisonniers des camps de concentration étaient devenus de véritables spécialistes ».

Nul doute que ce décalage cinglant entre le rêve, la poésie et la réalité macabre, n'ait cruellement frappé le chantre de l'humour noir, d'autant plus que Tzara lit dans cette inconscience criminelle les prémices de la sanction de mort qui a frappé le mouvement :

*Après ces événements récents dont l'incontestable portée n'a pas atteint le Surréalisme, qui hors de ce monde cherchait une justification à son demi-sommeil béat, je ne vois pas sur quoi celui-ci serait fondé pour reprendre son rôle dans le circuit des idées, au point où il le laissa, comme si cette guerre et ce qui s'ensuivit ne fût qu'un rêve vite oublié.*

Dans les *Entretiens* (pp. 196-197), Breton ne peut que défendre maladroitement ses activités radiophoniques ou littéraires. Aux yeux des combattants de l'intérieur, elles ne pèsent pas lourd, même si, pour leur auteur, de bonne foi, « l'affranchissement du joug nazi primait, dans les deux cas, toute autre chose » (E, 197).

Au fil du texte de Tzara, Breton apparaît de plus en plus comme le fossoyeur du surréalisme. En se mettant au ban du réel, il s'est mis au ban de l'Histoire.

La guerre ne fut pas pour tous un conte merveilleux, au temps figé, comme pour ceux qui s'étaient réfugiés dans le château américain de la Belle au Bois-Dormant. C'est illusion et conte bleu que de croire à la résurrection possible d'un monde artificiellement gelé dans le cristal. Ce qui, pour Tzara, est le cas du surréalisme. Tout au plus, délivré du



charme, peut-il jeter quelques derniers feux, survivance d'un passé glorieux, sans prise directe sur la vie « qui a suivi son cours ». « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ».

Donc, conclut Tzara, le surréalisme « n'agira plus effectivement sur la démarche progressive des idées ». Coupé de l'Histoire et du monde, il tourne dans son propre univers, ayant perdu tout pouvoir de déterminer l'événement, de le créer, de remplir sa fonction poétique. Ce qui ne l'empêche nullement de rester présent dans le domaine artistique, en continuant de courir sur son erre. Ce que prouvent les diverses manifestations, présentes - et futures, peut-on ajouter:

*Si le surréalisme en tant qu'école a fini de jouer un rôle sur le plan théorique et si aujourd'hui il n'apporte aucune réponse indispensable aux questions qui se posent, il faut dire que sur le plan esthétique son influence est toujours très grande (SAG, p. 32).*

Trop grande peut-être; car, précise Tzara, implacable, «cette influence va à l'encontre de ses intentions initiales ».

S'étant « socialisé », le surréalisme s'est dénaturé. Il n'est plus cause efficiente de la révolution, ni même de l'évolution, des arts ou des idées. Ce que Tzara exprime selon une métaphore tirée des *Manifestes dada*. Le surréalisme a perdu :

*{...} le virus puissant que nous lui avons connu autrefois. Englué dans le conformisme de sa reconnaissance par « le goût du public », il ne pourrait, désormais, redevenir le facteur de scandale grâce auquel il avait eu la force de s'opposer violemment à ce goût (ibid., p. 32).*

Les découragements nombreux et profonds de Breton, devant les résistances, les critiques et les semi-échecs de ses diverses entreprises, ne relèvent-ils pas, fondamentalement, d'un sentiment analogue?

## CAUSES POLITICO-PHILOSOPHIQUES

Toutefois, selon Tzara, cette dégénérescence pernicieuse du mouvement, comme la conduite suicidaire de ses dirigeants pendant les hostilités, n'a rien qui puisse étonner l'observateur averti: la guerre n'a fait qu'accélérer et mettre en évidence ce qui était inscrit dans la nature du surréalisme ainsi que dans les options politiques antérieures de Breton et de ses amis:

*La crise du surréalisme ne date pas d'aujourd'hui, elle commence en 1931, lorsqu'Aragon, à son retour de Kharkov où il assista au Congrès des écrivains soviétiques, quitta ses compagnons (SAG, p.33).*

Suit le récit analytique des dissensions idéologiques qui conduisirent également Tzara à se séparer de Breton, pour se rapprocher des « staliniens ». Péripéties prévisibles et inéluctables, vu l'absence totale, selon Tzara, de définition idéologique du surréalisme prôné par Breton.

Celui-ci n'a pas la tête philosophique. Toutes ses entreprises de conceptualisation du mouvement ont échoué. Son appropriation de la psychanalyse, pourtant fondamentale dans la construction et la spécificité du mouvement, a été désavouée par son fondateur<sup>18</sup> :

De plus, aujourd'hui, juge Tzara, la psychanalyse est en crise:

*Cette science reste stationnaire et, malgré la validité de certains de ses principes, la plupart des psychiatres sont d'accord pour trouver insuffisantes ses méthodes cliniques (SAG, p. 31).*

Ce qui n'est pas nouveau dans la psychiatrie française. Plus subtil apparaît le second reproche, accordé au sophisme du raisonnement, ainsi qu'à sa présentation réductrice des rapports qui unissent psychanalyse et surréalisme.

Selon Tzara, les surréalistes firent appel à la psychanalyse essentiellement en deux domaines: l'esthétique et l'amour :

*L'écriture automatique fut employée comme moyen de libération psychique et l'activité onirique fut mise en accord avec la poésie. C'est dans le domaine de la création artistique, dont ils ont essayé d'élucider le mécanisme, que les surréalistes ont apporté une contribution de la plus haute valeur (SAG, p. 25).*

Ce qui est vrai et faux à la fois, vu que la recherche esthétique fut, dès l'origine, associée à l'étude, plus générale, des mécanismes de « simulation » de l'esprit humain. La préface, comme la démarche de *L'Immaculée Conception* (1930) ne laisse subsister aucun doute à cet égard. Breton s'est d'ailleurs longuement expliqué, dans la Réponse à A. Rolland de Renéville<sup>19</sup>, sur le caractère expérimental de ce texte.

Fondatrice de l'esthétique surréaliste, la psychanalyse ne se limite donc pas à ce rôle déjà important.

18. « Freud lui-même s'était refusé à donner à la psychanalyse le rôle métaphysique que les surréalistes lui avaient assigné » (SAG, p. 30).

19. *Point du Jour*, Gallimard, coll. « Idées », 1970, pp. 94-102.

Quant à l'amour, Tzara crédite les surréalistes d'avoir voulu « transporter les théories de Freud sûr le problème du comportement » (SAG, p. 30), afin de libérer l'une des fonctions essentielles de l'homme de l'oppression sociale dont elle est victime.

Vision volontairement raccourcie de l'empire du désir surréaliste, de l'amour fou, qui, pour Tzara, s'est révélé présenter « des caractères de superstructure capables de se modifier », donc impropres à l'analyse psychanalytique dont il a décrété plus haut le caractère non-évolutif. D'où la conclusion assassine, mais peut-être gratuite: « Le problème de l'amour tel qu'il fut énoncé par les surréalistes, a perdu la force de nous émouvoir » (*Ibid.*, p. 31).

De la double condamnation de la psychanalyse et de l'usage fondateur qu'en ont fait les surréalistes, résulte donc l'anéantissement total du surréalisme. C.Q.F.D.

D'autant plus que la psychanalyse a empêché le surréalisme de se ressourcer dans le matérialisme dialectique, comme le souhaitait et le proclamait Breton: « Là aussi, estime Tzara, les tentatives de concilier la psychanalyse, (récusée comme activité métaphysique), avec le marxisme ont échoué » (*Ibid.*, p. 30). Pour une raison majeure: la vocation totalitaire du marxisme.

Sans s'y référer explicitement, Tzara évoque la proposition du *Second Manifeste*, où Breton déclarait vouloir étendre à d'autres domaines qu'à la politique ou à l'économie, les théories du « matérialisme dialectique »<sup>20</sup>. Il attaque, *ferociter*, non tant le projet, qu'il semble avoir lui-même adopté dès 1931 dans *l'Essai sur la situation de la poésie*, que sa réalisation superficielle, frivole et maladroite, révélant une ignorance totale de la nature systémique du marxisme:

*Les débats et les dissensions qui eurent lieu parmi les surréalistes étaient déterminés par leur volonté d'impliquer à leur mouvement les méthodes mêmes du marxisme. Les difficultés insurmontables auxquelles ils se heurtèrent se transformèrent bientôt en une position d'isolement et découvrirent les faiblesses de la construction idéologique du surréalisme. L'application mécanique de fragments de phrases à des circonstances ou des phénomènes culturels ou poétiques - procédé encore employé de nos jours par quelques néophytes - est une de ces mystifications auxquelles la dialectique marxiste ne saurait se prêter* (SAG, p. 28).

Car, même lorsqu'il la reconnaît, Tzara refuse de se laisser duper par

20. Voir GI, p. 277.

la convergence des composants et par la réussite occasionnelle des objectifs surréalistes:

*Ayant réduit la création artistique à ses composantes humaines, munis d'un instrument d'investigation assez subtil et d'un bagage de découvertes cohérentes, les surréalistes purent, dès 1929, s'engager plus loin que les dadaïstes dans la pratique révolutionnaire et reconnaître dans le mouvement ouvrier et surtout dans celui pour qui le marxisme léniniste était la ligne de conduite, l'aboutissement historique vers lequel tendait le monde (SAG, p. 27).*

Mais cette reconnaissance intellectuelle, tout comme l'engagement civique, jamais démenti, des surréalistes dans le combat révolutionnaire<sup>21</sup>, n'entame en rien la conviction démonstrative de Tzara.

Pour lui, l'engagement politique, chez les surréalistes, ne fut jamais que conjoncturel et jamais structurel. Il est le fruit du « Hasard objectif »<sup>22</sup> et non l'aboutissement d'une conduite issue de la synthèse dialectique des idéologies dont ils se réclament.

Psychanalyse et marxisme ont pu, à certains moments, donner l'impression illusoire de fusionner. Ce ne fut qu'un trompe l'œil, démenti à la fois par l'analyse et par l'histoire du mouvement. Jamais leur cohabitation ne donna lieu à l'union qui eût opéré la transformation dialectique salvatrice.

En voulant tout concilier, ou, plus exactement, comme il le proclamait, en voulant « maintenir ses contradictions »<sup>23</sup>, Breton n'a effectué qu'un « patchwork » de formules mal ficelé, facile à mettre en pièces<sup>24</sup>. Et : « Aujourd'hui, l'essai de conciliation entre la psychanalyse et le marxisme a perdu toute signification » (SAG, p. 31).

Encore un rendez-vous manqué avec l'histoire, idéologique, cette fois. e'est sur ce point, à ce moment, que, selon Tzara, le mouvement a avorté. L'échec et la mort du surréalisme ont été programmés, de manière irréversible, dans cette inaptitude de conversion au marxisme.

*Je dois faire ici remarquer que tout essai de conciliation intime d'une théorie quelconque avec le marxisme est voué à l'échec, car*

21. Tzara reconnaît: « Dans leur souci d'objectivité, il ne faut pas oublier qu'à aucun moment, à partir de 1929, ils n'ont rendu ces préoccupations étrangères aux préoccupations révolutionnaires et politiques issues du marxisme, ni à leur volonté de s'y intégrer » (SAG, p. 25).

22. Voir Breton, *La Clé des champs*, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », coll. « Biblio, Essais », LP 14, Livre de poche, 1991, pp. 88-89.

23. Cf *La Révolution Surréaliste*, no 4, article inaugural de Breton qui proclame: « [...] la contradiction n'est pas pour nous effrayer ».

24. On peut soutenir une toute autre théorie et voir dans le surréalisme, précisément, une structure. Cf *Mélusine*, n° XI, pp. 41-60.

*la méthode du marxisme ne peut être prise pour une métaphysique et toute intégration suppose une réduction aux éléments fondamentaux des théories en présence, ce qui, en soi, est déjà un processus antidialectique* (SAG, p. 31).

