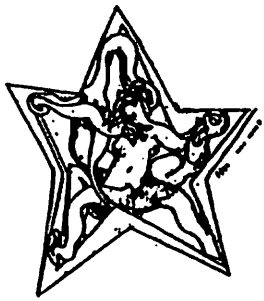
LITTÉRUPTURES

BIBLIOTHÈQUE MÉLUSINE
animée par Henri BÉHAR



OUVRAGES PARUS :

1. Michel CARASSOU : *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*. Préface d'Henri Béhar. Éditions Jean-Michel Place, 1986. Un volume 19 × 25, 256 p., ill.
2. Pascaline MOURIER-CASILE : *De la chimère à la merveille*. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste. Éditions L'Age d'Homme, 1986. Un volume 15,5 × 22,5, 304 p.
3. Yves BRIDEL : *Miroirs du surréalisme*. Essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939). Préface d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'homme, 1988. Un volume 15,5 × 22,5, 203 p.
4. Henri BÉHAR, Roland FOURNIER, Maryvonne BARBÉ : *Les Pensées d'André Breton*. Éditions L'Age d'Homme. Un volume 15,5 × 22,5, 362 p.
5. *André Breton ou le surréalisme même*. Études réunies par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'Homme.

A PARAÎTRE :

6. Hans T. SIEPE : *Le Lecteur du surréalisme*. Traduit de l'allemand par Marie-Anne Coadou. Éditions L'Age d'Homme.

Henri BÉHAR

LITTÉRUPTURES

L'AGE D'HOMME

Ouvrage publié avec le concours de l'Université de Mayence.

© 1988 by Henri Béhar et les Editions L'Age d'Homme, Lausanne

à la mémoire de Kurt RINGGER

DISCONTINUITES

Par souci de cohérence, l'esprit humain aime à se représenter l'aventure esthétique, en France, sous la forme d'une ligne continue orientée, sans à-coups ni ruptures. De là découle l'idée du progrès dans les arts, car il ne serait pas concevable que chaque génération, s'élevant sur les épaules de la précédente, n'en tire pas force et leçon.

Si l'on objecte à cette vision dite progressiste de l'art, les esthéticiens, les critiques et les historiens de la littérature concèdent en effet que le mouvement ci-dessus ne peut être représenté par une courbe exponentielle mais revêt l'allure d'une sinusoïde, c'est-à-dire d'une courbe comportant une série d'ondulations qui se répètent à intervalles (plus ou moins) réguliers, qu'on appelle périodes.

Ainsi le pendule décrivant cette courbe passe du baroque au classicisme et s'en revient vers le romantisme auquel succède le néo-classicisme, auquel s'opposera un néo-romantisme — quelle que soit l'étiquette précise qu'on lui donne ici ou là. Au modernisme caractérisant les tendances esthétiques après la Grande Guerre fera logiquement suite le « post-modernisme », concept lancé par la critique nord-américaine, relayé en France par Jean-François Lyotard, pour désigner tout ce qui fait retour au classicisme après avoir traversé les temps d'extrême libération succédant aux deux guerres mondiales.

Que l'on parle de droite orientée ou de sinusoïde, on a, dans les deux cas, une représentation parfaitement cohérente et continue des phénomènes créateurs. Et s'il n'en était rien ? Si, à cette géométrie plane il nous fallait substituer une géométrie dans l'espace, à trois, voire quatre dimensions ? Si la géométrie euclidienne était incapable de rendre compte de ce qui se passe réellement dans la sphère artistique et sur la longue durée, ne faudrait-il pas faire appel à celles de Lobatchevski ou de Riemann ? Pourquoi un ordre devrait-il engendrer systématiquement un autre ordre, aux caractères semblables ou antagonistes ?

Pourquoi n'y aurait-il pas des moments de désordre absolu, totalement inclassables, difficilement repérables ?

Pourquoi la littérature française, à laquelle nous portons notre attention, ne serait-elle pas, comme l'espace, pleine de trous noirs ? On sait que l'on désigne ainsi, en astronomie, des étoiles « théoriques » (concevables intellectuelle-

ment, mais non détectées par les instruments actuels) qui seraient l'étape ultime de l'effondrement sur elles-mêmes des étoiles les plus massives, la valeur énorme de l'accélération de la pesanteur s'opposant alors à tout rayonnement vers l'extérieur.

Mais si l'on refuse toute analogie entre la littérature et l'univers feuilleté, à n *dimensions etc., pourquoi ne pas concevoir la production littéraire comme une suite de fragments discontinus, entre lesquels il n'existe aucun lien, entre lesquels aucun pont ne peut être jeté ?*

On parle beaucoup de contre-littératures, c'est-à-dire, je suppose, des littératures minoritaires, marginales ou contestataires, s'opposant aux littératures dominantes, majoritaires, consacrées. Bien que ce terme ne me convienne guère, je comprends que Bernard Mouralis y ait eu recours pour qualifier diverses formes d'expression nettement constituées, dont l'existence et les règles ne sont pas moins anciennes que celles de la dite littérature. Or, dans l'un et l'autre cas, je suis persuadé qu'il existe des « trous noirs », des ensembles littéraires qui ne sont pas constitués contre *d'autres ensembles, mais en rupture totale avec ceux-là.*

C'est ainsi que je n'ai jamais compris la querelle soulevée au sujet de Dada comme art ou anti-art. Comme s'il n'y avait que l'alternative « pour » ou « contre » ! Si Dada n'était rien d'autre qu'une massive étoile effondrée sur elle-même faute de noyau central ? On comprend qu'alors je tente de substituer le concept de LITTÉRUPTURE *au couple antinomique précédemment évoqué.*

Exemples de littéruptures :

— Ubu Roi d'Alfred Jarry, qui n'est ni un anti-drame, ni une farce politique ni quoi que ce soit d'autre imaginé par la critique contemporaine, mais, tout simplement, une œuvre de rupture, prenant en charge diverses cultures qui n'avaient pas, auparavant, accès à la scène ;

— un manifeste Dada de Tristan Tzara, qui se refuse à exposer un programme d'action artistique, et cependant démontre exemplairement ce que doit être la poésie, à ses yeux, en usant à la fois de la forme manifestaire et spectaculaire ;

— un collage de Cendrars, qui n'a plus rien à voir avec les feuilles de routes, les impressions de voyage ni même avec l'imagination poétique, puisqu'il résulte tout bonnement d'un nombre restreint d'opérations portant sur un texte préexistant ;

— la création d'un « écrivain de toujours » par Claude Bonnefoy qui subsume du même mouvement la littérature contemporaine et sa critique, nous donnant à lire non pas le fruit d'une mystification, ni un manuel d'anti-littérature, mais une œuvre nouvelle, littéralement inclassable ;

— un récit d'André Breton qui, partant des traces mnésiques les plus terre à terre aboutit à la découverte de l'être le plus surréaliste qui soit, le surréalisme même, et, par la lecture du récit en cours, à une charmante substituée.

Ce sont là quelques cas, épars, de littéruptures, à une époque déterminée. Toutefois, en les rassemblant et en les examinant systématiquement, on

constate qu'ils présentent des caractères homologues, relevant de trois ruptures majeures, qui dominent toutes les réalisations concrètes.

La première est le renoncement à toute mimesis. *Il ne s'agit plus, si peu que ce soit, de reproduire le réel, de le refléter ni de l'évoquer au moyen des mots. Certes, ceux-ci, en tant que signes, ont toujours un référent dans l'esprit du lecteur, mais celui-ci reste abstrait et, s'il doit renvoyer à quelque chose, ce n'est à rien d'autre qu'à un univers imaginaire.*

La seconde est le renoncement aux catégories usuelles de la logique aristotélicienne ou cartésienne. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse trouver dans ces œuvres une certaine logique, bien au contraire. Mais c'est alors celle du rêve, dont on connaît bien les caractères depuis Freud ; ou encore une logique multivalente, qui s'appuie aussi bien sur le neutre (ni vrai, ni faux) que sur le probable, et qui même se dispense de l'épreuve de vérité, préférant jouer de toutes les combinaisons intellectuellement concevables.

La troisième est le renoncement à la notion d'inspiration comme faculté créatrice spontanée, au profit du travail du texte. J'entends bien que Dada a mis au premier plan ce qu'il nommait la « spontanéité dadaïste » et que le surréalisme s'est fait un dogme absolu de « l'automatisme psychique ». Mais, dans les deux cas, le choix des termes ne laisse place à aucune équivoque, il s'agit bien d'un mouvement interne à l'individu, non d'un don insufflé de l'extérieur. Autrement dit, le scripteur se débat avec la langue, suivant des règles formelles dont j'essaierai d'énoncer le système, pour articuler sa propre parole, qui prend forme dans le texte.

D'autres écarts absolus sont encore repérables dans le corpus dont je ferai état au cours des analyses qui vont suivre. L'important n'est pas d'être exhaustif, encore moins catégorique, mais de se préparer à accueillir ce qui refuse le pli, ce qui est radicalement nouveau et qui résiste parce que inénarrable, indicible, inexplicable.

Non qu'on ne puisse ramener ces littéruptures, je le répète, à quelques grandes catégories discursives, logiques ou sensibles. Mais ce sont des catégories autres que celles qui ont cours, habituellement, dans les institutions littéraires, universitaires et scolaires (chacune étant liée aux autres par de multiples anastomoses).

*Qu'on ne s'étonne pas de ne pas trouver (ou si peu !) les textes que je commenterai parmi les anthologies, chrestomathies et autres morceaux choisis à l'usage de la jeunesse scolaire : c'est qu'ils se prêtent fort mal aux exercices canoniques de l'école. Quant à voir les maîtres changer de méthodes pour s'adapter à de si étranges objets, autant attendre le débarquement des extra-terrestres ! Pourtant, certains capitaines courageux ont tenté de glisser de tels textes dans leurs classes. J'ai moi-même commis une édition scolaire d'*Ubu Roi *dans la collection (rénovée) des « Classiques Larousse », multipliant les suggestions d'exercices... Si j'en juge par les jeunes avec lesquels j'ai pu m'entretenir, le résultat n'est guère encourageant. A ce compte, je préfère qu'on s'en tienne au bon vieux Lagarde et Michard (1954-1962) de ma*

jeunesse, plutôt que de voir s'étaler tant d'incompréhension avec une telle suffisance !

En vérité, je ne désespère pas de voir un jour les Vingt-cinq poèmes *de Tzara lus en classe de 6e, ses recherches sur les anagrammes discutées dans les universités et même l'inédit de Cendrars sur le mouvement perpétuel intégré à ses œuvres complètes. En même temps, je souhaite qu'on en apprenne le bon usage, et c'est pourquoi je réunis aujourd'hui ces dix-huit études s'échelonnant sur autant d'années. Elles forment trois parties, dont je conviens volontiers qu'elles pourraient être interchangeables : les ruptures se propagent en ondes de choc et provoquent des séïsmes dont il est difficile de déterminer l'origine. C'est pourquoi, au lieu de suivre les trois lignes de fracture définies ci-dessus, j'ai cru pouvoir distinguer trois obscures constellations.*

La première partie a quelque chose à voir avec le théâtre ramené à ses constituants primitifs, essentiels. A partir de Jarry et traversant le futurisme, Dada, le surréalisme, le nouveau théâtre, en passant par les intuitions géniales d'Antonin Artaud et le travail scénique de Sylvain Itkine, on jugera d'une mise en œuvre de la relativité généralisée. En d'autres termes, le théâtre s'affirme en tant que tel. Le principe d'équivalence, la polysémie des signes, le souffle, le geste, le cri aussi bien que la discontinuité ou la simultanéité en sont les constituants majeurs, pour instaurer ce dialogue direct avec le spectateur (considéré comme sujet et non plus témoin innocent) qui, à travers la violence ou la cruauté, lui ouvrent le domaine de la fête.

La confusion des genres est le thème central de la seconde partie. Que l'on prenne un texte « scientifique » de Cendrars, des pièces de Picasso, des poèmes de Max Jacob, de Reverdy, d'Apollinaire 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. De sorte qu'aux distinctions génériques si utiles au monde de l'édition il conviendrait de substituer la notion d'œuvre omnibus, tantôt tournée vers la lecture individuelle, tantôt vers la représentation scénique, comportant toujours les mêmes atomes. Seules varient leurs combinaisons, selon des procédures parfaitement identifiables. De là une nouvelle grammaire de la poésie, que j'ai tenté de formuler ici et là, sans pour autant la systématiser, crainte d'ajouter aux nombreuses rhétoriques dont on a cru devoir faire des recettes de cuisine.

La réécriture, dont il est traité dans la troisième partie, n'est, à cet égard, qu'un cas particulier, donc limité, du travail poétique. Là encore, comme dans la constellation précédente, se dégage une combinatoire du texte, non plus en lui-même mais par rapport à d'autres textes. Il est aussi facile d'en énoncer les règles transformationnelles, à partir d'un mot, d'une phrase, d'un énoncé complet, quelle qu'en soit la dimension. A la limite (c'est le cas pour les anagrammes de Villon ou encore Ronceraille*), le texte initial peut avoir disparu ou n'avoir jamais existé, on n'en a pas moins un ensemble paragrammatique donnant à lire un texte souterrain dans le premier cas, un résumé exemplaire du discours littéraire contemporain dans le second. Si de*

telles pratiques ont caractérise le faire poétique depuis les premiers aèdes, il n'en demeure pas moins que c'est la poésie d'avant-garde qui en fait massivement usage dans les premières décennies de ce siècle (ou qui en a rénové les fonctions), marquant là une rupture certaine avec la création littéraire antérieure.