Ce que refuse le marxisme, jaloux d'affirmer son hégémonie dans tous les domaines, et d'agir, en particulier, sur le devenir de cette superstructure qu'est la poésie. Qui sera dialectique ou ne sera pas.

### « LA POÉSIE DIALECTIQUE - NOTE III »

En effet, seule une intégration de la poésie dans la dialectique marxiste peut permettre de surmonter la contradiction inhérente au concept classique de « poésie engagée », (SAG, p. 72) dont le surréalisme reste prisonnier (SAG, pp. 36-37).

Car Breton, dans sa théorie comme dans sa pratique de la poésie, reste tributaire de l'idéologie romantique<sup>25</sup> du XIXe siècle dont il actualise et prolonge les postulats idéalistes<sup>26</sup>. Si l'approche se laïcise et se modernise par l'ap<sup>7</sup> à la psychanalyse qui offre au poète des moyens d'investigation scientifique inconnus jusqu'à ce jour, il n'en reste pas moins vrai que, pour Breton, la poésie entretient avec la Tradition occultiste et la Haute magie (respectée tant par Ronsard, que Nerval, Baudelaire ou Hugo<sup>28</sup>) des rapports identiques à ceux de la chimie moderne avec l'alchimie d'autrefois. IIIa conçoit comme un acte de connaissance spirituelle, dangereux pour qui s'aventure dans les profondeurs abyssales de la psyché humaine.

Or, les tentatives de Breton pour relancer le surréalisme, après la guerre ne cessent de conforter cet ancrage idéaliste du mouvement. Outre ses déclarations de plus en plus nettes sur l'héritage occultiste du surréalisme, ses références avouées, Fourier, ou Saint-Yves d'Alveydre (E, p. 203), même son retour à Hegel, sont de moins en moins compatibles avec le matérialisme dialectique<sup>29</sup>, tel que l'entend Tzara.

Orientation catastrophique, aux yeux de ce dernier, tant sur la question

25. Breton n'est pas le seul. Tzara remarque: « Malgré certaines fluctuations, on peut affirmer qu'aujourd'hui encore nous vivons cette époque si brillamment commencée par le Romantisme » (SAG, p. 65).

26. Il convient toutefois de noter cette importante différence: Breton restitue au seul esprit de l'homme les pouvoirs de création que le romantisme, héritier d'une longue tradition messianique, attribuait à Dieu.

27. *Second manifeste du surréalisme*, in *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, pp. 191-194.

28. Cf *Second Manifeste*, *op. cit.*, Cf également *Arcane XVII*, J.-J. Pauvert, 1971, p. 113.

29. Dans les *Entretiens* (p. 205), il note que prévoyant à son retour des difficultés avec ses amis restés en France, il avait adopté dans sa conférence aux étudiants de Yale (1942), un « ton en retrait » et qu'une même prudence avait guidé le choix du titre *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Breton prévoyait donc la possibilité de l'extinction du mouvement.

de l'évolution de la poésie que sur celle de son engagement dans l'action, les deux étant indissolublement liées pour réaliser la prophétie rimbaldienne : « La poésie sera action ».

En effet, si l'on refuse, comme Breton et Tzara (SAG, pp. 34-35), de confondre poésie et discours socio-politique, l'engagement poétique ne peut être qu'un oxymore utopique, émanation d'une théorie schizo-phrène, prônant l'équilibre, historiquement insoutenable, parce que figé, du maintien des contradictions. Tzara voit dans cette attitude un conformisme intellectuel qui, loin d'agir sur la société, se borne à la refléter. Effet de miroir narcissique, donc, satisfaisant, mais pernicieux :

*Dans la mesure où la structure sociale actuelle porte en elle les germes de sa propre destruction., le surréalisme devra se reconnaître pour sa fidèle expression. Les contradictions dont il est le champ n'arrivent plus à nous satisfaire. Ceux qui ont laissé derrière eux le surréalisme et, tout en maintenant certaines de ses méthodes d'investigation, l'ont actualisé, peuvent parler le langage de l'espérance (SAG, p. 43).*

Tzara est de ceux-là. Mais non Breton. Pour ce dernier, l'évolution de la poésie consiste uniquement dans le renouvellement de ses méthodes d'investigation et de ses modes d'expression. Mais elle ne tient ni à une remise en cause de son essence, immuable, ni à une redéfinition de son rapport à la société - au réel - invariablement perçu comme antagoniste et conflictuel.

La poésie reste évasion en un ailleurs dont la perception doit, selon Breton, « à la fois aider à changer la vie et transformer le monde », tandis que pour Tzara elle est organiquement liée à la vie dans son mode d'apparition<sup>31</sup>.

« DADA C'EST LA VIE » proclamait, *in finale*, le *Manifeste dada* de 1918. Le slogan réapparaît, latent, vérifié par l'expérience de la Résistance, et validé par la théorie marxiste au sein de laquelle il trouve sa légitimité. Pour les poètes engagés dans son combat, pour Tzara en particulier, la Résistance fut « un éclair unique ».

Dans le temps même où le surréalisme s'enfermait avec Breton dans

30. Comme le note Henri Béhar dans les dernières pages de son étude sur Breton: « Breton revendique l'autonomie de la poésie par rapport à l'activité littéraire. Il dénie à la littérature tout rôle social et la voit à l'origine des mythes et des légendes, mais point des religions. Pour lui, comme pour Freud, le besoin de poésie résulte d'une inadaptation à la société. C'est une forme de compensation psychique" (*op. cit.*, p. 416).

31. «La poésie n'a pas à exprimer une réalité. Elle s'exprime elle-même. Mais pour être valable, elle doit être incluse dans une réalité plus large, celle du monde des vivants. Elle est une création subjective du poète, un monde spécifique, un univers particulier que le poète anime, selon un mode de pensée qui pour être obscur, n'en est pas moins organique» (SAG, p. 36).

sa bulle, engagés dans l'histoire, ils ont vécu une expérience qui les a transformés de manière irréversible. Leur évolution d'homme a conditionné celle du poète, dont elle s'est révélée inséparable. Le débat civique s'est confondu avec le débat « poétique », rendant nul et non avenu le vieux débat idéaliste et romantique sur l'engagement et le divorce inéluctable entre la pensée et l'action qui continue d'alimenter le pessimisme nostalgique de Breton (SAG, p. 43).

*Nous avons résolu dans l'existant, ce problème épuisant, cette torture de l'esprit, cette dualité angoissante. Nous avons trouvé notre unicité. Nous savons maintenant que ce problème n'est pas insoluble, mais que c'est dans l'action, sur le terrain de la lutte qu'il trouve sa forme où le problème cesse de se poser, car il se résorbe dans le comportement (SAO, p. 37).*

Certes, Tzara n'a pas :

*la prétention de faire croire que certains poètes d'aujourd'hui ont trouvé la formule magique par laquelle l'homme, en unissant le rêve à l'action, s'est réconcilié avec lui-même. (ibid.)*

Mais fugitive et conjoncturelle, cette expérience intime, vécue « au cœur du commun combat », s'apparente à l'expérience mystique en ce qu'elle est révélation. Elle insuffle à qui l'a connue, une foi inébranlable dans l'espoir de possibilité de son renouvellement: «Je sais que cela sera, dans un monde nouveau, dans un monde raisonnablement, humainement organisé. » (*ibid.*)

En conséquence, l'intuition du vécu conforte, corrige et oriente toutes les recherches théoriques antérieures de Tzara sur la nature de la poésie, touchant aux rapports de la pensée et de l'action, du λογος et de la πραξις<sup>32</sup>. Ainsi se trouve vérifié l'adage réaliste, établi dès 1931 : «La révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais cette dernière a bien besoin de la révolution» (01, p. 282).

## LA RENAISSANCE ET LA VICTOIRE DE DADA

Dada avait fondé sa révolte idéologique et son projet de libération de l'homme, essentiellement sur la double destruction du langage esthétique et du langage ordinaire, véhicule des traditions et des blocages socioculturels. La « grande lessive du cerveau » passait, idéalement, par le retour de l'humanité à un état nu, édénique, où tout serait réinventé.

32. Débat également actif dans l'existentialisme de cette époque, comme le note Tzara.

Salutaire mais utopique, ce cri s'est tu, en 1922, ouvrant le champ à une réflexion, mainte fois reprise par Tzara, sur la nature du langage, qu'il définit, dès les années 30, dans *l'Essai sur la situation de la poésie* ou dans *Grains et Issues* (Note IV), comme « structure mentale ». Il en met en évidence deux aspects: l'aspect historique et évolutif, d'ancrage dans la société; l'aspect génétique, à double face de « penser-dirigé » et de « penser-non-dirigé »<sup>33</sup>, dont l'interaction équilibrée lui paraît essentielle à l'entière expression de l'homme.

Différentes notes de *Grains et Issues*, évoquent « Le monstrueux antagonisme entre l'individu et la société moderne » (Note II), provoqué par la quasi disparition de la pensée non-dirigée, active dans les mythes sociaux, mais aussi dans la poésie, au profit d'un rationalisme moral et économique qui privilégie la pensée-dirigée dans le système capitaliste. Toute transformation de la société doit donc tendre à inverser ce rapport. Et le marxisme paraît propre à réaliser ce projet<sup>34</sup>. Or, revenir au « penser non-dirigé » suppose de renouer avec une fonction primordiale de l'esprit, la « métaphore » (GI, Note III), dont la notion psychanalytique de « transfert » a dévoilé non seulement la présence latente en tout homme, mais le rôle déterminant dans l'acquisition des connaissances (*Ibid.*, p. 184). Fondé sur la comparaison, l'analogie, ce mode de pensée poétique ne se confond pas avec le rêve<sup>35</sup>.

Ce que tente d'établir la Note V36 qui s'efforce de définir la poésie future comme un acte dialectique (GI, p. 203). Reprenant le *distinguo* de *l'Essai sur la situation de la poésie* (p. 257) entre « la poésie-activité de l'esprit » et « la poésie-moyen d'expression » où il montrait que la première tend à intégrer la seconde (*Ibid.*, p. 200), Tzara estime que la poésie d'aujourd'hui, est impure et que « le résidu propre à la poésie est loin d'avoir été défini » (202) ; il serait donc hasardeux de « préconiser ce résidu comme la seule forme sous laquelle il importerait, d'en comprendre la reproduction ».

Il faut inventer une poésie sur des bases nouvelles, issues d'une destruction révolutionnaire

Désireux d'éradiquer le passé, Tzara se démarque, par ailleurs, des entreprises contemporaines de Dali ou de Breton-Éluard, comme *L'Immaculée Conception*, qui veulent y voir « une activité expérimentale

33. Il refuse les termes de conscient et d'inconscient.

34. « [...] si le nouveau système vers lequel s'achemine la société contemporaine sera, selon Marx, la résurrection sous forme supérieure, du type social archaïque, il me semble évident que le mode de penser prédominant qui y prendra place, sera la reproduction, à un degré plus élevé, du penser primitif, c'est à dire *non dirigé* » (CI, p. 169).

35. « L'identité entre le rêve et la poésie est une des simplifications auxquelles souvent on a recours pour caractériser celle dernière en l'absence d'une vérification rigoureuse de leurs rapports » (*ibid.*, p. 197).

36. Elle explicite là un développement de l'article de 1931 (CI, p. 275).



de l'ordre de l'esprit» (p. 202). Tout comme il se démarque de l'entreprise des *Vases communicants* (1932), où Breton ne voyait rien de plus révolutionnaire que le rêve, unique source de la poésie.

Breton ne songe pas à agir sur le langage réel autrement que par infusion/perfusion de langage onirique ou fou, tandis que Tzara établit son espoir de mutation du langage poétique sur une théorie plus complexe, fusion dialectique de l'héritage dada et du marxisme.