Faut-il voir dans cette réutilisation des signes, autrement agencés, la marque d'un épuisement de l'imagination créatrice, d'une asthénie caractérisant les générations nouvelles ? Certainement pas, et ceci pour plusieurs raisons :

— d'abord parce qu'il n'a jamais été dit qu'à cela devait se résumer toute l'activité poétique ;

— ensuite parce que de tels procédés ne brident en rien l'imagination, lui offrant, au contraire, un tremplin où prendre son élan ;

— enfin parce que le destinataire de l'œuvre y trouve son compte : un plaisir redoublé par la lecture stéréoscopique et la découverte d'un secret, d'un code, d'un chiffre qui lui résistait.

Après avoir mis en relief le rôle de l'artiste, du poète dans la réalisation de ces littéruptures, *désigner une place d'égale importance au lecteur n'est que justice : la poésie est l'affaire de tous.*

CHAPITRE I

RUPTURE THEATRALE

1. L'avant-garde comme relativité généralisée

Le temps est une notion relative, tu connais la théorie d'Einstein Saint-Père ? La projection du temps psychologique dans l'univers physique a fait germer sur l'arbre de la science une fleur admirable, une construction indestructible de la vérité absolue.

Ces propos d'un personnage de Witkiewicz [1] nous éclairent d'emblée sur la révolution capitale de la dramaturgie contemporaine, laquelle a su mettre en œuvre une conception de l'espace-temps formulée au début du siècle par le physicien, et désormais universellement acceptée. Non que je considère que le théâtre doive s'adapter aux théories dominantes ni que l'on puisse cerner les faits littéraires ou esthétiques à l'aide d'instruments, de concepts forgés ailleurs et pour d'autre fins. Je pense simplement que si l'on veut éviter de stériles débats sur la notion d'avant-garde, que d'aucuns considèrent comme une constante de la création artistique, il convient de s'entendre, au préalable, sur une définition et un langage communs, de la même façon que les physiciens acceptant le principe de la relativité. Pour l'heure, il nous suffira de rendre compte des modalités structurant le théâtre d'avant-garde, sur le plan interne.

Mais je vois déjà s'élever une objection fondamentale en ce qui concerne mon propos : dans quelle mesure peut-on légitimement parler de relativité généralisée, expression scientifique de sens très précis, au sujet de faits dramatiques plus ou moins incertains ? L'emploi métaphorique amorcé ici ne risque-t-il pas de nous égarer dans une construction aussi séduisante qu'arbitraire ? Ne conviendrait-il pas de distinguer parmi les deux sens du substantif *relativité* et parler, en l'occurrence, de relativisme ?

En fait, tout le monde me comprendra si je dis que le théâtre d'après Jarry s'insère dans le cadre de la relativité générale dont il intègre certains éléments invariants, et en particulier la quatrième dimension, telle que la représente la mathématique de Minkowski. Expliquons-nous.

1. S. Witkiewicz : *La Pieuvre, in : Cahiers Renaud-Barrault*, n° 73, p. 92.

« L'art suprême de la vie théorique et pratique, écrit Goethe [2], consiste à transformer un problème en postulat. Cette méthode est la seule qui réussisse. » Au linteau de son premier recueil, Jarry énonce en 1894 un postulat : « Le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant. » A priori, on y a vu l'affirmation orgueilleuse d'un poète méprisant ses glossateurs futurs, les écrasant de sa supériorité prédictive. Rapprochons cette formule du deuxième postulat d'Einstein en 1905 : « Dans le vide, la vitesse de la lumière est une constante universelle C dans tous les systèmes de référence galiléens. » Il saute aux yeux que la constance du rapport signifiant-signifié chez Jarry est identique à la constante lumineuse, quel que soit le sujet auquel ce rapport s'impose. En d'autres termes, l'œuvre est pour Jarry nécessairement polysémique, ouverte à tous sens, mais on se tromperait grandement si l'on pensait que cette multiplicité de sens n'était pas prévue par l'auteur — ou du moins pressentie — en raison de la loi préalablement établie. C'est dire, à l'avance, combien toute interprétation est acceptée d'office, que l'on fasse par exemple d'Ubu l'incarnation du tyran, du bourgeois satisfait ou de l'anarchiste couronné, comme on l'a vu faire dans la presse occidentale.

L'ambition de toute physique newtonienne était de construire ou de concevoir un espace absolu, cas limite du système physique, où ne subsisteraient que les forces réelles, susceptibles de produire des effets. Dans un tel système, « un point matériel libre décrit rigoureusement une droite d'un mouvement uniforme » [3], ce qui souligne la validité du principe d'inertie et, partant, signale les bornes de la relativité restreinte. Or, Jarry a constamment, dans son œuvre, le souci de se placer à un point fixe de l'espace, « suspendu sur l'étoile Algol » (Pl p. 211) afin d'observer d'un œil égal, mais non pas indifférent, les choses et les êtres de son temps. D'où ces articles qui dégagent un humour en apparence impassible comme *Les Spéculations*, ou bien les œuvres paires, symétriquement inverses, comme *Messaline* et *Le Surmâle*, *Ubu Roi* et *Ubu Enchaîné*, ou même les concepts équivalents de jour et de nuit dans *Les Jours et les nuits*, sans parler de cette tentative de sublimation ou d'extrapolation à l'infini qu'est *L'Amour absolu*. Dans chacun de ces cas, il s'agit d'une idée, d'un mobile, qu'on laisse évoluer dans un système inertiel. Davantage, dès qu'il a abordé les planches, Jarry s'est préoccupé d'inventer cet espace absolu, libéré des lois de la pesanteur, dont il a indiqué les caractéristiques dans son article du *Mercure de France* (sept. 1986) « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». On sait que l'inventeur d'Ubu y plaide en faveur de la théâtralité, refusant la mimésis. Le théâtre n'est que théâtre : ses décors sont factices, hybrides, de même que le jeu de l'acteur qui tend à s'identifier à la marionnette, et la lumière, nécessairement

2. Lettre de Goethe à Zelter, citée par M.A. Tonnelat : *Histoire du principe de relativité*, Flammarion, 1971 ; ouvrage auquel nous empruntons nos références scientifiques.

3. M.A. Tonnelat : *op. cit.*, p. 299.

artificielle depuis l'invention de l'électricité. A l'auteur dramatique revient la tâche exaltante de créer un personnage qui soit une synthèse supérieure à l'être vivant puisque transcendant le temps. Quant à l'œuvre, elle se situera d'emblée dans l'éternité au moyen de l'anachronisme, et dans l'utopie ou, mieux dit, dans le non-lieu. On rejoint ici les différents aspects de la relativité restreinte énoncée par Einstein dans son *Mémoire* : « un système de référence en mouvement de translation uniforme par rapport à un système inertiel ne peut être distingué de celui-ci au moyen d'une expérience physique ». On voit dès lors quelles sont les ambitions du dramaturge : faire de la scène ce lieu privilégié, libéré de toute contingence où. quittant son monde quotidien nécessairement décevant, le spectateur puisse goûter un peu de temps à l'état pur.

Mais il faut aller plus loin dans cette voie libératrice, et de même qu'Einstein énonce la formule de la relativité générale après avoir posé l'équivalence de l'inertie et de la gravitation, de la masse et de l'énergie, amenant à supposer l'univers courbe et fini, et, du même mouvement, l'impossibilité de déterminer un temps universel, de même Jarry définit un principe d'équivalence et une loi d'analogie qui, toutes proportions gardées, généralisent la relativité. Ce principe, c'est l'égalité des contraires, du rire et des larmes, du tragique et du comique, de l'extrêmement pesant comme Ubu, et du léger comme le *Théâtre mirlitonesque*. Quant à la loi, elle est bien connue des poètes depuis Baudelaire, c'est l'universelle analogie, qui fonde en raison la polysémie du signe théâtral, postulée initialement.

Nous pouvons désormais nous considérer comme suffisamment armés pour explorer les applications et les extensions contemporaines de cette dramaturgie relativiste dont je me permettrai de reprendre l'essentiel en un bref memento :

1° Le théâtre d'avant-garde présente les caractéristiques de la relativité restreinte sous l'angle de la polysémie.

2° Il s'efforce de constituer un espace absolu par le biais de la théâtralité.

3° Il s'appuie sur un principe d'équivalence et sur des structures invariantes (indépendantes de l'observateur) qui en font le support d'une réalité objective.

En bonne logique cartésienne, il faudrait dire ici pourquoi on a choisi Jarry comme point de départ de cette dramaturgie relativiste et justifier la sélection opérée parmi les pièces de ce temps pour constituer ce que l'on nomme théâtre d'avant-garde. Outre que je me suis longuement expliqué sur ce point dans mon *Jarry dramaturge* (Nizet, 1980), on conviendra que la représentation historique d'*Ubu Roi* le 10 décembre 1896 marque un point de rupture absolue avec le théâtre jusqu'alors représenté, et inaugure, peut-être involontairement, une conception neuve de la dramaturgie qu'ici j'analyse à la lumière du concept de relativité générale.

De même que la théorie d'Einstein implique des bouleversements, non seulement dans la physique, mais aussi dans la philosophie contemporaines,

la dramaturgie à laquelle je me réfère (dramaturgie qui est, par définition, l'organisation structurelle des pièces de théâtre), la dramaturgie nouvelle, dis-je, suppose une logique différente de la cartésienne. D'une autre façon, l'univers scénique construit de nos jours sur un mode non-aristotélicien demande, de la part du spectateur et, à plus forte raison du critique, une logique de tous les possibles, apte à saisir ces notions de polysémie, d'ambivalence, d'a-causalité, que nous rencontrons sur le chemin de nos soirées théâtrales.

Alors que le bon usage de la raison nous fait décomposer chaque figure complexe en autant d'unités qu'elle en peut comprendre, et qu'à chaque unité ne doit correspondre qu'un seul sens, le symbolisme, dont nos auteurs sont les héritiers, en fait un carrefour de tous les sens, un ensemble simultanément polysémique. Entendons-nous : quand je mentionne ce mouvement littéraire, je me réfère évidemment à Jarry, qui y appartint pour mieux le dépasser, mais aussi à Maeterlinck dont la théorie du « personnage sublime » — ce « personnage énigmatique, invisible mais partout présent, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte que le poète se fait de l'univers... » — me paraît annoncer bien des inventions récentes. Il semble que l'auteur dramatique soit saisi par un personnage ou un objet, dont il ne fait qu'entrevoir la signification, qui s'impose à lui et se prête aux interprétations multiples et contradictoires du public, la tâche de l'auteur étant de les préserver toutes, de n'accorder la priorité à aucune. Comme la machine à décerveler qui, selon les pièces où elle figure, et au gré de nos imaginations, est tour à tour une cuiller de médecin légiste, une guillotine, une presse à imprimer, etc. ; l'œuf dressé sur le chemin d'Alice, dans la pièce de Romain Weingarten, est d'abord un objet scénique, meublant l'espace et fixant les regards du public. Test de Rorschach à trois dimensions, forme et contenu idéaux suscitent l'association libre, comme pour une psychanalyse collective. A cet égard, l'auteur a l'obligeance de nous prévenir que le symbole n'est pas univoque :

*Au lecteur qui craindrait de s'égarer parmi les interprétations possibles d'*Alice, *je le dis tout de suite : elles sont toutes bonnes. Même l'interprétation psychanalytique est bonne* [4].

C'est dire aussi qu'aucune explication n'épuisera le sujet, et qu'on ne trouvera jamais de raison d'être à cet œuf, sinon qu'il est, au théâtre, une formidable machine... Il en va de même pour un personnage — et non plus un objet — comme le Schmürz dans la pièce de Boris Vian. Ce monstre froid, énigmatique et muet, souffre-douleur terrifiant, a suscité tant de gloses, à commencer par celles des intimes de l'auteur se croyant nécessairement dans

4. Romain Weingarten : « Le monde est un œuf », *in L'Avant-Scène*, n° 461, 1er déc. 1970, p. 8.

la confidence, qu'on a quelque scrupule à y revenir, surtout pour articuler cette banalité : le Schmürz est l'être-là du théâtre ; il a toutes les significations que l'on voudra mais il est avant tout et magnifiquement ce personnage concret, réel autant qu'on peut l'être au théâtre, apte à susciter les émotions contradictoires, comme pour les enfants le masque de carnaval, si délicieusement effrayant !

On conçoit que de tels raisonnements provoquent la colère des bien-pensants ! Mais qu'y puis-je si la dramaturgie nouvelle est trop-plein de sens, ce qui ne veut pas dire absence de sens ! Je me contenterai de faire remarquer que de telles images scéniques, loin d'être le lot commun, sont en fait très rares, tant il est difficile de maintenir continûment une multitude de signifiés pour un seul signifiant.

Affirmer cette polysémie du signe théâtral, c'est reconnaître la diversité des observateurs, leur subjectivité, ce qui n'est pas particulièrement neuf, mais c'est aussi admettre qu'un même spectateur peut avoir des sentiments divergents et contradictoires à propos du même objet. La psychologie des profondeurs nous a familiarisés avec ce concept d'ambivalence affective, par lequel le sujet peut éprouver simultanément haine et compassion, désir et répulsion, conduite sadique et masochiste à l'égard de l'objet sexuel. De même que le rire en pleurs cher à Villon et aux personnages maniaques de Roger Vitrac, notre théâtre d'avant-garde se caractérise par cette confusion, ou plutôt cette ambivalence du tragique et du comique. Est-il nécessaire d'évoquer ici l'auteur de *Pantagleize*, *La Farce des Ténébreux*, *La Balade du Grand Macabre*, Michel Ghelderode, qui a d'ailleurs reconnu sa dette à l'égard de Jarry, sur ce plan ? [5] Ou bien faut-il relire les *Notes* et *Contre-Notes* d'Eugène Ionesco qui m'ont toujours paru être une variation sur ce thème, au même titre que son théâtre ? [6] Ou encore évoquer les hoquets appelés par le spectacle des déchets humanoïdes que propose Beckett ? Mais le plus paradoxal, et le plus significatif à cet égard serait *Le Théâtre de la Cruauté* d'Artaud, s'il était possible de le voir réalisé. Du moins les expériences du théâtre Alfred-Jarry, certains propos rapportés au sujet de la préparation des *Cenci* et plus encore le comportement d'Artaud lui-même nous permettent-ils d'imaginer vers quoi tendait ce théâtre de l'ambivalence.

La troisième composante qui appelle une logique nouvelle est, si je puis dire, une absence. C'est le manque de causalité interne, ou, plus exactement le refus, de la part de nos auteurs, de conférer de la logique à ce qui s'est présenté à eux de manière décousue. L'ellipse est constante chez Adamov, même dans ses pièces de la seconde époque. Encore pourrait-on, avec un peu de patience, reconstituer les parcours des personnages dans *Le Ping-Pong* et

5. Cf. Ghelderode : *Entretiens d'Ostende*, L'Arche, 1956, p. 75.

6. Cf. « Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence violemment comique, violemment dramatique. » E. Ionesco : *Notes et contre-notes*, Idées, Gallimard, p. 12.

Paolo-Paoli. Mais chez Beckett, l'action est absolument discontinue, c'est-à-dire que, à moins d'arbitraire, l'esprit ne peut jeter aucun pont entre les différentes séquences qui lui sont soumises. Les silences entre les répliques marquent une césure profonde, une impossibilité de s'exprimer plus avant, et n'impliquent pas qu'on y supplée. Quant aux indices scéniques, ils n'aident pas davantage à construire une cohérence : les personnages sont-ils au même endroit que la veille ? Certes, les chaussures s'y retrouvent, mais elles n'ont pas la même couleur, et l'arbre s'est couvert de feuilles pendant la nuit !

De fait, la brisure du rapport de causalité s'imposait, non pas pour faire droit à l'absurde et l'aléatoire de la vie quotidienne, mais pour laisser cours au langage du désir, affleurant sous le langage de relation (et parfois le submergeant). Romain Weingarten a très péremptoirement posé la loi de cette rupture :

... on passera d'une émotion, d'une situation à l'autre, abruptement, sans transition, sans faire de passages. *C'est une loi de l'insolite, du comique, du tragique, une loi de réalité en fin de compte* [7].

On conviendra qu'ici le réel invoqué est plus proche de celui de Breton que de Pascal... Mais qui autorise le lecteur à croire que l'homme et la connaissance sont immuables ?

*
**

Après avoir posé les linéaments d'une nouvelle logique dramatique, il nous faut définir d'un peu plus près le concept de théâtralité auquel je faisais référence à propos de Jarry. En deux mots la théâtralité est ce qui est propre au théâtre. La belle affaire me direz-vous, nous voilà bien avancés ! Mais la tautologie propre aux dictionnaires n'en est une qu'en apparence : on veut signifier que le théâtre est ramené à ses composantes essentielles : paroles, actions, mouvements. Et tout le reste est littérature, au sens propre !

On appellera donc effet de théâtralité (effet T) tout ce qui souligne l'immanence du théâtre, tout ce qui la réfléchit. Procédé sincère, désaliénant à sa façon puisqu'il ramène l'œuvre à sa valeur matérielle et qu'il fait des comédiens non des personnages mais des acteurs d'eux-mêmes. C'est ce qu'exprime Vladimir lorsqu'il constate, au retour de Pozzo et Lucky : « Nous commencions à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée » [8] — soirée de comédiens pitoyables, payés au cachet, contraints par conséquent à une certaine présence en scène. On se gardera de confondre cet effet T avec la

7. Romain Weingarten : *Alice*, Bourgois, 1970, p. 125.
8. Samuel Beckett : *En attendant Godot*, Ed. de Minuit, 1952, p. 109.

conception baroque du théâtre dans le théâtre. Ici le théâtre n'est *que* théâtre, non pas mise au carré, à preuve *Fin de partie*, au titre si lumineux en français comme en anglais. Il va de soi que, dans le cadre de la théâtralité, seul a cours l'espace-temps dramatique, celui de la représentation donc, borné par le cube scénique, limité par la durée d'une soirée, mais à l'intérieur duquel le temps physique est aboli, de même que l'espace géographique. Restent le jeu et l'aire du jeu, tels qu'ils se trouvent agencés dans *La Maison d'os* de Dubillard, par exemple — pièce dont les scènes offrent la particularité de pouvoir être montées dans l'ordre que voudra le metteur en scène — ou encore la partition gestuelle du Capitaine Bada chez Vauthier.

Une variante heureuse de l'effet T, qui n'est d'ailleurs pas exclusive au théâtre mais y revêt une importance singulière, est la littéralité, c'est-à-dire la matérialisation scénique d'un fait du langage de double articulation. Ailleurs, on parlerait de transfert du propre au figuré ou réciproquement. Au théâtre, il s'agit de prendre une expression au pied de la lettre, de la concrétiser visuellement. Lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il est tombé bien bas, c'est-à-dire, en français, qu'il a atteint un fort degré d'abjection, le dramaturge représentera ce personnage se traînant à terre (Weingarten : *Akara*) ; inversement Ubu monte sur son rocher pour que ses prières atteignent plus vite le Très-Haut et lorsque Bérenger sera transporté de gaîté, nous le verrons s'élever dans les airs (Ionesco : *Le Piéton de l'air*). Mais la littéralité ne se limite pas à une métaphorisation du langage figuré. C'est parfois une image dramatique informant l'ensemble d'une pièce, dont souvent les auteurs nous révèlent qu'elle s'est imposée à eux en dépit de tout raisonnement. Ainsi le désordre de la chambre dans *L'Invasion*, la mutilation dans *La grande et la petite manœuvre*, la claudication dans *Tous contre tous* d'Arthur Adamov : tout ceci suggère en permanence l'angoisse, la solitude, l'étrangeté, par un moyen précis et matériel, non verbalisé, comme, au demeurant, toutes les images oniriques s'imposant à la scène contemporaine.

Enfin la théâtralité se manifeste à l'état essentiel, si l'on peut dire, dans le théâtre de marionnettes ou, plus exactement, pour les pièces qui nous préoccupent, dans le théâtre aux allures de marionnettes : les décors y sont synthétisés, le jeu de l'acteur est stylisé, comme désincarné, atteignant la grâce, l'immatérialité de la poupée dont on sait que mue extérieurement elle est débarrassée de la gravité. Kleist l'a magnifiquement expliqué dans son « Essai sur les marionnettes ». Tantôt, chez Ionesco, les comédiens s'affublent de masques trifrons *(Jacques ou la soumission)*, de gigantesques robes de chats-fourrés, ils montent sur des échasses, prenant l'allure de figures cauchemardesques. Tantôt chez Ghelderode, Arrabal, Boris Vian, les personnages sont des bouffons, des fantoches dérisoires et dévitalisés. De toute façon, seules les lois physiques régissant le castelet peuvent leur convenir. Même chez Beckett, qui recherche un théâtre épuré, on a un mouvement de pantins détraqués, comme mutilés par un enfant sadique,

dont l'un ne peut s'asseoir, l'autre se lever, tous ataraxiques, s'équilibrant l'un l'autre sur le plateau.

Effet T, littéralité, esthétique de la marionnette, tels sont donc les invariants de la théâtralité, qui est au théâtre ce que représente la littérarité (literaturnost) pour la littérature, dans la conception de Jakobson. Ces éléments particuliers du fait théâtral ne sont peut être pas spécifiques de l'avant-garde (encore qu'on en trouve difficilement de même nature dans les œuvres du passé ni même dans les actuelles pièces de boulevard ; le théâtre bourgeois peut y avoir recours occasionnellement, jamais il n'est structurellement fondé sur de tels concepts) ; c'est qu'il ne faut pas les considérer en eux-mêmes, terme à terme, mais dans l'ensemble qu'ils constituent, et qui relève d'une théorie unitaire, au même titre que le principe de Mach, le principe d'équivalence et la relativité générale. Puisque nous examinons un univers théâtral particulier, il convient d'en donner une cosmologie adaptée, l'appréhendant dans sa totalité, en rendant compte de façon cohérente, aussi incohérent soit-il.

*
**

Cette cohérence, je l'ai ailleurs nommée monisme, voulant dire par là que, quelle que soit la philosophie à laquelle adhère un dramaturge d'avant-garde, son œuvre s'inscrit dans un espace-temps anti-dualiste et, bien plus, illustre trois principes complémentaires : l'unité des contraires, l'équivalence de la présence et de l'énergie spirituelle et l'exigence d'absolu qu'Artaud désignait sous le vocable de « cruauté ».

J'ai déjà dit que Jarry fondait sa logique très particulière sur le principe de contradiction ou du tiers inclus. Ionesco, par la voix d'un personnage de *Victimes du devoir*, lui emboîte le pas : « M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterai de la contradiction dans la non-contradiction, dans ce que le sens commun juge contradictoire [...] Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des contraires au profit du mouvement, d'une philosophie dynamique. » [9] Au passage, on notera la parenté de ces propos avec les thèses de Stéphane Lupasco dans *Logique et contradiction* (P.U.F. 1947). Il est remarquable qu'un certain théâtre des années cinquante se fasse à la fois l'écho et l'illustration d'une philosophie nouvelle : il y a là une *rencontre* sur laquelle l'historien des idées aurait le plus grand intérêt à s'interroger. Quoi qu'il en soit, tous les personnages de notre corpus, du Capitaine Bada à Winnie, ne laissent pas de représenter cette incohérence vitale, cette absurdité originelle.

Le principe d'équivalence, énoncé ci-dessus, pourrait, dans une philosophie chinoise, celle de Tchouang Tseu par exemple, se présenter comme un

9. Eugène Ionesco : *Victimes du devoir, Théâtre I*, Gallimard, 1954, p. 226.

état d'indifférence absolue, conduisant à l'immobilité ou l'inertie totales. Ce n'est pas exactement le cas des résidus de *Fin de Partie* : placés sur le couteau de la balance au point où les deux plateaux de l'espérance et de l'angoisse s'équilibrent, ils ne s'abîment pas dans la contemplation de leur nombril ; mais qu'ils s'agitent ou restent cois, leur destin est singulièrement égal, et d'ailleurs ils l'acceptent sans se rebeller. Adamov voudra démonter et dénoncer l'idéologie de ses premières pièces :

Je partais d'une idée générale et qui, de plus, m'arrangeait : à savoir que toutes les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (M) et son acceptation béate (L'Employé) aboutissent toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'échec inévitable, à la destruction totale. Un tel parallélisme, je le sais aujourd'hui, n'est pas vrai, et, partant, pas théâtral [10].

A mon avis, la contradiction apportée à son œuvre par l'auteur lui-même ne fait qu'en souligner le caractère éminemment théâtral, irréductible à un système de pensée optimiste. Pessimiste non plus. Ce qui ne signifie pas qu'à mes yeux le théâtre d'avant-garde ait évacué l'idéologie : il n'est pas appréciable en termes de philosophie plane, voilà tout ! L'univers est courbe et non droit : qui le parcourrait à la surface reviendrait à son point de départ ; la formule en était déjà inscrite sur la table d'émeraude :

Ce qui est en Bas est comme ce qui est en Haut, et ce qui est en Haut est comme ce qui est en Bas pour accomplir le miracle d'une seule chose.

Il me semble qu'Eugène Ionesco a modulé des variations personnelles sur ce précepte, dans son *Essai sur la philosophie du Non*, paru à Bucarest en 1934 et désormais disponible en français. On pourrait accumuler les exemples à ce sujet. Je me contenterai de citer ici Arrabal, parce qu'il semble mis à part et délaissé par la critique alors que le Théâtre Panique, dont il est co-fondateur, développe un programme commun au théâtre d'avant-garde : « Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie... »

Il me reste, pour en finir avec le jugement unitaire, à évoquer cette soif d'absolu qui a nom cruauté. M'inspirant des réflexions d'Antonin Artaud, je dirai que la cruauté est pour moi la mesure humaine de la démesure des dieux, le combat qu'en l'homme se livrent Eros et Thanatos. Aux expériences d'Artaud, je me permettrai seulement d'ajouter le théâtre d'Arrabal, où l'alternance de violence et de douceur s'exprime à force ouverte. C'est ainsi que Fando frappe la petite Lys paralysée, en des scènes insupportables, ou que l'Architecte et l'Empereur miment alternativement la relation sado-masochiste, laquelle s'achève en une scène cannibalique, un

10. Arthur Adamov : *Théâtre*, Gallimard, Tome II, p. 8-9.

repas totémique témoignant que la destruction la plus infâme rejoint symboliquement le plus grand attachement, en d'autres termes que le meurtre fantasmatique du père est le signe le plus sûr qu'on s'est identifié à lui en croyant l'éliminer. L'Architecte est un monstre, c'est-à-dire un composé d'éléments antinomiques, tout comme Bada, Bérenger, Folial, Victor, Ubu... Ces anti-héros manifestent, chacun à sa manière, l'essence de l'homme, la sauvagerie, je veux dire l'innocence, ce que d'autres nommeraient instinct ou force désirante.