*L'Essai* de 1931 préconisait une définition de la poésie comme « rêve projeté dans la vie diurne » (*G!*, p. 282). Plus généralement, ce texte, comme d'autres antérieurs à la guerre, exposait une conception marxiste de la poésie, explicitement définie comme une « superstructure d'ordre psychique » (*G!*, p. 277), relevant des lois générales de la théorie marxiste, en particulier celle où « la quantité se convertit en qualité et réciproquement » :

*Est-il possible d'appliquer cette loi à la poésie? J'en suis fermement convaincu. L'accroissement quantitatif de la part de la poésie-activité de l'esprit à l'intérieur de la sphère généralisée de la poésie, rendra nécessaire le saut qualitatif au quantitatif: la poésie qui en naîtra n'aura plus rien des apparences de celle que nous connaissons* (*GI*, p. 278).

La seconde loi en l'application de laquelle Tzara fonde son espoir de mutation du poétique, est celle de la double négation: « La poésie-activité de l'esprit nie la poésie-moyen-d'expression ». Mais « elle est à son tour niée » par les exigences vitales de la Révolution:

*De cette négation de la négation, doit naître une nouvelle poésie, élevée à une puissance qu'on ne saurait trouver que sur le plan psychique de la collectivité* (*GI*, p. 278).

Poésie qui réaliserait le vœu de Lautréamont, « LA POÉSIE DOIT ÊTRE FAITE PAR TOUS. NON PAR UN » (*G!*, p. 283). Donc, pour se transformer, la poésie a besoin de la Révolution sociale et politique qui, réciproquement trouve en la poésie les ferments de son impulsion.

Tzara est conscient du caractère aride et surprenant de son discours, sans que soit le moins du monde ébranlée sa conviction doctrinaire :

*Je sais ce que peut avoir de féroce la froide application de lois à un phénomène qui nous touche de très près. Je suis le premier à être tenté de m'écrier: à ce prix-là la poésie ne m'intéresse pas. Une poésie agissant indépendamment et détachée de l'ensemble*

*des phénomènes de la vie... peut-on consacrer sa vie à la poésie quand le moindre mouvement de rue, un peu plus vif que d'ordinaire vous fait sursauter, vous fait croire que tout espoir n'est pas perdu? Agir, réellement agir! Mais les faits sont là dans toute leur cruauté. Plus d'une fois ils nous mettront devant le dilemme: abandonner ou continuer nos efforts (G!, p. 282).*

La seconde partie de *Grains et Issues*, «Des réalités nocturnes et diurnes» doit être comprise comme l'un de ces efforts, encore individuel, mais intégré dans une volonté d'écriture dialectique fondée sur le marxisme. Écriture obscure, pour revenir à la *Conférence* de 1947, d'un de ces «pilotes d'essai» qui éprouvent les modèles nouveaux:

*Au risque de se casser la figure, ils ouvrent le chemin aux pilotes de ligne qui, eux, exploitent en toute sécurité les modèles éprouvés. Mais les pilotes d'essai sont indispensables pour que la poésie soit poésie, car la clarté n'est pas une évidence mais le résultat d'un travail en profondeur. Ce passage dans l'obscurité est dangereux; il n'est pas donné à tous d'accéder à la lumière (SAG, p. 40).*

Telle fut la traversée surréaliste, vécue par nombre de ses compagnons, Desnos, ou Éluard, qui est «l'un de ceux qui ont trouvé pendant la Résistance la juste expression de l'âme populaire» (SAG, p. 40). Car «la poésie est une fonction humaine présente à l'esprit de tous les individus» (SAG, p. 57). Elle se manifeste dans les locutions, lieux communs et proverbes, ainsi que l'avait pressenti Éluard.

Mais en profondeur, sous forme de «rêves diurnes et nocturnes», elle est une défense contre la «confusion entre rêve et réalité», nécessité pour la santé psychique, et non simple jouissance. Toute société se doit donc de permettre à chacun l'expression de ce «penser-non dirigé». On revient à Lautréamont:

*La tâche de la poésie aujourd'hui, conclut Tzara, me semble être de donner à l'existence un contenu conscient, c'est-à-dire d'objectiver la poésie latente. La poésie se trouvant pratiquement partout, il faudra, soit par l'éducation, soit par l'assouplissement de certaines dispositions de l'esprit, rendre à l'individu ce que l'enseignement et la contrainte sociale lui ont enlevé ou plutôt ont repoussé à l'intérieur de sa personnalité (SAG, p. 73).*

## CONCLUSION

Théoriquement, ce texte reprend donc, en 1946, sur un mode plus accessible, mais sans variation, les précédents écrits de Tzara sur l'avenir de la poésie. On y retrouve, comme dans l'ensemble de l'ouvrage, tous les concepts qui articulaient ses positions antérieures, aussi invariables dans leurs fondements que celles de Breton.

Loin d'être un texte d'humeur, cet opuscule offre une somme, soigneusement composée, des divergences doctrinales radicales qui opposent irréductiblement Breton et Tzara en 1947, mais qui les ont toujours opposés auparavant. Leur rapprochement ne put être que conjoncturel, jamais théorique, si ce n'est par un malentendu créé par la duplicité des mots.

Le rappel de textes antérieurs de Tzara pour le commenter permet peut-être de comprendre, sinon de justifier, la violence de ce livre dont la structure en diptyque tente d'asseoir la victoire de l'esprit révolutionnaire dada sur les cendres d'un surréalisme qui appartient définitivement au camp de la Révolte<sup>37</sup>. Tzara réaffirme, à la fin de son texte:

*Le surréalisme s'emploie à étudier le fonctionnement des facultés imaginatives, en provoquant artificiellement des états psychiques exceptionnels* (SAG, p. 68).

En revanche, poursuit-il, le retour à la destruction dada n'est qu'apparent:

*{...} la révolte improductive de dada, s'oriente vers une action collective à caractère révolutionnaire. Le problème d'identification entre la poésie et la révolution est dorénavant posé sur une base concrète, celle de l'action des partis ouvriers»* (SAG, p. 68).

Dada a su entrer dans l'Histoire.

L'un reste dans la tradition « révolutionnaire poétiquement », l'autre s'intègre dans la tradition « révolutionnaire définie idéologiquement » (SAG, p. 17). Telles sont leurs places respectives dans l'histoire des idées révolutionnaires, méticuleusement brossée au début de l'ouvrage, pour aboutir à la profession de foi: «La vie de nos jours pour le poète se nomme Révolution» (SAG, p. 74).

37. Cf les attaques de Sanre dans « Qu'est-ce que la Littérature? ». *Situations II*.

À la négativité suicidaire de son premier état, 1916-1922, l'esprit dada, dans des conditions historiques à peu près semblables de bouleversement propice à la Révolution (SAG, pp. 39, 68), substituée, en 1947, la volonté d'établir une société fondée sur la prééminence de l'homme, dont la Résistance offrit l'une des réalisations possibles<sup>38</sup> : « Elle devra affirmer la prééminence de l'homme sur toute autre notion abstraite dont le contenu ne serait pas humain » (SAG, p. 41).

Société fondée sur l'homme et pour l'homme. Breton aurait pu co-signer ce texte, comme il en co-signa bien d'autres, autrefois, avec Tzara. En effet son combat fut toujours celui d'un **humanisme** fondé, comme il le rappelle en 1942 aux étudiants français de l'Université de Yale<sup>39</sup>, sur une « liberté révéralée à l'état pur », ce dont se gausse précisément Tzara, dans une page du *Surréalisme et l'après guerre* <sup>40</sup>. L'expérience lui a appris que la « pureté » est un idéal que seules des compromissions, provisoires, avec le « réel », permettent d'approcher. « La fin justifie-t-elle les moyens ? » interroge la Note VI (SAG, pp. 83-85). La réponse de Tzara qui, une fois de plus, justifie Machiavel contre Breton et ses amis, marque la distance doctrinale irréductible qui le sépare de Breton, rejeté dans le camp ennemi de la contre-révolution.

Dans le débat sur la définition d'un nouvel humanisme qui caractérise cette époque, où Merleau-Ponty rédige *Humanisme et terreur*, tandis que Sartre affirme « L'existentialisme est un humanisme », l'un et l'autre, depuis dix ans, déjà, ont choisi leur camp. Ce livre consomme et explicite leur rupture idéologique.

38. Pour Tzara, il convient de ressusciter ce monde de la « fraternité avec des gens de tous bords, de toutes les origines, de toutes les croyances (...) », « dans une autre étape de la vie humaine » (SAG, p. 37), orientée vers un communisme révolutionnaire, dont Rimbaud, et non plus Lafargue comme en 1931 dans *l'Essai sur la Poésie*, propose le modèle, dans une longue citation que commente Tzara : « À cet écho lointain de Rimbaud, la poésie nouvelle se doit de répondre en prenant l'homme pour le centre de ses activités, des activités qui sont destinées à le servir ».

39. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », discours aux étudiants français de l'Université de Yale, 10 décembre 1942, in *La Clé des champs*, Le Livre de Poche, Biblio, Essais, 4135, 1991, p. 83.

40. « Nous sommes quelques-uns à savoir ce que signifie la liberté car elle fut riche d'une exaltation qui, à la limite de la mort, nous a fait naître à la conscience. à la conscience d'hommes » (SAG, p. 39).

# LES FINS DE LA POÉSIE CHEZ TZARA ET BRETON

Éliane TONNET-LACROIX

En 1977 on posait aux poètes une question qu'avait déjà formulée Holderlin : « À quoi bon des poètes dans un temps de manque<sup>1</sup> ? » On pourrait en retenir la réponse de Julien Gracq :

*Un peu à la manière de celle de la vie, la présence, l'existence de la poésie tend à me sembler autojustifiée. {...} elle constitue une manière d'être plutôt que de connaître: ce qui la rend invulnérable à toute approche critique (si elle était un vrai mode de connaissance, ce ne serait pas le cas) en même temps qu'exceptionnellement inapte à toute espèce de légitimation {...} Il n'existe pas de point d'appui extérieur pour la poésie, tel qu'en demandait Archimède pour son levier (c'est pourquoi elle ne soulève rien) mais aucun point d'appui non plus ne permet de la soulever, pour l'expulser. {...} Mène-t-elle quelque part? comme le surréalisme a cru, a affirmé en tout cas une fois en avoir la certitude. Probablement nulle part qu'à elle-même<sup>2</sup>.*

Gracq croit donc inutile de justifier la poésie. Pourtant les poètes, et surtout les poètes modernes, ceux de l'ère du soupçon, comme Breton et Tzara<sup>3</sup>, se sont souvent interrogés sur la fonction de la parole poétique, sur ses pouvoirs et sur ses exigences.

On peut donc comparer leurs réflexions à propos de trois questions clés, celles des rapports entre la poésie et la littérature, entre la poésie et la connaissance et enfin entre la poésie et la révolution.

1. À quoi bon des poètes dans un temps de manque ?, Le Soleil noir, 1978.

2. Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Gallimard, collection « La Pléiade », 1995, tome II, p. 1175.

3. Sur les idées esthétiques de Tzara, voir Elmer Peterson, Tristan Tzara, *Dada and surrealist Theorist*, New Brunswick New Jersey, Rutgers University Press, 1971.

## Poésie et littérature

Au moment où ils entrent en relation, en 1919, Breton et Tzara communient dans le même mépris de la littérature et de ce que Breton appelle les « préjugés artistiques » : « Je ne tends comme vous qu'à me débarrasser des préjugés artistiques, les seuls qui me restent<sup>4</sup> », écrit-il à Tzara. C'est pourquoi il est particulièrement séduit par une formule de son nouvel ami, qui humilie la littérature devant la vie : « on publie pour chercher des hommes<sup>5</sup> ». IIIa reprendra deux fois, dans *Les Pas perdus*, puis dans le *Second Manifeste*.

La poésie, conçue comme un genre littéraire, est elle-même passible de ce mépris. Suivant la leçon de Vaché (qu'il croit voir revivre en Tzara), Breton veut tuer en lui le « poète », c'est-à-dire détruire la prétention artistique, la recherche de la beauté. En pratiquant diverses formes d'anti-poésie, nos deux auteurs semblent vouloir proclamer la fin de la poésie ou plutôt affirmer que la poésie n'a pas de fin littéraire ou esthétique.