*
**

Au lecteur de dire si cette logique contradictoire, cette théâtralité telle que je l'ai définie, cette visée unitaire enfin, caractérisent bien conjointement le théâtre d'avant-garde, et si l'on peut effectivement parler à ce propos de Relativité généralisée. Cependant, je voudrais insister sur le fait que toutes les pièces auxquelles je me suis référé sont des œuvres « ouvertes », non pas inachevées mais faites pour accueillir toutes les projections du spectateur, de sorte qu'il est lui-même au centre de la communication théâtrale, non point isolé dans son fauteuil, comme le représentait autrefois Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*. Une image s'impose à moi pour caractériser une telle situation : celle de la spirale, inscrite sur le ventre du Père Ubu. Seule cette structure en came, comportant un écart, une béance, qui donne du jeu au spectateur me paraît mériter l'étiquette d'avant-garde, quand bien même celle-ci serait déjà derrière nous. En achevant ces réflexions, je voudrais que l'on médite quelques lignes. Elles ne laissent pas de m'intriguer par la rencontre qui s'y opère entre l'espace non-euclidien et le théâtre :

Le non mathématicien est saisi d'un frisson mystique quand il entend parler de « quatre dimensions », un sentiment qui ressemble à celui que produit en nous le fantôme du théâtre.

Cette formule est encore un postulat d'Einstein [11], et je me demande si le spectre qu'il évoque n'est point celui-là même que ma trop grande témérité a tenté de conjurer ici.

11. Albert Einstein : *La Théorie de la relativité restreinte et générale...* trad. de l'allemand par Maurice Solovine, Paris, Gauthier-Villars, 1954, p. 60.

2. Le théâtre expérimental, de la synthèse à l'improvisation

Il faut en revenir à la génération symboliste et à son dépassement immédiat pour prendre une vue stéréoscopique exacte du théâtre actuel. La dramaturgie de Boris Vian, Beckett, Ionesco, Dubillard n'est-elle pas l'illustration de la théorie du « personnage sublime » que Maeterlinck présentait ainsi :

Ce personnage énigmatique, invisible mais partout présent qui, peut-être n'est que l'idée inconsciente mais forte que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus générale, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté [1].

Qu'il rôde dans *l'Intruse* et *Les Aveugles*, qu'il soit présent sur scène et suscite une inquiétante étrangeté dans le théâtre futuriste ou surréaliste, on ne peut s'empêcher d'y voir, comme le fit Jarry, les linéaments du théâtre abstrait à venir. A partir de quoi les conceptions dramaturgiques [2] de l'inventeur du Père Ubu vont constituer ce qu'on pourrait nommer la charte des « théâtres à côté », comme on disait alors, du théâtre expérimental, pour parler le langage contemporain. Il s'agit, en s'éloignant de toute préoccupation commerciale, de revenir aux lois essentielles du spectacle, en reprenant contact avec la gestuelle du cirque ou du music-hall, et surtout de re-théâtraliser le théâtre en éliminant faux-semblants et accessoires, tels que l'illusion réaliste par exemple. Le paradoxe est clairement posé : l'art ne rejoindra la vie qu'en imposant un écart absolu avec le réel. Pour que le théâtre et l'existence ne fassent qu'un, il faut que le spectateur cesse d'être passif, qu'on lui laisse par conséquent latitude d'imaginer, de créer, à partir des éléments du décor, de la lumière, du texte lui-même, sans que l'interprétation du comédien ne s'impose à son esprit (d'où le recours aux marionnettes, aux masques) :

1. Maurice Maeterlinck : *Théâtre* I, Bruxelles, Lacomblez, 1903, p. XVI.
2. On les retrouve développées dans deux articles : « De l'inutilité du théâtre au théâtre » (*Mercure de France*, sept. 1986) et « Questions de théâtre » (*Revue blanche*, 1er janvier 1897).

ni leçon, ni délassement, mais action ; l'élite participe à la réalisation de la création d'un des siens, qui voit vivre en soi-même en cette élite l'être créé par soi, plaisir actif qui est le seul plaisir des Dieux, et dont la foule civique a la caricature dans l'acte de chair [3].

Pour ce faire, il ne suffit pas que le metteur en scène invente, comme le fit de manière simpliste, par trop répétitive, Lugné-Poe, une économie de la voix et des gestes tendant à en extraire les codes universels, il faut encore que l'auteur ait proposé à la scène une synthèse assez forte pour vivre autonome, comme Hamlet par exemple

plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué, avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche [4].

Ces vues prophétiques (dans la mesure où Jarry n'en vit pas la réalisation) nous hantent forcément lorsqu'on prend connaissance de l'important ensemble de 152 pièces futuristes italiennes (sur un total de plus de 500) que Giovanni Lista nous donne à lire en français, et de sa préface situant à grands traits, le théâtre futuriste dans son contexte historique européen [5]. On connaît assez, ne serait-ce que par les publications du même présentateur, les idées fécondes et séduisantes sinon pleinement originales des futuristes, longuement exposées au cours de leurs nombreux manifestes [6]. L'intérêt de la sélection ici proposée est non pas de nous permettre de mesurer l'écart entre l'intention et la réalisation, la théorie et une certaine pratique, inhérent à toute révolution esthétique (en ce sens, le futurisme italien ne se différencie que par sa jactance des autres mouvements d'avant-garde) mais d'inviter à une réévaluation critique d'un ensemble dramatique relativement inconnu hors de son lieu d'origine, et d'en apprécier l'actualité. En d'autres termes, il est désormais possible au lecteur francophone de juger la valeur novatrice de ce théâtre, d'en analyser les lignes de force, d'en saisir les tentatives expérimentales sans qu'il lui faille s'en remettre, de confiance, à l'opinion des historiens et commentateurs. Mais il ne s'agit pas, comme nous y invite dangereusement Lista, de se laisser enfermer dans une problématique comparatiste qui ne tendrait qu'à perpétuer des querelles de tendances auxquelles se complurent les partisans des différentes avant-gardes euro-

3. Alfred Jarry : *Œuvres complètes*, Gallimard 1972, Collection Pléiade, Tome I, p. 412.

4. Alfred Jarry : *ibid.* p. 412.

5. Giovanni Lista : *Théâtre futuriste italien*, anthologie critique, trad. de Lista, Claude Minot, etc. ; Lausanne, La cité, 1976, 2 tomes de 246 à 264 pages.

6. Voir : G. Lista : « Le théâtre futuriste-documents », *in Travail théâtral*, n° 11, avril-juin 1973, p. 346-82, et du même : *Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, 450 p. ainsi que la recension qu'en a fourni Noemi Blumenkranz-Onimus in *Revue d'Esthétique*, 1974, n° 3-4, p. 405-416. Dans l'ensemble fort rigoureux, cet article n'en concède pas moins que le chapitre sur le théâtre est presque complet.

péennes et qui, tout bien pesé, leur furent davantage préjudiciables qu'elles ne les aidèrent à évoluer [7].

Ce théâtre futuriste se caractérise par sa recherche de la synthèse, de l'alogique, de l'abstrait. On pourrait, à son propos, poser les règles d'une cinématique dramatique. Refusant les lois de composition du théâtre classique et particulièrement son développement discursif, il pose a priori le principe de pièces extrêmement brèves qui soient des « comprimés explosifs » selon l'heureuse expression de Fernand Divoire. D'où les « digests », réécriture concentrée de pièces antérieures comme la *Conjuration de Fiesque* dans *Le Surhomme* de Settimelli (I, 227) où, à la limite, cette synthèse des œuvres de la Renaissance (et de leurs imitations) qui n'en retient que le décor et les ricanements (Rognoni : *Le Souper des Farces*, II, 67). De la même façon parodique, on rendra compte de toute une vie, selon l'ambition naturaliste, par une suite de coupes chronologiques, une succession d'instants au demeurant identiques (Corra et Settimelli : *Le Repas Sempronio*, I, 125). A travers ces exemples apparaissent les éléments qui vont de pair avec le principe de synthèse : l'anachronisme ou l'intemporel, l'anti-réalisme, la concentration de faits écartant l'analyse psychologique, la nécessité de peindre à grands traits qui conduit aux entités génériques et, pour finir, aux archétypes. Cela entraîne une esthétique du discontinu, privilégiant l'instant, lequel, au plan dramatique, se traduit par le tableau, au cinéma par le flash. C'est tout naturellement que le vocabulaire de la technique cinématographique vient à propos de ces pièces qui visualisent l'accélération du Temps, le remontent (Chiti : *Constructions*, I, 107) par un unique flash-back ! A juste titre, Lista peut écrire : « Influencé par le cinéma, Marinetti visualise une analogie par syntagmes alternés dans *Parallèles*, il cherche à réaliser le cadrage cinématographique dans *Les Bases* ou essaie de réaliser une surimpression de l'image dans *Le Soldat lointain* » (préface, p. 23) mais l'important est de noter que ces équivalences fonctionnent parfaitement au théâtre, comme le prouve la mise en scène de ces pièces procurée naguère par Nicolas Bataille [8].

L'un des procédés les plus familiers à cette dramaturgie de la dérision est le ressassement, la répétition des mêmes clichés jusqu'au moment où un rien, inattendu, nous emporte vers d'autres significations (cf. *Passeïsme* de Corra et Settimelli, *Trois Vies* de Diobelli, *L'Obstination de la Mort* de Dessy, *Enseignement* de Rognoni, etc.). Et déjà l'on perçoit l'usage de la littéralité, qui aura une si grande extension dans le théâtre des années cinquante. Les

7. On ne peut que sourire aux tendances annexionnistes du présentateur qui affirmait, en toute ignorance de cause : « le futurisme a été le premier mouvement de l'avant-garde historique » dans *Futurisme* (1973) et qui récidive, sans qu'on lui ait rien demandé, dans une préface pour le moins cocasse à la traduction italienne de mon *Etude sur le théatre Dada et surréaliste*. (Einaudi, 1976).

8. Spectacle futuriste monté au Théâtre de l'Epée de Bois en 1967, puis au Lucernaire en 1972, présentation identique à la télévision.

mots sont pris au pied de la lettre, les clichés verbaux deviennent objet de théâtre, dans *Le Corps qui monte* de Boccioni, où les locataires d'un immeuble sont inquiets de voir passer à leur fenêtre un corps étranger non identifié. Malheureusement, l'explication, immédiatement fournie par la concierge, nous ramène à une réalité par trop triviale. Peut-être une adaptation aurait-elle fait comprendre plus efficacement que la demoiselle du cinquième *aspire* son amant à qui l'accès par l'escalier est interdit ?

Cette dynamique du temps, cette accélération du mouvement conduisent le théâtre futuriste à se libérer de la pesanteur corporelle en recourant de plus en plus à la marionnette, en accordant un rôle actif à la lumière qui se substitue à l'acteur (*Lutte* de B. Sanzin, II, 72). Bien entendu, cela explique l'attention qu'il porte à la chorégraphie et, allant plus loin, la proposition formulée par Azari d'organiser un théâtre aérien, immédiatement transcrite par Scaparro proposant de représenter dans l'atmosphère les amours d'un aéroplane et d'une hydravionne ! Ses autres propositions, plus heureuses, se veulent « poèmes cinématographiques » et appellent donc une autre esthétique que la théâtrale.

Mais tout n'est pas aussi neuf ou inventif dans le théâtre futuriste qui, pour se définir, a dû rompre des lances avec ce qu'il nomme le « passéisme ». Critiques des professeurs, des philosophes, particulièrement les allemands, des critiques même, ces pièces provocatrices, si elles usent savamment de la surprise, ne présentent plus qu'un intérêt historique. Il n'y a rien de plus ancien que le modernisme, si ce n'est le bellicisme de Paolo Buzzi (*Le Massacre des innocents*, I, 68), de Marinetti (*La Chambre de l'officier*, I, 178) de Balilla-Pratella (*La Guerre*, I, 210). Il est vrai que l'avant-garde italienne se devait d'être interventionniste et irrédentiste en 1916 ; reste que cette façon de placer le dramatique au service du politique est ce qui date le plus. Ceci nous explique aussi la suspicion dans laquelle sera tenu le futurisme par l'avant-garde internationale (à commencer par Dada) avant même qu'une partie de ses membres n'ait pris une option fasciste.

Ces considérations vaudraient pour l'ensemble des productions du mouvement, alors que celui-ci se distingue, au théâtre, par l'invention (ou plutôt la redécouverte, ce qui, pour un long oubli, revient au même) de la simultanéité, engendrant la scène multiple et, dans la foulée, le théâtre radiophonique. Lista, dans sa préface, donne un très utile (quoique trop bref, pour le théâtre de Bragaglia par exemple) aperçu de la scénographie futuriste, que l'on pourra compléter par les illustrations en hors texte ou les clichés au trait (sans parler du très intéressant catalogue de l'exposition du Musée national d'Art Moderne) [9]. Sur le plan dramaturgique, la notion de simultanéité présente trois cas de figure, illustrés et théorisés par les futuristes :

1° *la juxtaposition* : sur le plateau se déroulent deux scènes, dans des

9. *Le Futurisme* 1909-1916, Paris 19 septembre-19 novembre 1973.

lieux différents, qui n'ont aucun rapport entre elles, sur lesquelles le spectateur associe : *Parallèles* de Marinetti (I, 185) montre l'attente dans un bordel et, parallèlement, dans les tranchées ;

2° *la compénétration* : deux actions, simultanées finissent par se rejoindre : *Simultanéité* de Marinetti encore (I, 162) montre à la fois une soirée de petits-bourgeois dont les enfants s'endorment, la tête sur la table, tandis qu'ailleurs une cocotte à sa toilette rejoint la même table et dit « Dormez donc ». L'auteur explique : « La cocotte, qui n'est pas ici un symbole, mais une synthèse de sensations de luxe, de désordre, d'aventures et de gaspillages, vit comme angoisse, désir ou regret dans les nerfs de toutes les personnes assises autour de la paisible table familiale » ;

3° *le contraste : Dissonance* de Corra et Settimelli est une compénétration de deux milieux et de deux époques éloignées, un personnage contemporain demandant du feu à un page Renaissance. C'est un effet musical qui est alors recherché, comme dans le contrepoint.

Au vrai, ces représentations sont familières au cinéma, on pourrait les classer selon les différentes catégories du montage, avec cette différence, majeure, que la *linéarité* du film le condamne à l'alternance, tandis que le théâtre peut tirer des effets variés de la juxtaposition. Les futuristes vont alors confronter acteurs réels et marionnettes : dans *Tremblement de terre* de Pratella (I, 202) un jeune homme se débat entre deux femmes tandis qu'un immense fantoche, inaperçu des personnages, lui prête la main. Incarnation de ses désirs, de ses angoisses ? Figure du père ou du commandeur ? L'explication viendra à la réplique finale, mais il n'en va pas toujours de même, et la synthèse de Marinetti qui présente deux amoureux sur un banc public tandis qu'un vieux monsieur qu'*ils ne voient pas* rôde autour d'eux, suggérant leurs inquiétudes, est un véritable chef-d'œuvre expérimental. Allant plus loin, dans la même voie, le « Théâtre des instants dilatés » de Casavola (dont le Manifeste de 1925 est donné en appendice) part du principe que la pensée est plus rapide que l'action et qu'à certains moments toute une vie défile le temps d'un soupir, il décide de porter au théâtre la scène mentale, avec ses dédoublements de personnages, ses brusques ruptures, ses glissades et ses carambolages. Ici une passerelle est jetée entre théâtre surréaliste et futuriste, ouvrant tous deux sur le rêve [10].

Il faudrait encore citer, sur le plan de l'expérimentation, des dialogues de mots inventés, des tentatives polyphoniques, des drames d'objets où sont explorées les possibilités du langage théâtral, souvent fait d'une simple présence, d'un « être-là » des choses. Mais c'est justement cette sensibilité au fait théâtral qui souligne la pauvreté des textes, quand ce n'est pas de la banalité. Autant les recherches sont intéressantes, autant les thèmes paraissent conventionnels et limités. Voulant dépasser le symbolisme, le futurisme n'y parvient pas toujours, en dépit de ses protestations et mises en

10. Cf. mon *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967, p. 183 sq.

garde : « Le gros Monsieur n'est pas un symbole, c'est la synthèse alogique de plusieurs sensations » déclare Marinetti ; pourtant l'avertissement n'a aucune valeur tant qu'il n'est pas intégré à la représentation.

Une autre difficulté, d'ordre scénique, a été signalée par Lista : celle de faire succéder ces synthèses au cours d'une soirée, sans trop d'attente. On peut toujours compter sur les progrès techniques, en particulier l'utilisation du plateau tournant, suggérée par Marinetti. Reste que le principe même du spectacle habituel de deux heures environ est ici mis en cause. Logiquement, une synthèse unique devrait tenir lieu de soirée théâtrale. A la limite, de telles pilules dramatiques devraient sortir du cadre scénique et se présenter à n'importe quel moment dans des lieux de hasard. En fait, c'est la télévision qui constitue le moyen approprié à la dramaturgie futuriste, et les scenarii des films de publicité, si prisés à juste titre par les enfants pour leur brièveté et leur sens de l'image-choc, en utilisent les vertus.

Compte tenu de ce caractère expérimental et de cette absence de texte, on se demande comment de telles œuvres ont pu atteindre des foules. Peut-être ne jouait-on pas les mêmes pièces ? En fait, la dramaturgie d'une « soirée futuriste » est très différente de ce qu'on vient d'examiner, en ce sens quelle repose essentiellement sur une provocation, une mise en cause du public, dont les textes publiés ne donnent qu'une faible idée (cf. *Pas même un chien*, I, 71 ; *Gris + Rouge + Violet + Orange*, I, 20 ; *Futurisme contre passéïsme*, I, 223). Mais ceci dépasse le cadre d'une anthologie et concerne le travail de recherche que prépare Lista. Sa thèse est connue : il s'agit, refusant les étiquettes simplificatrices, de réévaluer le futurisme dans son aspect créateur [11] en nuançant ses rapports complexes, parfois même d'opposition, avec le fascisme. L'effort est louable ; il n'empêche que les pièces futuristes n'apportent pas de révélation au public français, n'allant pas au-delà de ce qu'on en connaissait par la publication dans *Littérature* par André Breton et par les spectacles des Autant-Lara repris par leur héritier spirituel, Nicolas Bataille. Et si l'on s'étonne de la faible audience du futurisme en France, il faut se convaincre que cela ne résulte ni d'une méconnaissance ni d'un rejet xénophobe mais plus simplement d'une évaluation mesurée au regard des autres mouvements d'avant-garde, qui ont su en retenir les traits expérimentaux essentiels et en rejeter le clinquant idéologique. A preuve justement les initiatives du groupe Art et Action dont Michel Corvin [12] a retracé l'aventure dans une thèse que Lista connaît bien et qu'il aurait dû citer lorsque dans sa préface il avance : « C'est d'ailleurs en

11. C'est en particulier l'objet de son article de *Travail Théâtral* qui rapproche les initiatives futuristes des aspects les plus divers du spectacle contemporain.

12. Michel Corvin : *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action*. Lausanne, La cité (1976) coll. Théâtre années Vingt. 584 p. Texte d'une thèse soutenue en 1970, présentée par l'auteur dans l'*Information Littéraire*, janv.-fév. 1971, n° I, p. 19-23.

France que le théâtre futuriste italien jouira de sa plus grande fortune à l'étranger. »

On ne trouvera pas seulement dans l'ouvrage de Corvin de sérieuses précisions sur les conditions de la transposition scénique des pièces futuristes, mais encore la véritable résurrection d'un « théâtre expérimental comme il n'y en a pas d'exemple dans toute l'histoire de la société française ». Il est vrai que le titre (celui de la thèse était plus restrictif) peut paraître injuste pour d'autres groupes comme le Théâtre Alfred-Jarry d'Artaud et Vitrac, les Compagnies du Loup blanc de Jean Painlevé et le Diable écarlate de Sylvain Itkine, sans parler des tentatives de théâtre ouvrier avant 1939. Mais le fait est qu'aucune de ces initiatives n'eut la longévité ni l'ampleur du Laboratoire de Théâtre Art et Action, dirigé par Edouard Autant et Louise Lara. Au demeurant, Corvin consacre de nombreuses pages, qui sont autant de mises au point vigoureuses, à retracer ses rapports avec les théâtres à côté entre 1894 et 1919, les théories artistiques et les animateurs de théâtre de l'entre-deux-guerres, montrant en particulier les convergences esthétiques avec Appia, Craig, le futurisme et l'école du Bauhaus, soulignant les leçons rapportées d'un séjour en Union soviétique en 1927, indiquant les prolongements, les ramifications et la permanence de cette entreprise exemplaire.

Celle-ci retient notre attention dans la mesure où elle se consacre entièrement à la création et l'innovation dramatique, multipliant les expériences sans se soucier de rentabilité. Pour ce faire, elle a dû s'assurer les moyens de son indépendance.

Par rapport aux pouvoirs publics d'abord : en donnant des représentations privées et gratuites dans la salle du grenier jaune rue Lepic, contenant jusqu'à 200 spectateurs, avec une scène réduite de 6 × 4 mètres. Ainsi ni les sociétés d'auteurs, ni le fisc n'avaient rien à y voir. Il est vrai que ce mécénat individuel comportait une contrepartie fatale : les ressources des animateurs épuisées, l'aventure dut cesser en 1932.

Par rapport aux auteurs ou leurs héritiers ensuite : après quelques expériences difficiles avec *Couleur du temps* d'Apollinaire et l'adaptation du *Coup de dés* de Mallarmé, de la *Jeanne d'Arc* de Péguy, qui entraînèrent des protestations, ils apprirent à se passer de l'autorisation des auteurs pour l'*Armoire à glace* d'Aragon, le *Partage de Midi* de Claudel, ou, plus simplement, à se constituer de solides amitiés avec Barzun, Divoire, Polti, Romain Rolland et Georges Ribemont-Dessaignes dont la correspondance, publiée en appendice, montre qu'ils se louaient d'une collaboration où ils ne cédèrent rien de leurs principes. Au reste, le travail sur les textes du passé résolut vite le problème.

Par rapport à la critique enfin : les invitations s'adressaient à des amis, les critiques n'étant pas priés ès-qualités de sorte que nul n'était tenu de rendre compte des spectacles. En revanche, ces dispositions pratiques conduisaient à un certain isolement qui ne laissa pas, au demeurant, d'être fructueux.

Pour ce qui est des collaborateurs, les Autant-Lara avec Akakia Viala [13], surent constituer un cercle de familiers, un phalanstère en quelque sorte, où chacun prêtait la main aux multiples tâches qu'impose la réalisation dramatique. Organisateur avisé, Autant obtenait d'eux assiduité et discipline pour les répétitions, forcément peu nombreuses, faisant appel à des décorateurs amis, non des moindres puisque Picart Le Doux, Lurçat, Masereel, Chana Orloff, Vera Idelson, Josef Sima lui prêtèrent leur concours, quand il ne réalisait pas lui-même les maquettes, seul ou avec l'aide de son fils, Claude Autant-Lara, dont on sait peu qu'il fut un ingénieux peintre de la scène, avant de passer au cinéma.

Dans la lignée des G. C. Craig, Appia, Artaud, Taïrof, les recherches les plus originales d'Art et Action portent sur le concept de théâtralité. Pour ce laboratoire, le théâtre est premier, le texte n'étant qu'un des matériaux, parmi d'autres, de la représentation, laquelle ne cesse d'être une illusion, mais féconde puisque génératrice de plaisir. Eclectique, ce qui ne l'empêchera pas, par la suite, de développer une véritable philosophie dramatique, Autant mène ses expériences selon deux voies : l'une consiste à faire connaître des pièces inédites, conçues pour la scène mais nécessitant une adaptation adéquate (comme les Synthèses futuristes ou les œuvres délaissées de Polti, à découvrir de Ghelderode) ; l'autre va dégager la spécificité dramatique d'œuvres littéraires comme *Micromégas, Gargantua, Les Essais* de Montaigne, l'*Hamlet* de Laforgue ou *Le Neveu de Rameau*. Après les spectacles de Pierre Fresnay et de Francis Huster, nous savons désormais qu'il avait raison d'aborder, le premier, cette orientation. Au vrai, il alla plus loin en proposant l'ouverture d'un Théâtre du livre ayant pour objectif « la divulgation animée des livres ». S'inspirant des lectures-spectacles vues en U.R.S.S., il porta à la scène *La Tentation de saint Antoine*, le *Second Faust* etc. en alternant lecture et jeu scénique. Là encore, la réussite d'une émission comme *Les 100 livres* de Claude Santelli aussi bien que les succès de Barrault tendraient à montrer qu'il ouvrait une voie féconde. Non content de cela, il envisagea la création d'un Théâtre Universitaire, qui, en liaison avec les programmes scolaires, devait renouer avec la mission maïeutique de toute pédagogie en proposant aux étudiants « l'animation scénique d'un débat — débat d'idées, de sens, de caractères » qui ne ferait pas d'eux des apprentis cabotins mais les ouvrirait à la culture. Rencontrant l'opposition de la Sorbonne, à l'exception de Félix Gaiffe, il abordait un domaine qui ne laisse pas d'être exploré actuellement [14].

13. Dont la librairie Droz devrait rééditer l'excellent travail universitaire signé de son patronyme : M.A. Allévy : *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, 1938.

14. Voir par exemple le numéro double du *Français d'aujourd'hui*, juin 1976, qui rend compte de diverses initiatives — et de leurs difficultés — concernant les rapports du théâtre et de l'enseignement, ou, plus récemment : *Jeux dramatiques et pédagogie*, sous la direction de Richard Monod, Edilig, 1983, 160 p.

D'autres recherches intéresseront moins le pédagogue que l'esthéticien ou l'amateur de théâtre. Inspirées par le symbolisme, elles visent à faire de la boîte à illusions une synthèse de tous les arts. C'est dire qu'elles sont dominées par un souci de l'unité qui, en l'occurrence, s'accommode de la simplicité et du dépouillement, par principes autant que par nécessité :

Une petite scène suffit, quelques toiles étendues et quelques papiers de couleurs volontairement assorties, un réglage favorable des lumières et voici, sans aucune prétention décorative, le spectateur isolé suffisamment du monde extérieur pour être par l'esprit entraîné, élevé aux divins plans de l'ouvrage

écrit Autant dans sa présentation de *Tête d'Or*. Compte tenu de ces prémisses, toute approche des différentes options techniques pour elle-même serait une trahison. L'analyste ne pourra s'en dispenser cependant, pour les besoins de l'étude, à condition de garder à l'esprit le fait que chaque moyen est subordonné à une vision d'ensemble, comme en témoigne par exemple le montage du *Dit des jeux du Monde* (musique d'Honegger) où l'art consistait à fondre les chœurs, la danse, la musique et les costumes en un tout homogène, à la dimension de l'univers représenté.