L'opposition entre la poésie et la littérature, l'idée que la poésie ne vise pas à l'écriture d'un poème et qu'on peut être poète sans jamais avoir écrit un vers sont essentielles au surréalisme. Lorsque dans *Notes sur la poésie*, en 1929, Breton, avec Éluard, « retourne » des pensées de Valéry, il déclare : « La poésie est le contraire de la littérature<sup>6</sup> », alors que Valéry disait : « La poésie n'est que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif? » Pour Breton l'essence de la poésie n'est pas dans la forme. Breton a d'ailleurs toujours valorisé la notion de fond face à celle de forme. « Nous tentons peut-être de restituer le *fond* à la forme », a-t-il écrit dans *Les Pas perdus* (I, 198). Comme il le dit encore, inversant une autre pensée de Valéry : « Si une pièce ne contient que poésie, elle est construite; elle est un poème. Elle n'est pas la poésie » (I, 1019). La poésie n'est donc pas réductible à la forme du poème, elle est irréductible à tout souci littéraire, elle n'est peut-être même pas liée nécessairement au langage. Breton déclare dans une interview de 1923 : « La poésie? Elle n'est pas où on la croit. Elle existe en dehors des mots, du style etc. C'est pourquoi je suis ravi de lire des livres très mal écrits » (I, 1215).

Dans le même esprit, Tzara opposera en 1931 une « poésie forme d'expression », une poésie liée à l'art du langage et destinée selon lui à

4. André Breton, Lettre du 4 avril 1919, in M. Sanouillet, *Dada à Paris*, J.-J. Pauvert, 1965, p. 443.

5. Tristan Tzara, Lettre du 21 septembre 1919, *op. cit.*, p. 449.

6. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, collection « La Pléiade », 1988, tome I, p. 1015. Désormais les références seront données dans le texte avec le numéro du tome de cette édition et celui de la page.

7. Paul Valéry, *Œuvres complètes*, Gallimard, collection « La Pléiade », 1960, tome II, p. 548.

disparaître et une « poésie activité de l'esprit », c'est-à-dire une poésie consubstantielle à la vie, qui consiste en une manière d'être, et qui par là-même est destinée à se perpétuer. Devenu officiellement surréaliste, il ne fait que systématiser dans un langage plus pesant, bardé de références au marxisme et à la psychanalyse, ses intuitions fondamentales de l'époque dada, lorsque par exemple il écrivait dans un langage purement poétique:

*Le poème n'est plus sujet, rythme, rime, sonorité: action formelle.  
Projetés sur le quotidien, ils peuvent être des moyens dont l'emploi  
n'est pas réglementé, ni enregistré, auxquels je donne la même  
importance qu'au crocodile, au minerais ardent, à l'herbe* <sup>8</sup>.

Ces références au monde de la nature montrent bien que pour Tzara la poésie n'existe pas dans un domaine séparé, qui serait celui de l'art, mais qu'elle fait partie de la vie. Elle est d'ailleurs assimilée à une fonction organique: « J'écris parce que c'est naturel comme je pisse comme je suis malade » (*Sept Manifestes dada*, 1, 369). L'œuvre produite est elle-même comme un organisme, elle relève des lois de la nature. C'est en ce sens qu'elle est « cosmique », en elle se réalise un ordre vital, alogique, qui sous un autre angle peut paraître un désordre.

En étudiant le cas Rimbaud, Tzara souligne que l'essence et la finalité de la poésie ne sont pas dans l'expression littéraire : « Rimbaud après avoir abandonné la forme, a vécu la poésie dans ses caractères essentiels » (V, 633). La poésie est donc quelque chose qui se vit. C'est pourquoi il n'interprète pas le silence de Rimbaud comme un reniement de la poésie, mais comme une manière de poursuivre l'aventure poétique par d'autres moyens (V, 143). Pour Tzara, la poésie écrite est une poésie déjà loin de ses sources, liée aux progrès de la rationalité. Le modèle idéal qu'il se cherche est celui de la poésie des peuples dits primitifs, d'Afrique ou d'Océanie. Pour eux en effet la poésie est étroitement liée à la vie, aux travaux, aux jeux et aux prières: « La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail » (1, 401). Tzara écrit encore: « L'art, dans l'enfance du temps, fut prière » (1, 395). Il restera toujours fidèle à cette conception de la poésie comme manière de vivre, comme tendance fondamentale du psychisme humain: « C'est la poésie qui est une des plus grandes forces de l'humanité. Elle ne s'écrit pas, elle vit au fond du creuset où se prépare toute cristallisation humaine, toute condensation sociale, aussi simple soit-elle » (IV, 311). Quant à Breton, il déclare pareillement dans *Qu'est-ce que le surréa-*

8. Tristan Tzara, « Lampisteries » in *Œuvres Complètes*. Flammarion, 1975, tome 1, p. 404. Désormais les références seront données dans le texte avec le numéro du tome de cette édition et celui de la page.

lisme ? en 1934 : «il y a un élément lyrique qui conditionne *pour une part* la structure psychologique et morale des sociétés humaines, qui la conditionne de tous temps, qui continue à la conditionner» (II, 259). Etant une activité vitale, la poésie ne s'apprend pas, elle n'est pas l'application de recettes. Elle n'est pas non plus le privilège de quelques élus. Tzara et Breton adopteront la formule de Lautréamont: « La poésie sera faite par tous. Et non par un. »

Si elle s'exprime par le moyen des mots, la poésie se doit d'être une parole authentique, à l'opposé des conventions factices de la littérature. Contrairement à Valéry pour qui le poète doit habiller sa pensée et ses émotions, Breton donne pour but à l'activité poétique de dénuder l'esprit: « Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi fortes que les femmes nues. Il faut donc les dévêtir» (I, 1014). C'est à quoi répond l'écriture automatique, qui a pour « souci unique [00] l'authenticité» (II, 380), comme le dit Breton. De même la spontanéité préconisée par Tzara traduit la vérité de l'être. En 1927 il disait: « Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate» (II, 418). La poésie déshabille l'être, permet d'atteindre la vérité intérieure: « Je me vide devant vous poche retournée », écrit-il dans *L'Homme approximatif* (II, 87). Spontanée ou automatique, la poésie laisse affleurer une parole vierge, prise à la source même du langage. Comme l'a noté Jacques Rivière<sup>9</sup>, elle saisit l'être dans sa cohérence primitive avant toute reconstruction logique. Les poètes retrouvent donc un langage primordial. Ce sont, dit Tzara, les « travailleurs de l'obscurité et du verbe essentiels» (I, 402).

Toutefois Tzara et Breton ne donnent pas le même sens et la même portée à cette parole libérée des contraintes et des conventions.

Pour Tzara, la spontanéité peut être explosion de joie ou fureur destructrice. L'image du geyser, qui revient souvent sous sa plume, exprime bien que la poésie est le jaillissement d'une intensité de vie qui déborde toute logique: « Pour détruire, le sang créateur prend la force du geyser» (I, 406), ou encore: « préparez l'action du geyser de notre sang - formation sous-marine d'avions transchromatiques, métaux cellulaires et chiffrés dans le saut des images au dessus des règlements du Beau et de son contrôle» (I, 370). La poésie est donc élan irrépressible, vers les hauteurs célestes ou les profondeurs obscures. L'exubérance vitale du poète ne peut s'accommoder du carcan syntaxique. Les mots sont donc « en liberté ». Ils se suffisent à eux-mêmes et valent par leurs sonorités comme dans les comptines enfantines. La « simplicité» dada est en quelque sorte un retour à l'esprit d'enfance et à ses jeux. Le poème ainsi

9. Jacques Rivière, «Reconnaissance à Dada» (1920), *Nouvelles Études*, Gallimard, 1947.



conçu, comme intensité vécue, est une création instantanée, immédiate et ne vise pas foncièrement à une communication: « L'immédiat de l'extériorisé est pour moi une vérité qui me suffit<sup>10</sup>. » D'ailleurs Tzara ne cherche pas à être compréhensible: « L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui » (I, 365). Pour Tzara qui affirme la « dictature de l'esprit », le produit de la spontanéité a l'autosuffisance d'un « dieu » : « croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité » (I, 367) ; ailleurs il écrit ce vers: « les dimanches ont caressé lumineusement dieu dada danse » (I, 191). L'état lyrique, c'est, selon Tzara, « l'enthousiasme, féconde forme de l'intensité » (I, 403). Mais en usant de ce terme, celui même par lequel Platon définissait l'inspiration poétique, Tzara ne pense pas à une communication privilégiée avec les dieux mais plutôt à une forme de communion avec la vie : « Volonté de la parole: un être debout, une image, une construction unique, fervente, de couleur dense, intensité, communion avec la vie » (I, 404).

Ici la divergence est profonde entre Tzara et Breton, ce que traduit bien l'opposition entre l'image du geysir et celle des champs magnétiques, c'est-à-dire entre un jaillissement brut et une structure organisée. Tzara voit dans la spontanéité poétique une simple extériorisation vitale et instantanée, tandis que Breton parle d'un « message automatique » (titre d'un article de *Point du jour*). Alors que pour Tzara « La pensée se fait dans la bouche » (I, 379), pour Breton l'écriture automatique constitue une « dictée de la pensée » (I, 328). C'est pourquoi chez ce dernier le message, obscur en apparence, est cependant organisé selon les règles de la syntaxe. En effet, Breton déclare avoir voulu « opposer » l'écriture automatique à la théorie futuriste des « mots en liberté », laquelle repose selon lui sur « la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots » (II, 290). Or cette croyance n'est pas étrangère à Tzara.

Pour Breton, les mots comptent moins en eux-mêmes que pour ce qu'ils disent ou suggèrent (« la vertu du poème, sinon étrangère, du moins transcendante au choix de ses mots », écrit-il dans *Misère de la poésie*, II, 15). C'est pourquoi dans *Position politique du surréalisme*, il soutient que le poème surréaliste, tout autant que le récit de rêve, est déchiffrable et que la poésie n'est jamais intraduisible dans une autre langue (II, 438 ; 479). Ainsi la métaphore de l'électricité, que Breton emploie si souvent pour parler de la poésie (en particulier quand il parle de l'« étincelle » ou de la « lumière » de l'image), suggère un désir d'être lumineux, d'être compris, même si c'est par des voies non rationnelles.

10. Tristan Tzara, Lettre à Breton, 5 mars 1919, dans M. Sanouillet, *Dada à Paris*. p. 442.

D'ailleurs pour Breton, « il n'y a rien d'incompréhensible », comme il est dit dans *L'Immaculée Conception* (I, 867). La poésie, porteuse d'un message, doit nous éclairer, nous conduire: « On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part » (I, 233). Breton attend beaucoup de la poésie: « La poésie n'aurait pour moi aucun intérêt si je ne m'attendais pas à ce qu'elle suggère à quelques-uns de mes amis et à moi-même une solution particulière au problème de notre vie » (I, 267).

D'autre part, même s'il partage avec Tzara l'idée que la poésie n'est pas confinée dans les mots, Breton croit néanmoins en la valeur intrinsèque du langage. Il le dit par exemple dans «Légitime Défense»: « nous sommes doués de la parole et par elle quelque chose de grand et d'obscur tend à s'exprimer à travers nous » (II, 291). Il a confiance dans les mots lorsqu'ils sont délivrés du poids des conventions. C'est précisément le rôle de la poésie de les rajeunir, de les rendre « sans rides ». Breton croit même au pouvoir créateur des mots: « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? » (II, 276) Il envisage que les créations poétiques puissent avoir pour objet de « déplacer [...] les bornes du soi-disant réel » (II, 278), car les mots sont « des créateurs d'énergie » (I, 285). Ailleurs, il déclare: « les mots sont même peut-être *tout* » (II, 290). Breton est proche des théories occultistes, selon lesquelles le verbe est créateur. Il y a là une mystique du langage que ne partage pas Tzara. C'est pourquoi ce dernier prévoit la disparition possible d'une poésie faite de mots lorsqu'elle sera devenue ou redevenue un élément de vie: « La poésie n'est pas une fin en soi. Elle est un passage. Elle tend à s'intégrer dans la vie, en abandonnant sa forme » (V, 43). On peut voir ici la trace de la vieille méfiance de Tzara à l'égard du langage.

En fait, pour Tzara, écrire un poème est un acte vital et naturel, qui se passe de justification. Breton au contraire sera toujours tourmenté par le besoin de légitimer l'écriture, de la justifier par des fins extrinsèques.

### Poésie et connaissance

Tout naturellement Breton va donc considérer la poésie comme un moyen de connaissance. La poésie, dit-il, « n'a de rôle à jouer qu'au delà de la philosophie » (I, 198). Tandis que, du temps de dada, Tzara l'« antiphilosophe », se moque de l'idée même de connaissance: « Idéal, idéal, idéal/Connaissance, connaissance, connaissance/Boumboum, boumboum, boumboum » (I, 363). Toutefois l'idée d'un « verbe essentiel », de résonance mallarméenne, suggère l'approche d'une essence de la réalité elle-même:

*Savoir reconnaître et cueillir les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres, gravées sur les cristaux, sur les coquillages, les rails, dans les nuages, dans le verre, à l'intérieur de la neige, de la lumière, sur le charbon, la main, dans les rayons qui se groupent autour des pôles magnétiques, sur les ailes. (1,403)*

Lorsqu'il rejoindra le mouvement surréaliste vers 1930, Tzara parlera de la poésie comme d'une « transparence des choses et des êtres » (titre de la Note V de *Grains et issues*). Il en vient, lui aussi, à concevoir l'activité poétique de l'esprit comme une voie de la connaissance. C'est que pour lui, comme pour le fondateur du surréalisme, la poésie tend à réduire cette « opacité » qui, aux yeux de Breton, est « la grande ennemie de l'homme<sup>11</sup> ». La poésie se fait interrogation sur l'existence, elle répond à une angoisse fondamentale, comme le montre par exemple *L'Homme approximatif*, ce vaste poème lyrique, déjà « surréaliste » par l'esprit, avant que son auteur ait rejoint Breton. Et encore en 1954 dans un article sur « Rimbaud et les voies de la connaissance poétique », Tzara écrira : « cette aventureuse randonnée devenue une manière de vivre, aux lisières de l'inconscience et de la mort, est le principe même de l'activité poétique » (V, 338). Le vrai poète est pour lui un de ces « aventuriers de l'esprit » comme dit Breton, anxieux de résoudre l'énigme humaine. Pour cela il franchit des limites, il se porte aux extrêmes.

Or au seuil du XXe siècle, comme l'a rappelé plus tard Breton, « le problème de la connaissance [...] met [...] à l'ordre du jour les rapports du conscient et de l'inconscient » (II, 246). La poésie s'est donc faite exploration des territoires mal connus de l'esprit et même expérimentation de ses possibles, que ce soit avec la simulation d'états pathologiques (*L'Immaculée Conception*) ou bien avec le « rêve expérimental » (*Grains et issues*), par lequel Tzara tente d'observer l'interaction du rationnel et de l'irrationnel, c'est-à-dire de ce qu'il nomme, d'après Jung, dans son « Essai sur la situation de la poésie », le « penser dirigé » et le « penser non dirigé ». La phrase liminaire de *Grains et issues* (« A partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit ») fait songer à l'image de Breton, presque contemporaine, celle des « vases communicants ».

Chez nos deux auteurs l'exploration du monde intérieur se fait à des profondeurs où le particulier rejoint l'universel. Breton parle des « terres

11. André Breton, *Arcane 17*, UGE, « 1ü/18 », 1965, p. 36.

immenses et presque vierges du *soi*» (II, 438). Le lyrisme n'est plus celui du moi, de la subjectivité individuelle avec son « misérable tas de secrets », mais celui de l'Être. La poésie comme pour les Romantiques allemands se fait quête ontologique, elle cherche à atteindre l'essence. Déjà d'ailleurs à l'époque dada Tzara, malgré son éloge de l'individu contre la communauté, affirmait vouloir supprimer sa personnalité. Comme l'avait remarqué Reverdy, le lyrisme moderne tend à l'impersonnel.

Toutefois, de profondes divergences vont se faire jour entre Tzara et Breton, tant sur les modalités de l'acte de connaissance poétique que sur ses possibilités.

Pour Tzara, l'automatisme surréaliste, « dictée de la pensée » que le poète écoute passivement, n'est qu'une variante de la conception idéaliste de l'inspiration poétique: « Déceler une part d'automatisme dans la création artistique revient simplement à substituer au mot « inspiration » un autre mot » (V, 39). Au contraire, avec le « rêve expérimental », qui est un « rêve éveillé », Tzara considère que « L'activité délirante se substitue consciemment à l'inspiration poétique » (III, 103). Cette activité n'a rien de systématique, rien d'automatique, et constitue selon lui une véritable expérience, source de vraie connaissance.

Tzara rejette la notion d'inspiration, même sous sa forme surréaliste d'automatisme, car avec elle la poésie s'entoure de « mystère » et s'élève sur un piédestal injustifié. D'ailleurs, dès l'époque dada, Tzara ironisait dans *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* sur une conception surannée et idéaliste du poète: « M. le poète était archange » (I, 83). A la même époque il donnait cette définition burlesque: « Je préfère le poète qui est un pet dans une machine à vapeur » (I, 378). Il voulait donc désacraliser le poète. Dans les années 30 il reproche aux surréalistes d'« expliquer d'une manière poétique la poésie » (V, 40), faute d'une véritable analyse de sa nature. Associé avec Caillois dans la revue *Inquisitions*, Tzara critique comme lui les « impostures » de la poésie. Il veut adopter une attitude rationnelle à son égard, en l'expliquant d'une manière naturelle, biologique même. La poésie aurait donc pour origine

*une fonction de l'homme, inconsciente, c'est-à-dire non soumise à la raison discursive, dont les fondements biologiques seraient à déceler dans le chant des oiseaux et la complexe ornementation des attributs à travers le règne animal. Inutile d'ajouter que sa nature sexuelle me paraît par là suffisamment indiquée.* (V, 33)

De même Tzara veut voir dans la création des images poétiques sim-

plement une « faculté humaine, fondamentale, puisque impliquée dans la formation de la pensée et du langage, le don de la métaphore » (V, 33). Il fait même de la métaphore l'équivalent du transfert en psychanalyse. La poésie sert à l'expression et à la connaissance du désir humain. Il s'agit donc toujours de situer la démarche poétique dans l'ensemble des fonctions utiles à la vie.

Pour Breton la poésie a de plus vastes ambitions. Elle doit apporter une sorte de révélation sur l'univers. Comme il le dit dans « Entrée des médiums », le poète est à l'écoute de la « bouche d'ombre » (1,275), selon l'expression qu'il emprunte à Hugo. Le poète se fait, dit-il encore, « l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle ». Breton n'hésite donc pas à faire du poète une sorte de « médium », captant un message venu, non pas d'un ailleurs surnaturel, mais de profondeurs inaccessibles à la raison. Il s'inscrit dans la lignée des poètes-voyants, dont Rimbaud est le modèle. Sa recherche poétique est fondée sur le principe de l'analogie universelle. Dans *Position politique du surréalisme*, il considère que le poète doit explorer l'inconscient comme un « immense réservoir de symboles » (11,438), où s'alimentent les désirs et les mythes. On songe à la « forêt de symboles » dont parle Baudelaire. Le poète selon Breton capte et déchiffre des signes. Il décrypte le sens caché du monde (« Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme », écrit-il dans *Nadja*, 1, 716). La poésie a pour fonction de « donner à voir », elle illumine l'Être.

Au contraire, pour Tzara, le poète n'a rien à déchiffrer puisque le monde n'a pas de sens et que l'« homme approximatif » s'y sent un étranger. « Il n'y a que l'homme en tant que conscience qui est étranger à tout », dit-il dans *Grains et issues* (III, 77). Et dans *L'Homme approximatif*: « Les cloches sonnent sans raison et nous aussi » (II, 79). Déjà du temps de dada il affirmait: « L'absurde ne m'effraie pas (...) tout dans la vie me paraît absurde » (1, 421). De même tandis que Breton a l'espoir de voir se résoudre les antinomies, pour Tzara la vie est foncièrement faite de contradictions perpétuelles et le poète n'a pas pour tâche de les résoudre. A propos de Rimbaud il écrit: « Avec la lucidité de son esprit de conséquence, Rimbaud a conclu à la vanité de toute tentative métaphysique de résoudre les antinomies de la vie » (V, 142). Lorsque, comme la plupart des poètes modernes, Tzara valorise l'image poétique qui rapproche des réalités éloignées, il reste fidèle au principe dadaïste de « dictature de l'esprit ». L'arbitraire est chez lui réellement arbitraire. Le hasard qui préside à l'association de certains mots est un vrai hasard. Car l'image ne se justifie pas comme chez Breton par le principe de l'analogie universelle. Elle est plutôt une association de termes, résultant d'une

fonction ludique et créatrice de l'esprit. Chez Breton au contraire l'arbitraire tend à « se nier comme arbitraire » (11,485). En 1948, lorsqu'il se tournera de plus en plus vers l'occultisme ce dernier déclarera : « l'idée d'une clef « hiéroglyphique » du monde [...] préexiste plus ou moins consciemment à toute haute poésie, que seule peut mouvoir le principe des analogies et correspondances<sup>12</sup> ». De ce fait la poésie de Breton a plutôt pour vocation de célébrer le monde, d'exprimer l'adhésion, le sentiment de plénitude, de refouler le tragique. Chez Tzara « l'angoisse de vivre » reste toujours présente, que ce soit l'angoisse existentielle de *L'Homme approximatif*, - dont la voix sortie de dessous un couvercle peut faire penser à Baudelaire sans doute mais aussi aux ressassements infinis des personnages-larves de Beckett -, ou bien que ce soit l'angoisse née de la situation historique, comme dans *Midis gagnés*.

Grâce aux images, le poète selon Breton a donc pour mission de révéler les rapports existant entre des réalités distantes et entre le monde et nous. La poésie, « conductrice d'électricité mentale<sup>13</sup> », assure le contact, fait passer le courant entre l'homme et le monde, rétablit les « contacts primordiaux » qui sont « coupés<sup>14</sup> » pour l'homme moderne. Ce « courant » de la poésie est comme celui que l'amour fait passer entre deux êtres. Il peut arriver à Tzara de rapprocher l'amour et la poésie, parce que les deux choses lui semblent également vitales. Mais cette identification est essentielle chez Breton; elle est liée à sa conception de l'analogie poétique, qu'il ne craint pas de rapprocher de l'analogie mystique, à ceci près que la première n'implique aucun surnaturel. Elle est liée aussi à sa confiance dans l'automatisme : « Le poète et l'amant se doivent, en présence de la forme qui les hante, à une conscience infiniment moins troublante que troublée<sup>15</sup>. » Et il oppose deux catégories de poètes, « ceux qui se sont livrés à ces combinaisons pieds et poings liés<sup>16</sup> », dont lui-même fait partie et « les fortes têtes de l'école mallarméenne », où il semble vouloir ranger Tzara. En effet il ajoute, faisant sans doute allusion à l'image de la « dame-jeanne de la nuit » qui ouvre *Grains et issues* ainsi qu'au « rêve expérimental », qui mêle « penser dirigé » et « penser non dirigé » : « ils ont cru pouvoir garder à la portée de leur main la fiole de jour et la fiole de nuit pour nous composer les breuvages qu'ils voulaient doux, qu'ils voulaient amers ». Pour Breton le poète doit s'abandonner totalement au merveilleux.

12. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 267.

13. André Breton, *Arcane 17*, p. 8.

14. André Breton, *La Clé des champs*, J.-J. Pauvert, 1967, p. 134.

15. *Op. cit.*, p. 13.