Plus spécifiquement, Autant, s'appuyant sur les considérations scientifiques d'Helmholtz et de l'abbé Rousselot, recherche des correspondances musicales, instrumentales, colorées lorsqu'il monte, dans le cadre de l'Exposition Internationale (1937) le sonnet des *Voyelles*. Si, dans ce cas, il conserve la distribution des couleurs de Rimbaud, il pousse davantage le principe de synesthésie en établissant une équivalence entre vibrations sonores et lumineuses, selon la fréquence, dans ses projets radiophoniques. A cet égard, Michel Corvin a raison d'accorder une place primordiale à la lumière qui, animant surfaces et volumes, créatrice de décor, acquiert au Laboratoire le statut de personnage principal dans la représentation de *Drames de Lumière* (P. Buzzi), *Les Nuits blanches* de Dostoïevski et même *Partage de Midi* où un jeu de caches de papier crée un décor par transparence qui entraîne l'œuvre vers le fantastique. De là à l'effet cinématographique, il y a une faible distance que résoud le *poème-dancing* du futur René Clair. Par leur austérité et leur dépouillement symbolique, les décors, réduits souvent à des bandes de papier verticales ou des « screens » jouent, en complément de la lumière, un rôle égal à celui du comédien. Cette économie de moyens n'empêchant ni la fantaisie ni l'humour, comme on le voit par les photographies des décors d'*Assurance contre le suicide* d'Ivan Goll et des costumes à transformation en papier fort. C'est que, dans le même esprit de théâtralité exposé par Jarry, visant à estomper la présence physique de l'acteur, celui-ci se trouve dissimulé par des masques, des costumes en carton ou encore des marionnettes grandeur nature, qui anticipent sur bien des réalisations contemporaines. Il s'agit, par là, de dégager l'essence du personnage, sa ligne de force. Les réflexions d'Autant sur le masque et la

marionnette, pour classiques qu'elles nous paraissent aujourd'hui, ne manquent pas de subtilité. Et l'on ne peut que souscrire au propos de Corvin qui, ayant dégagé le principe dynamique de la marionnette et sa fonction déréalisante précise : « La marionnette requiert du spectateur une participation plus intense : elle le contraint à se penser comme tel, à s'interroger et à vivre la "distanciation"... » (p. 284) On ne saurait mieux montrer comment les esthétiques d'Artaud et de Brecht se rejoignent par le biais d'un fantoche qui se prête à toutes les manipulations, est apte à recevoir toutes les projections des spectateurs et dénonce le paradoxe du comédien.

La présence de ce dernier n'en est pas pour autant abolie : quand le corps se dissimule, les mouvements, les regards et la voix acquièrent un relief inusité. Les recherches de polyphonie, à partir des partitions de l'Ecole simultanéiste de Barzun ou du Dramatisme de N. Beauduin sont certainement la partie la plus réussie d'Art et Action. Elles conduisirent Autant à formuler les principes du Théâtre Choréique, défini comme « la composition d'un théâtre dramatique musical », fondé sur l'étude du rythme vocal, de la tonalité orale et de l'orchestration verbale, faisant converger la voix humaine et l'instrumentation. Des partitions sont transcrites pour chaque texte, modulant la voix de la parole au chant. On retiendra les propositions relatives à *Naissance du verbe* qui, comme son titre l'indique, reproduit scéniquement la genèse (supposée) du langage humain, à partir des bruits, pour arriver à la phase de double articulation.

A l'inverse du théâtre choréique qui implique un volume sonore important, Art et Action, dans le but de couvrir toute l'étendue du domaine imparti, se propose de créer un théâtre de chambre qui, pour les œuvres choisies, varie peu avec le théâtre du Livre, mais qui en diffère par le cadre scénique. A ses détracteurs, Jean Vilar répliqua justement, en 1960 : « La cruauté, mon bon, est aussi une question de distance. Particulièrement au théâtre. » Autant s'en était bien rendu compte qui se proposait d'explorer la perception intérieure et la notion de *dominante*, si importante désormais aux yeux des structuralistes.

Ayant étendu le domaine du théâtre et précisé ses différentes modalités, restait à résoudre deux problèmes importants.

La formation des comédiens d'abord : on l'a dit, Art et Action comme tous les groupements similaires, avait recours aux acteurs tels qu'ils étaient formés ou déformés par la tradition, et ses animateurs, malgré leur force d'enthousiasme, savaient qu'ils ne pouvaient les transformer totalement, heureux s'ils les sortaient de leur sclérose. Aussi conçurent-ils, à l'instar de l'expérience soviétique, un Cours de Comédie spontanée, développé sur quatre années d'études aboutissant à un art de la composition dramatique. Point d'enseignement technique ni de recettes, « Deviens ce que tu es » étant la seule doctrine d'Autant, Louise Lara s'efforçant pour sa part de faire prendre conscience à chaque comédien de ses virtualités. Corvin souligne le paradoxe de ces exercices d'improvisation qui, tout en découvrant les

principes de la dynamique des groupes, se heurtaient aux tendances naturalistes de chacun. Echec partiel, cette volonté didactique n'en était pas moins « source de fraîcheur et de rajeunissement du théâtre » (p. 325). Elle mérite d'être reprise à nouveau, sur des bases théoriques nouvelles, tirant leçon de cette problématique.

La question de l'architecture du lieu théâtral ensuite. Edouard Autant, architecte de formation, était le mieux armé pour la résoudre. Si les conditions techniques du Grenier jaune n'autorisaient qu'un nombre limité d'innovations portant sur le dispositif scénique, laissant la scène « libre au gré des fictions », l'invention pourrait se donner libre cours dans les projets et maquettes. L'un de ces projets, le Théâtre de l'Espace, s'appuyant sur les travaux des meilleurs scénographes étrangers, était ainsi conçu : « La salle publique se compose d'un vaste rectangle où se dispersent les différentes scènes, jouées parmi les spectateurs. Les fauteuils, sans emplacements fixes, se conforment à la diversité du spectacle. Un second rectangle ceinturant le précédent sur trois faces est le lieu scénique de la circulation des masses... » (p. 300) Près d'être réalisé à l'occasion de l'Exposition Internationale, ce théâtre ne vit pas le jour. Les plans reproduits, ainsi que les considérations portant sur les œuvres nouvelles nécessaires à un tel cadre mériteraient de passer au stade de la réalisation, de même que les dispositifs de théâtre acoustique, de forme spérique, ou, à la limite, le projet d'utiliser la transmission électronique d'ondes mentales qui suscita la curiosité de Jacques Polieri (p. 221) en préfiguration du théâtre spatialiste.

L'intérêt de ce théâtre expérimental se trouve autant dans ses échecs relatifs, ses projets avortés, que dans ses propositions qui, fortement unifiées cependant, ne forment jamais un corps de doctrine, nous laissant entrevoir, aux meilleurs moments, ce que serait un théâtre à l'état pur. Comme le dit Corvin en conclusion, Autant et Lara n'eurent que le tort d'avoir « raison trop tôt et trop seuls ». Et le mérite, immense celui-là, de leur exégète, est d'avoir su déceler leurs idées fécondes à travers un style diffus, incertain et singulièrement éprouvant. Mais son travail ne serait qu'une belle reconstitution archéologique (ce qui n'est pas peu), s'il ne trouvait son prolongement naturel dans les tentatives et propositions de jeu des troupes contemporaines.

A cet égard, on trouvera d'utiles indications sur la religion des catacombes qui se fomente un peu partout en Occident, dans l'ouvrage d'Odette Aslan : *L'Acteur du xx^e siècle*, particulièrement dans sa troisième partie, consacrée à « l'expression contemporaine » [15]. Le problème spécifique qui se pose désormais de façon cruciale est de savoir quelle formation donner à l'acteur pour qu'il puisse répondre à la désintégration des formes dramatiques contemporaines et à la sollicitation des techniques télévisuelles,

15. Odette Aslan : *L'Acteur au xx^e siècle*, Evolution de la technique, problème d'éthique, Paris, Seghers, 1974, coll. l'Archipel, 398 p.

radiophoniques, cinématographiques qui réclament des dispositions particulières. Si l'on admet que le théâtre n'est plus une concélébration rituelle mais une aventure quotidiennement remise en question, il faut définir les modalités qui permettront au comédien de ne pas contribuer lui-même à la dissociation de sa personnalité ou, inversement, à un consternant cabotinage. Il n'y a pas de solution univoque à cette question : l'inventaire d'Odette Aslan indique cependant une tendance à la formation de collectivités théâtrales, de laboratoires fixes ou itinérants qui ont pour point commun de chercher dans les exercices corporels une aptitude à la création artistique, que ce soit chez Grotowski et son compagnon Eugenio Barba, au Living ou à l'Open Theatre, chez Peter Brook ou au Théâtre du Soleil. La leçon morale à tirer de toutes ces expériences me paraît avoir été dégagée, définitivement, dans ces lignes de Barba :

On ne peut préparer une vie nouvelle que dans les catacombes. Voilà la place de ceux qui, à notre époque, cherchent un engagement spirituel et n'ont pas peur de la confrontation difficile. [...] Ton travail est une forme de méditation sociale sur toi-même, sur ta condition d'homme dans une société et par les phénomènes qui te touchent au plus profond de toi-même à travers les expériences de notre temps... [16]

Travail sur le texte ou création collective, entraînement physique du comédien, exercices d'improvisation, techniques de rupture, traitement de la voix, transformation du lieu théâtral etc., on ne peut que constater la convergence des recherches d'Art et Action et des groupes contemporains, soumis aux mêmes difficultés, confrontés aux mêmes dangers de réalisme et d'institutionalisation. Leur comparaison permet peut-être de faire ressortir l'une des causes d'insatisfaction des Autant-Lara ; c'est que leur Laboratoire n'a pas su articuler leurs orientations artistiques avec leurs choix politiques. Voie qu'abordent pour leur part les entreprises les plus originales de notre temps : Teatro Campesino, Théâtre du Soleil, Le Chêne Noir etc. On regrette d'autant plus qu'Odette Aslan, pourtant très avertie de ces expériences prometteuses, ait expédié rapidement la question de l'engagement politique (ce qui ne veut pas dire partisan) des compagnies nouvelles. De la même façon, pouvait-on traiter en une page seulement les conditions matérielles qui font de l'acteur le sous-prolétaire que l'on sait ?

S'il est vrai que le théâtre tire sa substance de ces expériences de laboratoire, où il trouve même les raisons de sa survie, il est urgent d'accorder à ces entreprises hasardeuses une place dans la cité, au grand jour.

16. Eugenio Barba : « Lettre à l'acteur D », *in* O. Aslan, *op. cit.*, p. 284.

3. Le paradoxe sur le théâtre

Toujours on parle du théâtre en feignant d'ignorer que, comme l'amour il a la *« semblance / Du beau Phénix s'il meurt un soir / Le matin voit sa renaissance »*. La critique multiplie les articles nécrologiques, auxquels succèdent bientôt les enquêtes sur la renaissance du théâtre. Mais parle-t-on toujours de la même chose ? Il ne suffit pas qu'un public et des acteurs soient enfermés dans un lieu plus ou moins clos, dans la commune célébration d'un rite culturel, pour que l'on puisse parler de théâtre. Ou plutôt, si on le fait, faute de trouver terme plus adéquat, encore convient-il de s'entendre. Je voudrais ici, pour situer les conceptions dramaturgiques d'Antonin Artaud, les mettre en relation avec celles de Rousseau et de Jarry qui constituent, semble-t-il, les trois moments essentiels de la révolution théâtrale moderne. Après eux, le concept théâtral a radicalement changé. L'oiseau ne porte plus le même ramage, s'il garde encore un squelette identique. Au culte du texte pour soi, de l'écriture dramatique, succède, nouveau culte peut-être, la recherche d'une temporalité exceptionnelle qui soit à la fois fiction et réalité, instant privilégié où l'existence cesse de s'opposer à l'essence pour l'englober.

Tout commence par une condamnation unanime et globale du théâtre « classique », compris comme ensemble didactique ou psychologique, étudiant des caractères, élucidant une situation artificielle choisie par un auteur démiurge dont la parole, le texte, serait conçu comme une valeur sacrée, exigeant une répétition scrupuleuse, une énonciation figée comme l'est celle de la Bible pour le croyant. Nous ne reprendrons pas, sur ce point, l'argumentation de Rousseau. Pour lui, un tel théâtre n'est que divertissement, détournement d'attention. Aux questions fondamentales que se pose l'individu sur ses origines, la raison de son être au monde, ses rapports avec la société, un théâtre ainsi conçu répond par un jeu vaniteux et flatteur que Jarry réprouve « délassement surtout, leçon peut-être un peu, parce que le souvenir en dure, mais leçon de sentimentalité fausse et d'esthétique

fausse » [1]. L'argument vise ici un public dont les sens se satisfont vite d'un certain chatoiement visuel ou verbal, ronron séducteur autant que somnifère. Artaud refuse un théâtre dont la fonction essentielle, unique même, est la reproduction d'un discours toujours semblable à lui-même, où, bien entendu, le spectateur, toujours objet, n'est jamais sujet. Ici éclate la plus vive dénonciation du pseudo-langage théâtral qui, loin d'instaurer une communication, un échange immédiat entre la scène et la salle, comme il se devrait dans tout langage articulé, et même doublement articulé comme l'est la parole humaine, établit tout au plus, le sémiologue l'a suffisamment démontré, une stimulation différée [2].

On accuse donc la fausse communication à l'intérieur du lieu théâtral, où l'auteur ne s'adresse jamais directement au spectateur mais use d'un interprète, truchement mensonger qui refuse le dialogue avec tout autre que ses partenaires et, par cet intermédiaire fallacieux, vise une entité abstraite (le public) comme s'il n'y avait pas des individus, des êtres de chair et de sang dans la salle, en leur unité irréductible ! Mais, plus encore, on met en cause le vain discours dramatique qui, par un phénomène traditionnel en matière didactique, ramène l'incompréhensible au compréhensible, l'extraordinaire à l'ordinaire, réduit, c'est-à-dire amoindrit, rapetisse, abaisse et renonce à la dimension métaphysique, universelle, ontologique, qui devrait être son unique objet. « Et il me semble que le théâtre et nous-mêmes devons en finir avec la psychologie. » [3] Jarry ne disait pas autre chose lorsqu'il accusait le public de la Comédie française et de Maurice Donnay de se complaire au spectacle de personnages qui pensent comme lui, et dont il comprenne tout avec cette impression : suis-je spirituel de rire de ces mots spirituels en présence de sujets et péripéties *naturels*, c'est-à-dire quotidiennement coutumiers aux hommes ordinaires ! [4] Rousseau avait déjà fait scandale à ce sujet en montrant Racine et Molière contraints d'édulcorer leur pensée, de chatouiller la sensibilité pour complaire à leur auditoire, et en somme, de flatter les mœurs en prétendant les réformer. Mais c'est Jarry qui portera un coup fatal au théâtre philosophique et moralisant en montant Ubu à la scène. Ce faisant, il allait plus loin que Rousseau n'aurait pu demander : il montrait

1. « *Douze arguments sur le théâtre* », *Tout Ubu*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1962, p. 148.

2. Cf. Georges Mounin, « La communication théâtrale », dans *Introduction à la sémiologie*, Paris, Editions de Minuit, 1970. D'accord avec lui pour dire que « le circuit qui va de la scène à la salle est pour l'essentiel un circuit (très complexe) du type stimulus-réponse » (p. 92) ; nous insisterons, pour notre part, sur le fait que la réaction du public est retardée dans un ensemble de gestes ritualisés (applaudissements, bravos) voire même différée (critique, conversation, échange épistolaire à propos du spectacle ou même dialogue fictif avec un auteur absent). Prolongements inattendus de la représentation, qui nous ramènent à la communication par ce long détour qu'est la vie !

3. Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 92.

4. *Tout Ubu*, p. 140.

à l'évidence que le langage se réduit, dans les sociétés policées que nous connaissons, à réclamer de la phynance :

Les langues populaires nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur dernière forme : on n'y change plus rien qu'avec du canon et des écus ; et comme on n'a rien à dire au peuple sinon donnez de l'argent, *on le dit avec des placards au coin des rues ou des soldats dans les maisons.* [5]

C'est pourquoi on n'en aura jamais fini avec le langage. Des entreprises de perversion et de destruction comme Dada sont plus que jamais nécessaires. « Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre. » [6] Il faut s'attaquer aux conventions, faire éclater les mots pour, au-delà, retrouver l'existence première, jaillissant de sa liberté. La parole a été détournée par l'oppresseur, soufflée, comme disait Derrida, c'est-à-dire escamotée. Il appartient au théâtre de redonner à tous l'usage de la parole, qui est usage de la liberté.

Pourtant le langage articulé — la chaîne parlée, comme on dit — ne suffit pas à l'expression de l'individu. Il n'est pas le tout de notre être. S'ajoute le comportement gestuel et le cri.

Comment se fait-il qu'au Théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue [et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences *de cette sonorisation] soit laissé à l'arrière-plan ?* [7]

Sera donc théâtre ce qui donnera à la collectivité la pratique d'un langage unifié, allant du cri au message articulé, comprenant tous les gestes, s'adressant aux sens comme à l'esprit. Voilà pourquoi une lecture d'*Ubu Roi* ou des *Cenci* est impossible. Il faudrait, pour en saisir globalement le sens et l'effet, que les textes fussent annotés comme une partition musicale, et que nous ayons appris à les percevoir comme tels. Qui saura rendre la décomposition physique où nous réduisent la trappe du Père Ubu et la roue où, pantelante, gémit Béatrice Cenci ? Au-delà de toutes les apparences sensibles, il convient de toucher le spectateur, de communiquer avec lui par le souffle. L'amateur de savoir ésotérique qu'était Jarry aurait sans doute compris et approuvé Artaud d'avoir combattu pour « un athlétisme affectif » fondé sur la Kabbale :

5. Rousseau, *Discours sur l'origine des langues*, chap. XX.
6. Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 18.
7. Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 45.

connaître le secret du temps *des passions, de cette espèce de* tempo *musical qui en réglemente le battement harmonique, voilà un aspect du théâtre auquel notre théâtre psychologique moderne n'a certes pas songé depuis longtemps* [8].

Mais avant de parvenir à cette éducation physique de l'acteur, il faudrait avoir résolu les nombreuses dualités que pose la représentation théâtrale. Et d'abord les deux principes qui ont toujours opposé les écoles littéraires : illusion ou réalité ?

*Le théâtre actuel représente la vie, cherche par des décors et des éclairages plus ou moins réalistes à nous restituer la vérité ordinaire de la vie, ou bien il cultive l'*illusion *— et alors c'est pire que tout. Rien de moins capable de nous illusionner que l'illusion d'accessoire faux, de carton et de toiles peintes que la scène moderne nous présente*[9].

Jarry, déjà convaincu que le trompe-l'œil n'abusait plus personne et que la simple représentation de la réalité, à la manière d'Antoine, n'était qu'un mimétisme superflu pour l'esprit, proposait l'abolition du décor, lequel impose toujours une vision, celle de l'auteur ou du metteur en scène, au spectateur. Tout au plus aurait-il accepté la nature-décor, qui n'est pas duplicat ni projection d'une subjectivité individuelle. Mais dans un lieu couvert, l'absence de tout décor revient à montrer les coulisses, les manœuvres des machinistes pour apporter une table ou une porte. L'envers du décor est un décor quand même, qui fixe l'attention du spectateur. Qu'un comédien joue le rôle d'une porte de prison, comme cela se fit pour la représentation d'*Ubu* selon Gémier, cela revient encore à distraire le public par un à-côté du drame. Le décor « héraldique », fait pour harmoniser le lieu avec l'action, n'est pas plus satisfaisant. Resterait le décor naïf, « le décor par celui qui ne sait pas peindre », approchant le plus du décor abstrait en ne retenant que les accidents essentiels du lieu représenté. C'est le parti que choisirent Serusier, Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec et Ranson pour les décors d'*Ubu Roi*, situant ainsi la pièce, selon le vœu de Jarry, à la fois nulle part et dans l'éternité. Par cette représentation, Jarry refusait le théâtre et ses procédés de vraisemblance, pour atteindre à l'universel et à l'intemporel. Ne voulant préférer « un monde à un autre, le théâtre à la vie ou la vie au théâtre » [10], il s'efforçait d'associer le spectateur à une activité créatrice qui ne fût point diversion.

Rousseau, dans son effort pour supprimer la divinité de l'auteur, proposait aux citoyens genevois de composer leurs drames eux-mêmes,

8. Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 157.

9. Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, p. 79.

10. Jacques Robichez, « Jarry ou la nouveauté absolue », *Théâtre populaire*, n° 20, 1er septembre 1956.

mieux encore, il voulait donner les spectateurs en spectacle, les rendre acteurs eux-mêmes, substituant au théâtre la *fête civique*. Mais l'exemple fourni, qui revenait au couronnement de la rosière, s'il permettait de réunir toute une collectivité dans une commune célébration, n'avait plus rien à voir avec l'Art qui est effort collectif pour un dépassement, combat éternel contre la Mort. Le théâtre ne saurait se limiter à une fête, à un jeu. C'est ce que Jarry semble répondre à Rousseau. En reprenant l'expression « fête civique », il observait déjà en distinguant deux catégories de public : le grand nombre qui se contente des pièces à spectacle, la minorité pour qui le théâtre

n'est ni fête pour son public, ni leçon, ni délassement, mais action ; l'élite participe à la réalisation de la création d'un des siens, qui voit vivre en soi-même en cette élite l'être créé par soi, plaisir actif qui est le seul plaisir de Dieu et dont la foule civique a la caricature dans l'acte de chair [11].

Cette distinction peut choquer de bons esprits qui n'acquiescent pas facilement à ce principe « élitaire », confondant d'ailleurs le plus souvent l'élite qui se forme elle-même par une lutte constante avec le savoir, et l'aristocratie de l'argent ou de la culture qui croit tout détenir par droit d'héritage. Artaud, dans ce dialogue imaginaire que nous tentons de reconstituer, nuance la formulation de Jarry :

loin d'accuser la foule et le public nous devons accuser l'écran formel que nous interposons entre nous et la foule, et cette forme d'idôlatrie nouvelle, cette idolâtrie des chefs-d'œuvre fixés qui est un des aspects du conformisme bourgeois [12].

Finalement tous trois sont d'accord pour vouloir, plus que l'attention du spectateur, sa propre collaboration. Par le théâtre, chacun doit se donner « le plaisir actif de créer » (Jarry). Mais pour cela, il faut désembaumer quelques momies, destituer certaines statues. Cependant, le paradoxe éclate plus vivement : sans auteur la foule se livre au jeu et non au dépassement de soi ; devant un auteur, elle se met au garde-à-vous intellectuel. Entre ces deux extrêmes, il faut trouver une œuvre qui sera prétexte, matière première pour une création collective. Mais, là encore, l'auteur ne saurait faire œuvre définitive, car alors il risquerait d'imposer le culte du chef-d'œuvre.

Un spectacle qui se répète tous les soirs, suivant des rites toujours les mêmes, toujours identiques à eux-mêmes, ne peut plus comporter notre adhésion [13].

11. *Tout Ubu*, p. 148.
12. Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 91.
13. Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, p. 15.

Il faut revenir aux origines du théâtre, retrouver le sens profond, le principe de création :

Et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première, uniprimauté qui contient tout, comme l'être insexué engendrant tous les nombres, portraiturant de chaque objet au lieu de la vie l'être ou synonymes : le principe de synthèse, l'idée de Dieu (Jarry, sur Filiger).

Comme Dieu, selon la Bible, créa l'univers par sept paroles, l'homme, pour s'égaler au principe divin, doit émettre à son tour le souffle créateur. Ainsi se trouve condamnée, par avance, toute entreprise du genre théâtre-événement qui se bornerait à mimer la réalité sans en créer une nouvelle. Plus généralement c'est le caractère répétitif de l'acte théâtral qui est nié et l'auteur se trouve contraint de créer une œuvre nouvelle chaque soir. En l'occurrence, Mimesis n'est pas sœur de Calliope.

Mais puisqu'un théâtre alchimique ou kabbalistique est encore loin de nos possibilités, malgré les jalons posés par Artaud dans *Le Théâtre et son double*, il nous faut bien trouver une propédeutique à ce théâtre futur et, pour le moins, débarrasser la scène de ses encombrants oripeaux.

De même que le décor doit s'abstraire pour ne pas imposer une vision univoque, les acteurs, leurs costumes et les accessoires devront se situer dans un entre-monde, un point de convergence entre réalisme et illusion. Il faut en effet trouver un compromis qui permette au comédien, être de chair on ne peut plus réel, d'incarner un personnage, double illusoire, sans pour autant qu'on puisse marquer les étapes du dédoublement. Il faut cesser d'opposer le lieu réel où évoluent les interprètes et celui fictif, de l'action. Jarry entrevoit une solution en proposant à ses acteurs d'adopter le masque du caractère qu'ils représentent (et non plus seulement un masque comique ou tragique, comme dans le théâtre grec). Ainsi la marionnette, animée de l'intérieur et non pas manipulée du haut des cintres par les fils, sera une abstraction suffisante pour le public soucieux de poursuivre la création. D'autant que les jeux de la lumière artificielle fournie par les projecteurs permettront de ne pas figer la vision sur un seul plan. En outre, les comédiens, adoptant, par tel accent, la voix du rôle, compléteront leur personnage. Ils devront aussi chercher un comportement gestuel tendant à l'universel : « Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse. » [14] Ce qui explique que Jarry condamne l'œuvre écrite pour un comédien déterminé : celui-ci disparu, la pièce n'est plus jouable et ne peut s'inscrire dans l'éternité. Artaud, l'un des fondateurs du Théâtre Alfred-Jarry, reprendra ces propositions dans la brochure *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique* (elle-même rédigée par Roger Vitrac) : « Les personnages seront systématiquement poussés au type. Nous

14. *Tout Ubu*, p. 143.

donnerons une idée nouvelle du *personnage de théâtre* » [15]. Cette formulation sera explicitée à propos de la mise en scène du *Songe* de Strindberg :

Le Théâtre Jarry voudrait réintroduire au théâtre le sens, non pas de la vie, mais d'une certaine vérité sise au plus profond de l'esprit. Entre la vie réelle et la vie du rêve il existe un certain jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d'événements traduisibles en actes et qui constitue très exactement cette réalité théâtrale que le Théâtre Alfred-Jarry s'est mis en tête de ressusciter [16].

Artaud en verra une saisissante illustration dans le théâtre balinais.

On conçoit, dès lors, que certaines antinomies traditionnelles soient dépassées. Celle de l'auteur et de ses personnages tout d'abord. Rousseau déjà dénonçait cette démultiplication de l'auteur créant un monde aux cent personnages divers et demandant au spectateur de s'identifier à eux. Il fut repris sur ce point par André Breton : « L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes. » [17] Certes, il ne s'agit pas de jouer au créateur pour le plaisir. L'auteur doit être guidé vers le théâtre par une nécessité absolue :

Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique, à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre (Jarry).