16. *Op. cit.*, p. 12.

## Poésie et révolution

Lorsque Tzara se rapproche de Breton, c'est au moment où ce dernier veut mettre le surréalisme, et donc la poésie, «au service de la Révolution». Pour l'un comme pour l'autre, le poète est le grand révolté. C'est en ce sens que Tzara emprunte à Pétrus Borel sa notion de «lycanthropie». Par essence la poésie conteste l'ordre établi et les idées reçues. Depuis les hurlements de loup poussés par dada (toute une page d'un manifeste est constituée par la répétition du mot «hurle», I, 387), Tzara n'a pas varié là-dessus. Il donne simplement une orientation plus concrète à sa révolte spontanée. Il passe naturellement, comme Breton, de la révolte à la révolution. D'autre part la poésie n'étant pas de la «littérature», elle a partie liée avec la vie des hommes. Elle se doit de s'impliquer dans le réel. Breton comme Tzara veulent croire que l'action est bien la soeur du rêve et que libérer l'esprit, c'est aussi libérer l'homme. Ils ont le même espoir de voir naître un homme nouveau, dans un monde régénéré. Déjà au temps de dada, Tzara proclamait que l'artiste avait pour but de «rendre les hommes MEILLEURS. Travailler en commun, anonymement à la grande cathédrale de la vie que nous préparons» (I, 399). L'homme dans son état actuel n'est sans doute qu'«approximatif», mais disait-il, : «Il s'agit de les laisser à ce qu'ils veulent devenir, des êtres supérieurs.» Tzara, comme Breton, va donc passer d'un désir vague et utopique de révolution au soutien de la révolution communiste. La poésie devient alors une arme dans le combat mené contre un ordre injuste. Elle ne peut être, dit Tzara, «une fin en soi [...] mais un moyen propre au poète d'accéder à la conscience révolutionnaire» (V, 34). Nos deux poètes refusent également la tour d'ivoire et l'art pour l'art.

Ce faisant, ils sont confrontés au même problème : comment concilier les exigences de la poésie avec celles de la révolution, autrement dit avec celles de l'action et de l'orthodoxie communiste? Ils vont réagir de façon analogue. C'est-à-dire qu'ils vont vouloir affirmer la spécificité et l'indépendance de l'activité poétique. Lors de l'affaire Aragon, Tzara signe la brochure *Paillasse*, ce qui signifie qu'il approuve les thèses défendues par Breton, celles notamment de *Misère de la poésie*. Selon Breton, la poésie use d'un langage particulier et n'a pas à être interprétée dans son sens littéral : «le poème «dépasse» en signification et en portée son contenu immédiat» (II, 14) ; et d'autre part une pleine liberté est la «condition d'existence de toute poésie» (II, 16). C'est au nom de cette liberté poétique que Breton défend le poème d'Aragon, que par ailleurs il trouve «poétiquement régressif» (II, 21), puisqu'il s'inspire trop direc-

tement du réel. Pour Breton en effet, mais aussi pour Tzara, le langage de la poésie est nécessairement indirect, il ne reproduit pas la réalité socio-politique. En 1937 dans « Limites non-frontières du surréalisme », Breton définira le surréalisme comme un « réalisme ouvert<sup>17</sup> », c'est-à-dire qu'il ne s'occupe pas du « contenu manifeste » de l'époque, mais de son « contenu latent », de sa résonance profonde dans l'imaginaire. La poésie se caractérise par son pouvoir de transmutation, elle ne copie pas la réalité mais la transforme. C'est « une mystification [...] peut-être de l'ordre le plus grave » (II, 274) En ce sens il parle de la « main négativiste » de la poésie. La liberté du poète, c'est aussi en effet une liberté d'invention, qui peut rendre son langage difficile, parce qu'il est exigence perpétuelle de nouveauté, de jamais vu. C'est donc la condamnation de l'esthétique « réaliste-socialiste », de la poésie de propagande ainsi que de la « poésie de circonstance ».

Sur tous ces points, Tzara est entièrement d'accord avec Breton. Il refuse pour sa part une littérature engagée et une « poésie de circonstance » qui relèveraient simplement de la poésie forme d'expression. Il oppose à la « poésie de circonstance » une « poésie de « la » circonstance » (V, 407) : la première est étroitement attachée à l'événement, tandis que l'autre veut avoir une résonance universelle et donc s'élève au-dessus de l'événement. De même il revendique pour le poète la liberté de création et repousse l'usage de formes traditionnelles, considérées comme périmées. Il est soucieux de préserver la spécificité de la création poétique. Il écrira encore en 1953 à propos de la poésie: « Le rôle qu'elle aurait à jouer sur le plan de l'action militante ne saurait être valable que si la légitimité de son langage propre était reconnue » (V, 244). Pour Tzara « toute poésie est transposition. [...] La poésie n'a pas à exprimer une réalité. Elle est elle-même une réalité. Elle s'exprime elle-même » (V, 75).

Pourtant il ajoute: « mais pour être valable, elle doit être incluse dans une réalité plus large, celle du monde des vivants ». On peut voir là le souci fondamental de Tzara d'être associé aux hommes, de ne pas être un « déserteur », selon le mot qu'il emploie dans *De mémoire d'homme* en 1950, pour condamner l'aventure solitaire du poète. Il prône l'engagement du poète, sinon celui de la poésie. C'est cet engagement croissant aux côtés des communistes qui conduira Tzara à la rupture avec les surréalistes en 1935.

Il leur reproche alors de considérer la poésie comme une « *fin en soi* », alors que lui-même va insister de plus en plus sur le « caractère *d'utilité*,

17. *op. cit.*, pp. 21-23.



de *nécessité*, et non pas de *jouissance*» (V, 89) de la poésie. La poésie doit servir l'homme. Le clivage entre lui et Breton va se situer dans la nature du rapport entre poésie et révolution. Dès 1931, dans son « Essai sur la situation de la poésie », il accorde une sorte de priorité à la transformation sociale: « La révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais c'est la poésie qui a besoin de la Révolution» (V, 28). Toutefois l'activité poétique, par sa fonction libératrice, peut préparer le terrain à la révolution future: « Il faut organiser l'utilisation du rêve, de la paresse, du loisir en vue de la société communiste, c'est la tâche la plus actuelle de la poésie<sup>18</sup> » (V, 27).

Malgré sa volonté de préserver la spécificité de la poésie, Tzara tend à la subordonner à la révolution et à confondre les fins de l'une avec les fins de l'autre. Il envisage « une poésie qui pourrait abandonner les oripeaux des mots et des images pour se confondre avec la révolution» (V, 35).

Breton au contraire dissocie nettement poésie et révolution. Elles appartiennent à deux « ordres» différents, au sens pascalien du terme. Elles ont chacune leurs fins propres. Et il est clair que les fins essentielles sont pour Breton du côté de la poésie et non de la révolution. Même dans *Les Vases communicants*, où il affirme son allégeance à cette dernière. Breton déclare qu'il ne voit pas dans la révolution elle-même une fin et il ajoute: « *lafin* ne saurait être pour moi que la connaissance de la destination éternelle de l'homme, de l'homme en général, que la Révolution seule pourra rendre pleinement à cette destination» (II, 202). Or cette connaissance est du ressort de la poésie. Déjà dans *Légitime Défense*, tout en admettant la nécessité de la révolution sociale, il affirmait qu'il est non moins nécessaire que « les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste» (I, 292). Il maintient qu'il ne suffit pas de transformer le monde, encore faut-il l'interpréter. C'est précisément le rôle de la poésie, tel qu'il le définit dans *Position politique du surréalisme*: « il appartient au poète, à l'artiste, d'approfondir le problème humain sous toutes ses formes» (II, 458).

Malgré ses protestations de matérialisme, Breton ne cesse d'affirmer la primauté du spirituel. En bon disciple de Hegel, il met la poésie au-dessus de tous les autres arts et la donne comme modèle à la peinture pour « révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle» (II, 477).

18. Pour André Rolland de Renéville, c'est réduire la poésie à une simple fonction de délassement (*NRF*, juillet 1932), tandis qu'il félicitait les surréalistes (*NRF*, février 1932) d'avoir retrouvé les « fins véritables de la Poésie », c'est-à-dire la reconquête des pouvoirs de l'esprit. Voir A. Breton, *Œuvres complètes*, tome II, pp. 1484-1487.

Breton n'est pas loin de croire que la vraie révolution est de l'ordre de l'esprit et que c'est la poésie qui, seule, peut l'accomplir. En 1925 il allait jusqu'à dire: «C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions» (I, 901). Il a la même foi dans la force de la poésie que dans celle de l'esprit. Dans le *Manifeste* il déclare que l'homme peut s'appartenir tout entier et il ajoute: «la poésie le lui enseigne. Elle porte en elle-même la compensation des misères que nous endurons» (I, 28). Et dans ses *Entretiens* en 1951, il exprimera son espérance d'un monde nouveau en ces termes: « Un jour viendra [...] où l'homme sortira du labyrinthe, ayant à tâtons retrouvé le fil perdu. Ce fil est celui de la poésie<sup>19</sup>. » Breton voit dans la poésie une échappatoire au malheur de l'histoire comme à celui de la condition humaine. Il écrit dans « Sur la route de San Romano » : « L'étreinte poétique comme l'étreinte de chairffant qu'elle dureDéfend toute échappée sur la misère du monde<sup>20</sup>. » Au contraire pour Tzara la poésie se fait nécessairement l'écho, même détourné, de la misère du temps comme du tragique de l'existence. Dans son article « Initiés et précurseurs », paru dans *Commune* en 1935, il écrivait: «Il n'est pas possible, dans la misère actuelle, qui ne peut pas ne pas entamer les régions secrètes de la vie morale, il n'est pas possible, dis-je, que la poésie exprime autre chose que le désespoir» (V, 35). La poésie de Tzara n'est certes pas « désespérée », puisqu'il garde confiance dans l'action révolutionnaire, mais elle est, ou plutôt elle doit être, la voix des souffrances et du malheur, alors que pour Breton la poésie, par sa magie, abolit momentanément le malheur.

\* \* \*

En somme on peut noter de profondes convergences entre Breton et Tzara. Ils appartiennent au même grand courant romantique. Ils font de la poésie une expression de la vie, une fonction naturelle de l'homme, ils en font même un moyen de connaissance et ils la considèrent comme une force révolutionnaire. Mais sur cette même ligne romantique, ils semblent orientés vers des pôles contraires. En effet leurs visions du monde différent et cela influe sur leur conception de la poésie. La lucidité démystificatrice de Tzara, son sens de l'absurde, le retiennent sur la pente de l'idéalisme et de l'occultisme qui séduit Breton. Tzara se méfie de l'automatisme et de l'inspiration et il met l'accent sur la fonction sociale

19. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 278.

20. André Breton, *Signe ascendant* (1949), « Poésie », Gallimard, 1991, p. 124.

du poète. Chez lui la connaissance poétique est surtout celle des désirs secrets de l'homme. Breton, qui se fonde sur le principe de l'analogie universelle, privilégie la fonction métaphysique de la poésie et en espère la connaissance du monde et de son ordre caché. Comme l'a dit Breton, les surréalistes ont « attendu "l'impossible"<sup>21</sup> » de la poésie. Tzara s'est contenté du possible, de l'« approximatif ». Mais au delà de ces divergences, c'est bien le même amour absolu qu'ils ont voué tous les deux à la poésie, en laquelle ils voient une des formes les plus achevées du génie humain.

Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle

21. André Breton. « Savoir aimer délivre ». *Médium*. n° 2. février 1954.

## INDEX DES NOMS CITÉS\*

- ALLUIN Bernard: 67  
 ALQUIÉ Ferdinand: 154  
 AMIOT Anne-Marie: 26, 246, 249  
 AMON Évelyne: 61, 65  
 AMSTRONG Louis: 150  
 ANTLE Martine: 30  
 APOLLINAIRE Guillaume II, 34-35, 45, 47, 57, 70-76, 78, 79, 104, 126, 135, 150-152, 154, 182, 201, 202, 206-207, 254-255, 263-265, 278, 299, 301-302  
 ARAGON Louis: 14-21, 24, 41, 45-46, 48, 53, 55-56, 58, 70, 76-77, 79-80, 83-86, 90-98, 114, 121, 133, 150, 154, 204, 254, 287, 294-295, 305, 316, 337  
 ARASSE Daniel: 179  
 ARCHIMÈDE: 327  
 ARFOUILLOUX Sébastien: 23  
 ARISTOTE: 307  
 ARP Hans: 10, 14, 70, 131, 187, 204, 211, 213, 214, 280-281  
 ARTAUD Antonin: 26, 31, 103, 105, 154, 170, 174, 247  
 AURIC Georges: 15, 56, 133, 150, 152  
 AUTRAN Joseph: 57
- BAAL Georges: 31  
 BAKHTIN Mikaël: 162  
 BALAKIAN Anna: 10  
 BALL Hugo: 10, 70, 247  
 BANDIER Norbert: 16  
 BANVILLE Théodore de : 57  
 BARBERIS Dominique: 67  
 BARBUSSE Henri: 17  
 BARCK Karlheinz: 31  
 BARES Jean S. : 278  
 BARRÈS Maurice: 14, 52, 82, 123  
 BARTHES Roland : 100, 104  
 BAUDE Jeanne-Marie: 23  
 BAUDELAIRE Charles: 90, 99, 100, 151, 206, 223, 255, 259, 263, 296, 297, 319, 335-336  
 BEAUMONT Etienne de : 258  
 BECKETT Samuel: 37, 42, 336  
 BÉHAR Henri: 61, 91, 99, 102, 119, 124, 133, 155, 157, 171, 205, 207, 210, 247, 286, 296, 300, 308  
 BELLMER Hans : 184  
 BENJAMIN Walter: 99  
 BERNARD Claude: 122  
 BLEULER: 167  
 BLOOM Harold: 245  
 BOMATI Yves: 61, 65  
 BONNEFOY Yves: 135, 136  
 BONNET Marguerite: 71, 127, 129
- BONNET Paul : 46  
 BOREL Petrus: 52, 285, 337  
 BOULEZ Pierre: 150  
 BOURDE Paul: 62  
 BOURDIEU Pierre: 85  
 BRAQUE Georges: 204, 224  
 BRÉAL Michel: 276  
 BRETON Louis: 128  
 BREULER : 172  
 BRIKLili: 84  
 BRISSET Jean-Pierre: 277  
 BRIZEUX Auguste: 57  
 BRUNET Pierre: 67  
 BULTEAU Michel: 113
- CAHUN Claude: 186  
 CAILLOIS Roger: 334  
 CAMPOLI Christine: 67  
 CASSOU Jean: 25  
 CAWS Mary-Ann : 31, 179, 198  
 CENDRARS Blaise: 247, 249, 254  
 CERTEAU Michel de : 246  
 CÉSAIRE Aimé: 135, 251  
 CÉZANNE Paul: 179, 180, 183, 207, 208, 301  
 CHAGALL Marc: 203, 204  
 CHAPSAL Madeleine : 28  
 CHAR René: 22, 150, 164  
 CHARCOT Jean: 35  
 CHASSANG A. : 67  
 CHA VÉE Achille: 151  
 CHKLOVSKI Victor: 281  
 CIMABUE: 217  
 CLAIR Jean : 151  
 CLAUDEL Paul: 17, 300, 301  
 CLIFFORD James: 247  
 COCTEAU Jean: 15, 85, 87, 88, 111, 153, 154  
 COHEN Margaret: 107  
 COLLOT Michel: 125  
 COPPÉE François: 57  
 COQUELIN: 93  
 CORBIÈRE Tristan: 100  
 CORNELL Joseph: 186, 187  
 COUTURAT Louis: 277  
 CRA VAN Arthur: 64, 70  
 CREMIEUX Francis: 25  
 CREVEL René : 22  
 CROCE Benedeno: 247
- DADOUN Roger: 10  
 DALI Salvador: 273, 289, 322  
 DAUDET Léon: 12  
 DE CHIRICO Giorgio: 47, 79, 103, 150, 201, 202, 209-211, 224

\* A l'exception des noms d'André Breton et Tristan Tzara.

- DEGUY Michel: 294  
 DELAUNAY Robert: 15  
 DELAUNAY Sonia: 15  
 DELAVIGNE Casimir: 57  
 DELEUZE Gilles: 247, 275, 290, 292  
 DERAÏN André: 47, 79, 201, 202, 205, 209, 210, 221, 301  
 DÉROULEDE Paul: 57  
 DERRIDA Jacques: 244  
 DERVAL Blanche : 104  
 DESCARTES René: 25, 79  
 DESCHAMPS Eustache: 302  
 DESNOS Robert: 58, 270, 324  
 DHOMME Sylvain: 31  
 DIDEROT Denis: 84  
 DOUCET Jacques: 84, 88, 100, 114, 142, 210  
 DRILLON Jacques: 302  
 DUBOILLEM.-eh.: 65  
 DUBOIS Jacques: 86  
 DUCHAMP Magdeleine: 150  
 DUCHAMP Marcel: 70, 133, 150, 152, 154, 185-187, 269, 295  
 DUCHAMP Yvonne: 150  
 DUCHÉ Jean: 25  
 DUMAS Marcelle: 152  
 DUMINY-SAUZEAU : 65  
 DUMONT Fernand Demoustier dit: 151  
 DUNCAN Raymond: 89  
 DURAND Gilbert: 146, 148  
 DURKHEIM Émile: 231  
  
 ELIOT T. S. : 37  
 ÉLUARD Paul: 15-16, 18-19, 21-23, 41, 56, 58, 94, 114, 133, 150-153, 253, 265, 272, 293-295, 299, 302, 322, 324, 328  
 ENGELS Friedrich : 167, 284, 310  
 ENGSTROM Alfred: 61  
 ERNST Max: 14, 187, 204, 205, 224, 273  
 ESTRÉES Gabrielle (d') : 184  
 EVERLING Germaine: 112  
  
 FABIE François: 57  
 FAURE Y.: 65  
 FAUTRIER Jean : 273  
 FELLER M. : 67  
 FERRÉLéo: 151  
 FLAMEL Nicolas: 38, 261  
 FOERSTER Heinz von : 247  
 FORTUGÉ Gabriel Fortuné dit: 151, 152  
 FOURIER Charles : 319  
 FRAENKEL Théodore: 45, 51, 55, 71, 72, 74, 77, 79, 113, 124  
 FRANCE Anatole : 294  
 FRANCK Félix: 57  
 FRAZER James George: 299  
 FREUD Sigmund: 38, 70-71, 74-76, 82, 90, 167, 172, 224, 226, 230, 282, 299, 317  
 FULCANELLI: 38, 39  
  
 GALTSOVA Eléna: 23  
 GANDELMAN Claude: 193  
 GANSER: 283  
  
 GARCIA LORCA Federico: 23  
 GARELLI Jacques: 169  
 GASCOYNE David: 22  
 GAITEGNO J.-P. : 65  
 GAUGUIN Paul: 221, 301  
 GAUTIER Théophile: 57  
 GIACOMETTI Alberto: 198, 273  
 GIDE André: 52, 54, 55, 56, 117, 279, 294  
 GLEIZE Jean-Marie : 155  
 GODARD Jean-Luc: 91  
 GOEMANS : 153  
 GOLAN Romy: 251  
 GOLDENSTEIN Jean-Pierre: 16  
 GONZAGUE FRICK Louis de : 114  
 GRACQ Julien : 43, 241, 242, 327  
 GRAPPIN D. : 65  
 GUAITARI Félix: 231, 247, 275, 292  
 GUÉNON René: 17  
  
 HEATH Stephen: 63  
 HEGEL Friedrich: 167, 284, 290, 319, 339  
 HEIDEGGER Martin: 170, 294, 297  
 HENEIN Georges: 112, 120  
 HENNINGS Emmy: 10  
 HENRIOT Émile : 113  
 HERDER Johann: 246  
 HEREDIA José Maria de : 57  
 HEROLD Jacques: 196, 198-199  
 HERRAND Marcel: 92  
 HESSE Eva: 197  
 HOFFMEISTER Adolf: 91  
 HOLDERLIN Friedrich: 327  
 HONNEGER Arthur: 150  
 HOOREMAN Paul: 153  
 HUELSENBECK Richard: 10, 70, 281  
 HUGO Victor: 36, 57, 297, 319, 335  
 HURET Jules: 61  
 HUSSERL Edmund: 170, 171, 172  
 HUYSMANS J.-K. : 52, 157  
  
 ILLIAZD: 15  
 INGRES Dominique: 47, 79, 201, 209  
  
 JACOB Max : 85, 153  
 JAKOBSON Roman: 140, 143, 281, 300  
 JALOUX Edmond: 113  
 JANCO Marcel: 10, 211, 212, 281  
 JANET Pierre: 38, 43  
 JARRY Alfred: 45, 47, 52, 70, 71, 73-75, 78-79, 82, 104, 201-202, 277-278  
 JOSEPHSON Matthew: 87, 250  
 JOUSSE Marcel: 247  
 JOUVE Pierre Jean: 22  
 JUNG c.-G. : 167  
  
 KAHN Simone: 14  
 KHLEBNIKOV: 275, 279, 300  
 KLEE Paul: 193, 194, 204  
 KLEIN Yves: 268  
 KOBER Marc: 10  
 KOLAR Jirý : 91  
 KOPER: 170

LABOURET Dominique: 67  
 LACAUSSE Auguste: 57  
 LACOTE René: 118  
 LACOUT Dominique: 151  
 LAFORGUE Jules: 255, 256  
 LAGARDE André: 67  
 LAM Wifredo: 251  
 LAMARTINE Alphonse de : 57  
 LAMBA Jacqueline: 186  
 LAPRADE Victor de : 57  
 LARBAUD Valéry: 77  
 LAS CASAS Bartolomé de : 244  
 LAURENCIN Marie: 114  
 LAUTRÉAMONT Comte de (pseud. d'Isidore DUCASSE) : 18, 36, 45, 47, 51, 71, 74, 76-79, 82, 84, 113, 151, 158, 201, 205, 242, 284,290,297,323  
 LE BRUN Annie: 78  
 LECHERBONNIER Bernard: 67  
 LECONTE DE LISLE Charles Marie LECONTE dit: 57,61  
 LEFORT Claude: 170  
 LEGER Fernand : 15  
 LEGRAND Gérard: 138  
 LEIRIS Michel: 254  
 LEVI Eliphas : 38  
 LEVI-STRAUSS Claude: 224, 244  
 LEVY Denise : 264  
 LEVY-BRUHL : 299  
 LOOS Adolphe: 19,94  
 LOTMAN Youri M. : 281, 282  
 LULLE Raymond: 227  
  
 MABILLE Pierre: 251  
 MACHE François-Bernard: 135  
 MACHIAVEL: 326  
 MAETERLINCK Maurice: 38, 255  
 MAGRITTE René: 152  
 MAGRITTE René: 185  
 MAIAKOVSKI : 52  
 MAIMONIDE: 303  
 MALEVITCH: 193  
 MALLARMÉ Stéphane: 40, 99, 118, 135, 187, 206,276,277,279,297  
 MALRAUX André: 22  
 MAN RAY: 112, 113, 185-187  
 MANGIN Charles: 89  
 MANLEY HOPKINS Gerard: 300  
 MANUEL Eugène: 57  
 MARCENAC Jean: 25  
 MARCOUSSIS Louis : 204  
 MARIN Louis: 193  
 MARINETTI Felipe-Tomaso : 13  
 MARX Karl: 80, 167  
 MATISSE Henri: 91, 202, 205, 210, 221, 301  
 MATA Roberto: 202, 205, 250  
 MATURANA Humberto: 247  
 MAULPOIX Jean-Michel: 162, 163  
 MAUPASSANT Guy de : III  
 MAURIES Patrick: III  
 MAUSS Marcel: 247,300  
 MC EVILLEY Thomas: 243  
  
 MERLEAU-PONTY Maurice: 170, 172, 173, 176, 326  
 MERLET Gustave: 57  
 MESCHONNIC Henri : 31, 99-100  
 MESENSE.L.T.: 151  
 MEUNIER André : 67  
 MICHARD Laurent: 67  
 MICHAUDGuy: 61  
 MICHEL-ANGE: 194,211,224  
 MILHAUD Darius: 133, 150, 152  
 MILLER Lee : 185  
 MIOMANDRE Francis de: 114  
 MIRO Joan : 29, 40,195  
 MOATTI Christiane : 67  
 MONNIER Adrienne: 114  
 MONTAIGNE: 170, 244  
 MORAND Paul: 113  
 MOREAU Gustave: 209, 210, 211  
 MOURIER-CASILE Pascaline: 23  
 MULLER Heiner : 242  
 MURAT Michel : 30  
 MUSSET Alfred de : 57  
  
 NABOKOV Vladimir: 196,199  
 NADJA: 104, 106, 107, 108,224  
 NAVILLE Pierre: 18  
 NERVAL Gérard de : 36, 319  
 NIETZSCHE Friedrich: 42  
 NOAILLES Anna de : 89,92  
 NOËL Bernard: 293, 294, 306  
 NOSTRADAMUS: 128,205,260,265,281  
 NOUGÉPaul: 151, 152, 153, 154  
 NOUVEAU Germain: 45  
 NOVALIS: 197  
  
 ONCINS Valentine: 23, 193  
 ORIOL-BOYER Claudette: 62, 65  
 OZENFANT: 15  
  
 PARPAIS Colette: 67  
 PARPAIS Jacques: 67  
 PASCAL Blaise: 52  
 PASCAL Andrée : 92, 93  
 PASTOUREAU Henri: 241  
 PAULHAN Jean: 15,276  
 PAZ Octavio: 243  
 PERET Benjamin: 15, 18, 24, 59, 94-95, 124, 151, 224, 254  
 PIAGET Jean: 247  
 PICABIA Francis: 11-13, 50, 51, 89, 112, 114, 117,124,153-154,202,211-213,295  
 PICASSO Pablo: 52, 85, 153, 180-181, 183, 187, 194,202,204-206,208,210-211, 214-217, 220-221,247  
 PIERRE José : 156, 157,231  
 PLASSARD Didier: 102  
 PLATON: 307, 331  
 PLOTIN: 174  
 PLUTARQUE: 9  
 POE Edgar: 135  
 POIRET Paul: 114  
 POILLERS Diane (de) : 184

PONGE Francis: 155  
 POUAGNY: 195,203  
 POULENC Francis: 133, 150, 152  
 POUND Ezra : 197,198  
 PRIGIONI Pierre: 80  
 PROUST Marcel: III, 113, 152, 170  
 PYFrançoise: 23,193

RABELAIS François: 29, 261  
 RACHILDE: 17  
 RADIGUET Raymond : III  
 RANK Otto: 177  
 REGIS Emmanuel: 74  
 REGNIER Henri de : 113  
 R EIA Marcel (pseudonyme du Dr Paul MEUNIER) : 220,221,224  
 REMBRANDT: 211  
 RENEVILLE Rolland de : 316  
 REVERDY Pierre: 11,46,47, 70, 79, 201, 202, 227,299,301,302,307,334  
 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges: 27, 116, 133,152  
 RICHEPIN Jean: 57  
 RICOEUR Paul: 245  
 RIGAUT Jacques: 52  
 RIMBAUD Arthur: 18,36,45,47,49,52,71,72, 75,79, 80, 82,84,90, 100, 151, 165, 167, 201,256,263,297,306,329,333,335  
 RINCÉ Dominique: 67  
 RISPAIL M. : 65  
 RIVIÈRE Jacques: 11, 13,330  
 ROBBE-GRILLET André: 166  
 ROBBER Mac (pseudonyme de Tristan TZARA) : 213  
 RONSARD Pierre de: 36, 319  
 ROUAULT Georges : 210  
 ROUBAUD Jacques: 264  
 ROUSSEAU Henri (dit le Douanier) : 202, 203, 211-212,228,229  
 ROUSSEL Raymond: 277  
 R ROSE S ELAVY (pseudonyme de Marcel DUCHAMP) : 186

SADE Donatien Alphonse François de : 71, 74-76,78,82,151,307  
 SAID Edward W. : 246  
 SAINT-JOHN PERSE: 297  
 SAINT-POL-ROUX: 17,35,36  
 SAINT-YVES D'ALVEYDRE: 319  
 SALMON André: 112  
 SANOUILLET Michel: 33,112,125  
 SARTRE Jean-Paul : 26, 37, 42,170,312  
 SATIE Erik : 133, 150, 153, 154  
 SAUGUET Henri: 153  
 SAUSSURE Ferdinand de : 97, 299, 300  
 SAVINIO Alberto : 150  
 SCHELER Lucien : 152  
 SCHLEGEL Frédéric : 244  
 SCHLEYER Johan Martin: 276  
 SCHWARZ Arturo: 30  
 SCHWITTERS Kurt: 195  
 SCOPELLITI Paolo : 19

SEBBAG Georges: 11, 113, 114,201  
 SEBBAG Monique: 31  
 SELIGMANN Kurt : 187  
 SENNINGER Ch. : 67  
 SERNER Walter: 70, 280  
 SHAKEESPEARE William: 96  
 SOULARY Joséphin : 57  
 SOUPAULT Philippe: 12,45,46,49,51,55-56, 58,70,76-77, 113-114, 121, 133, 135, 152, 263,295  
 SOURIS André: 151, 152-154  
 STENDHAL: 170  
 STRAVINSKI Igor: 141, 145  
 STRINDBERG August: 102  
 STYRSTY : 185  
 SULLY PRUDHOMME René François: 57  
 SUPERVIELLE Jules: 150  
 SWIFT Jonathan: 227

TINEL André: 58, 59, 60, 62  
 TODOROV Tzvetan : 245  
 TONNET-LACROIX Éliane: 28  
 TRIOLET Elsa: 84, 97  
 TROTSKY Léon: 21, 187

UNIK Pierre: 18

VACHÉ Jacques: II, 14,45-51,53-56,70-76, 78,82,84,112,114-115,121,201,307,328  
 VALÉRY Paul: II, 13,45,52,55,72, 152,261, 263,328,330  
 VAN DONGEN: 301  
 VAN GOGH Vincent: 301  
 VARESE Edgar: 154  
 VASARI: 194  
 VASSEVIÈRE Maryse : 14, 16  
 VAUVENARGUES: 307  
 VERHAEREN Émile: 255  
 VERLAINE Paul: 165  
 VIATIEAuguste: 38  
 VICO Giambattista : 228, 246  
 VILLON François: 29, 36, 97,165,261,302  
 VINCI Léonard (de) : 174,211,224  
 VISCONTI Romain: 90  
 VITRAC Roger: 15, 101, 103  
 VOIGT Ulrich: 243  
 VOLTAIRE: 84  
 VORONCA marie: 20

WALDEN Herwarth : 301  
 WALZEL Oscar: 247  
 WHITMAN Walt: 196  
 WORRINGER: 301

ZAMENHOF LAZARE LOUIS: 276  
 ZUMTHOR PAUL: 143

# TABLE DES MATIÈRES

Henri BÉHAR : Figures du chassé-croisé	9
Anna BALAKIAN : Trajectoires de Breton et Tzara	33
Georges SEBBAG : Breton-Vaché-Tzara	45
Jean-Pierre GOLDENSTEIN : Dada-Tzara-Breton: camarades d'école?	57
Arturo SCHWARZ : Breton-Tzara: divergences et convergences	69
Maryse VASSEVIÈRE: Breton, Tzara et Aragon: « Les trois camarades»	83
Martine ANTLE : Breton, Tzara: incompatibilité théâtrale	99
Marc KOBER : Breton-Tzara: la quadrature du monocle	111
Sébastien ARFOUILLOUX : La musique dans trois poèmes surréalistes	133
Jeanne-Marie BAUDE : Tzara-Breton: comment peut-on être lyrique?	155
Jacques GARELLI : L'inconscient phénoménologique et la formation des images chez Breton et Tzara	169
Mary Ann CAWS : Regardez-les regarder, Breton-Tzara	179
Valentine ONCINS & Françoise PY : Théorie et histoire de l'art chez Tzara et Breton	193
Pascaline MOURIER-CASILE : Chiasme optique: Tzara/Breton et (quelques-uns de) leurs peintres	201
Paolo SCOPELLITI : Tzara et Breton collectionneurs	219
Roger DADOUN : Chassé-croisé: croisés ou chassés?	233
Karlheinz BARCK : Décolonisation de l'esprit occidental	241
Michel MURAT: Vers et discours poétique	253
Eléna GALTSOVA : « Le désespéranto » : utopie de l'écriture universelle chez Tzara et Breton	275
Henri MESCHONNIC : Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir	293
Anne-Marie AMIOT : Le surréalisme et l'après-guerre, exécution partisane ou manifeste-prolégomène à une « poésie dialectique» de l'avenir?	309
Éliane TONNET-LACRÛX : Les fins de la poésie chez Tzara et Breton	327
INDEX DES NOMS CITÉS	343
	347



**LA REVUE MELUSINE A PUBLIE**

- N° 1      *Emission-Réception*  
N° 2      *Occulte-occultation*  
N° 3      *Marges non-frontières*  
N° 4      *Le livre surréaliste*  
N° 5      *Politique-Polémique*  
N° 6      *Raymond Roussel en gloire*  
N° 7      *L'Age d'or - L'Age d'Homme*  
N° 8      *L'Age ingrat*  
N° 9      *Arp poète plasticien*  
N° 10     *Amour-Humour*  
N° 11     *Histoire-Historiographie*  
N° 12     *Lisible - Visible*  
N° 13     *Le surréaliste et son psy*  
N° 14     *L'Europe surréaliste*  
N° 15     *Le surréalisme en Hongrie*  
N° 16     *Culture et contre-culture*

Achévé d'imprimer en septembre 1997  
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery  
58500 Clamecy  
Dépôt légal: septembre 1997  
Numéro d'impression: 708071

*Imprimé en France*

l'occasion du centenaire de la naissance de Tristan Tzara et d'André Breton, ces deux poètes, fondateurs des deux mouvements littéraires, artistiques et moraux les plus importants du siècle, les intervenants se sont interrogés sur leurs parcours croisés. Ils ont tenté de justifier l'intitulé du colloque sur tous les plans: poétique, esthétique, politique, biographique... Enfin, ils ont montré comment leurs divergences et leurs convergences, loin d'être occasionnelles ou passionnelles, ont, encore aujourd'hui, un retentissement sur les théories de la modernité et de ce qui s'en suit.

Les principaux experts, français ou étrangers, du domaine ou des auteurs envisagés, ont confronté leurs méthodes et leurs expériences (psychocritique, poétique du rythme, histoire des idées et des intellectuels, analyse de l'imaginaire, esthéticiens et historiens d'art, etc.) sur des œuvres complètes désormais accessibles et, davantage, sur des trajectoires exemplaires.

*Contributions* : Anne-Marie JOLYOT, Martine A. TLE, Sébastien AUBOILLON, Anna BALAKI, Karlheinz BARCK, Jeanne-Marie BALDE, Henri BÉHAR, Mary-Ann CASS, Roger DADOUN, Eléna GALTSON, Jacques GARELLI, Jean-Pierre GOLDSTEIN, Marc KOBER, Henri MESCIOSIC, Pascaline MOIRIER-CASILE, Michel MIRLET, Valentine OUSSE & Françoise P', Arturo SCHIRI, Paolo SCOPELLITI, Georges SEBBAG, Eliane TOULACROIX, Maryse VASSEURE

ISBN : 2-8251-1031-0



Illustration de la couverture: Sophie Béhar.