Même dans ce cas, le personnage n'appartient plus à l'auteur, pas plus qu'au metteur en scène ou à l'interprète. Il faut fondre ces vieilles distinctions, les dépasser par l'avènement de l'homme-théâtre qu'Artaud appelle de tous ses vœux et réalise dans son existence. On ne saurait en effet demander la création virile du spectateur en interdisant à tous les animateurs du spectacle la même fonction. En d'autres termes, l'activité vitale doit être le fruit de l'ensemble de la collectivité théâtrale. Idéal difficile à réaliser tant que certains voudront s'arroger une prééminence. Ceci est loin d'être résolu puisque, même si l'on arrivait à une conjonction de l'auteur, du metteur en scène, de l'interprète et du spectateur, il faudrait encore que l'ensemble du public soit uni dans la même opération. Or le théâtre, et c'est la critique la plus grave que lui porte Rousseau, au lieu de nous réunir nous sépare dans la salle obscure :

L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants [18].

15. Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, p. 46.
16. Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, p. 79.
17. André Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 8.
18. *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 66.

Même si l'on envisage un théâtre autre que celui auquel pense Rousseau, il est nécessaire de trouver un terrain commun à tout l'auditoire assemblé. Nouveau paradoxe : plus la communication s'établit entre l'auteur, ses interprètes et le spectateur, plus elle se dissout entre les spectateurs eux-mêmes. Notons d'ailleurs que toutes les modifications de l'espace scénique conçues depuis Rousseau ne changeront rien à cet axiome. Plonger le public dans l'obscurité, le transporter dans un décor naturel ou dans un hall d'usine, le mettre au centre du spectacle, tout cela améliorera peut-être la communication, économisera des pertes dans la transmission, mais reviendra toujours à juxtaposer un ensemble d'individus, non à les fondre dans une activité collective. Même Artaud qui fait de son spectateur le centre de toutes les vibrations, spirituelles et physiques, n'y déroge pas. Plus on veut un art collectif, plus il s'intériorise, sauf à transformer la salle en un tourbillon moléculaire, totalement incohérent ou, pire, un ensemble définitivement apathique. Comment réaliser un théâtre qui agisse, c'est justement ce qu'il reste à définir. Disons-le nettement, la fête civique qui assume certaines fonctions du théâtre n'est pas un art. Certains moments privilégiés, comme en mai 1968, ont pu changer, partiellement, notre vie, ils ne sont pas cet effort de dépasement et d'imagination que nous demandons au théâtre. Celui-ci devra transformer le monde, changer la vie et en même temps nous changer nous-mêmes. Il n'est pas d'exemple où ces trois ambitions fondamentales aient été atteintes. Alors, en attendant ce moment décisif, il faut bien se contenter de voir dans le théâtre un élément révélateur de nous-mêmes, quitte à rejeter la révolution dans un temps futur. Avant de parvenir à une transformation radicale de la société, « le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès » (Artaud). Jarry l'avait compris en créant son horrifique fantoche, notre « double ignoble », tout chargé de nos ambitions, de nos bas instincts, de nos terreurs ; Artaud aussi dont le théâtre de la cruauté devait matérialiser nos rêves et nos angoisses. Ainsi conçu, le théâtre est bien une opération magique : pour parvenir au Grand Œuvre, il nous faut atteindre la pureté. Le monde ne pourra se régénérer que par des êtres purs, ayant chassé le démon qui est en eux, ou plus exactement ayant su l'exorciser, le dominer et le diriger. De cela témoigne la souffrance d'Antonin Artaud.

Sera donc théâtre ce qui parviendra à résoudre les contradictions précédemment relevées. Comme Jarry, Artaud veut dépasser les couples d'opposition : théâtre ou vie, illusion ou réalité, veille ou rêve, spectateur ou acteur, etc. En somme, il ne cherche rien d'autre, et en des termes proches de la tradition, que ce point suprême si magnifiquement désigné par Breton :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et les bas cessent d'être perçus contradictoirement [19].

19. André Breton : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Idées, p. 76.

Pour parodier ce dernier, parlant du surréalisme, nous pouvons dire que c'est en vain qu'on chercherait à l'activité d'Artaud un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On s'étonne alors que les routes de ces deux grands navigateurs de l'esprit contemporain aient tant divergé. Peut-être leur eût-il fallu interchanger, dans leur vocabulaire, les mots « théâtre » et « vie ». Ne sont-ils pas synonymes ? Mais surtout, il fallait mettre sur la scène cet ouragan dévastateur qu'est Ubu, il fallait se déclarer adversaire du théâtre, comme fit Antonin Artaud :

Et maintenant, je vais dire une chose qui va peut-être stupéfier bien des gens.
je suis l'ennemi
du théâtre.
Je l'ai toujours été.
Autant j'aime le théâtre,
Autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi [20].

Alors seulement renaîtra le Phénix.

20. Artaud, décembre 1946, cité par J. Derrida, *L'Ecriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 366.

4. Dada — spectacle

Le mouvement Dada, né dans un cabaret, reprenant aussi les techniques spectaculaires du cirque et des divers genres annexes du théâtre, s'est affirmé au moyen d'une relation renouvelée avec le public. Il a tant prisé le contact immédiat avec le spectateur qu'on peut considérer que l'ensemble de son activité se place sous le signe de Thalie et de Calliope, ces filles de Mémoire associées pour l'occasion. A tel point que les textes dramatiques insérés au cours des soirées Dada échappent au genre dramatique, pour faire partie d'un ensemble plus vaste, auquel on ne saurait donner d'autre nom que spectacle-dada. Inversement le texte théâtral s'avère présent dans chaque spectacle, aussi improvisé fût-il, et c'est le seul document tangible, aujourd'hui, sur quoi nous puissions fonder nos analyses. De sorte qu'on peut indifféremment parler de spectacle ou de théâtre dada, puisqu'on désigne la même pratique spécifique de représentation.

La notion de théâtre Dada est récente et contestée dans la critique littéraire pour trois raisons : d'abord parce que le mouvement Dada n'ayant pas de doctrine commune à tous les groupes qui l'ont constitué à Zurich, New York, Paris, en Allemagne et en Italie, on trouve autant de définitions du mouvement qu'il y a d'individus le composant. Ce phénomène est résumé par la formule : « tous les Dadas sont présidents ». Ensuite parce que Dada ayant aboli les frontières entre les différentes catégories esthétiques, entre les genres littéraires traditionnels, il devient paradoxal de reconstituer, ne serait-ce qu'en théorie, un genre théâtral. Enfin, parce que Dada, dans son ensemble, est apparu dans ses manifestations collectives, entre 1916 et 1923, davantage comme un spectacle qu'en tant que théâtre organisé. A ce titre, il se caractérise par deux traits essentiels : la violence, visant à « l'instauration de l'idiot partout », c'est-à-dire à la destruction de l'humanisme traditionnel, de ses fondements théoriques et pratiques ; l'incohérence, qui n'est pas seulement la négation des croyances généralement admises, mais aussi le droit de se contredire, l'affirmation d'une ambivalence généralisée se traduisant par la liberté d'indifférence. Ce qui demeure, à travers le spectacle Dada comme dans toutes ses entreprises, c'est la recherche d'une morale

nouvelle, dont le seul article est la croyance en la bonté des hommes. Comme dit Tzara : « On écrit pour chercher des hommes. »

En ce sens, le théâtre Dada est une vaste quête collective des individus, dans ce qu'ils ont de plus spontané, par-delà les automatismes acquis. Il s'agit alors d'atteindre, au fond de chaque être, ses forces constitutives que Dada nomme joie de vivre et poésie, puisqu'il est admis que tout le monde est poète même si l'on n'a jamais écrit un seul vers.

*
**

Le spectacle Dada ne se constitue pas sur une théorie préétablie : il prouve le mouvement en marchant, et c'est à travers l'organisation de plusieurs « soirées Dada », à Zurich particulièrement entre 1916 et 1919, à Berlin en 1918-1919, à Paris en 1920-1921, que va se définir une certaine dramaturgie, certes influencée par les esthétiques environnantes comme l'expressionisme et le futurisme, mais pour s'en démarquer aussitôt. Comme le note Roger Shattuck, tout, dans Dada, vient de seconde main, emprunté aux mouvements précédents « mais avec des signes systématiquement changés » [1].

Chez Dada la rupture avec les modèles antérieurs compte plus que les emprunts. Hugo Ball, le fondateur du Cabaret Voltaire, avait été l'assistant de Max Reinhardt, il avait importé de Berlin des techniques spectaculaires qui présidèrent aux cérémonies dada, où se succédèrent, dans un ordre immuable : recitation de poèmes, lecture de manifestes, présentations de tableaux et mise en scène de pièces comme *Le Sphinx et l'homme de paille* d'Oskar Kokoschka à propos de laquelle Tzara écrivit :

cette représentation décida le rôle de notre théâtre, qui passera la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques : le théâtre dadaïste. Surtout les masques et les effets de revolver, l'effigie du régisseur [2].

Cependant, le manque de moyens amena les promoteurs de ces soirées à transformer les artistes en automates, engoncés dans des costumes de bristol, débitant d'une voix monocorde leurs poèmes phonétiques et autres inventions verbales. L'usage de masques, fabriqués par Marcel Janco, conduisit les interprètes à retrouver les rythmes profonds de l'humanité, insoupçonnés d'eux. Dans son journal, *La Fuite hors du temps*, hélas inédit en français. Hugo Ball rend compte du phénomène induit par ces matériaux plastiques.

1. Roger Shattuck : « The Aesthetics of Dada », *Dada Surrealism*, n° 2, 1972, p. 7.
2. Tristan Tzara : « Chronique zurichoise » (4.04.1917) in : *Dada Almanach*, Berlin, 1920, p. 10 ; repris dans ses *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, t. I, p. 564.

Janco a créé un nombre de masques qui font montre d'un don supérieur à la moyenne. Tout en étant parfaitement modernes, ils rappellent le théâtre japonais ou grec. Destinés à être regardés à une certaine distance, ils font un effet inouï dans la petite salle du cabaret. Nous étions tous là quand Janco arriva avec ses masques, et chacun en prit un. Alors quelque chose d'étrange arriva. Non seulement le masque exigea un costume, il demanda aussi une gestualité bien définie, presque à la frontière de la folie. Bien que nous n'ayons pu l'imaginer cinq minutes plus tôt, nous tournions en rond avec les plus bizarres mouvements, drapés d'objets impossibles, chacun de nous essayant de dépasser les autres en inventivité. Le pouvoir moteur de ces masques était irrésistiblement transporté en nous. D'un seul coup nous perçumes la signification d'un tel masque pour le mime et le théâtre. Les masques exigeaient simplement que leurs porteurs commencent à se mouvoir en une danse tragique-absurde [3].

En un style syncopé, à l'image du spectacle de cabaret tel que l'avaient conçu les complices dadaïstes, Tristan Tzara rend compte, presque sur le champ, d'une de ces premières soirées faites pour « épater le bourgeois zurichois » :

☛ 26 février **ARRIVÉE HUELSENBECK**
pan ! pan ! pa-ta-pan

Sans opposition an parfum initial.

Grande soirée — poème simultané 3 langues, protestation bruit musique nègre / Hoosenlatz Ho osenlatz / piano Typerrary Lanterna magica démonstration proclamation dernière !! invention dialogue !! **DADA** !! dernière nouveauté !!! syncope bourgeoise, musique BRUITISTE, dernier cri, chanson Tzara danse protestations — la grosse caisse — lumière rouge, policemen — chansons tableaux cubistes cartes postales chanson Cabaret Voltaire — poème simultané breveté Tzara Ho osenlatz et van Hoddis Hü ülsenbeck Hoosenlatz tourbillon Arp-two step réclame alcool fument vers les cloches / on chuchote : arrogance / silence Mme Hennings, Janco déclaration, l'art transatlantique = peuple se réjouit étoile projetée sur la danse cubiste en grelots.

3. Hugo Ball : *Die Flucht aus der Zeit* (1926), traduit par nos soins d'après l'édition anglaise.

En dépit de l'atmosphère bon enfant dont Raoul Hausmann entend se souvenir, une cinquantaine d'années après, les six soirées et matinées du Club Dada de Berlin, en 1918 et 1919, provoquèrent stupeur et protestations par la disparate des numéros présentés. Voici la relation de la troisième manifestation Dada, le 30 avril 1919. à la fin de la première exposition du mouvement berlinois :

Le public était nombreux et de bonne humeur dès le commencement.

Les participants étaient : Huelsenbeck, Hausmann, Golycheff et une jeune pianiste en robe blanche, introduite par ce dernier.

Huelsenbeck, comme d'habitude, lut une déclaration sur le mouvement Dada, qui obtint l'approbation générale. Suivait l'exécution d'un poème simultané que j'accompagnais à la grosse caisse.

Puis, je demandai le plus grand silence « car j'ai à faire des déclarations délicates ». Le public, alors, garda le silence — et à cet instant je commençai à tonitruer mes nouvelles « Seelenautomobile ». La surprise passée, j'obtins un tonnerre d'applaudissements.

Venait ensuite le numéro musical de Golycheff. Nous avions déjà en 1912 connaissance de la musique de Schönberg et de Skriabine et aussi plus tard de Bartok. La composition de Golycheff « L'anti-symphonie » jouée par la jeune fille en blanc avait un caractère « atonal » et provoqua un enthousiasme délirant.

Le programme entier se déroula dans une atmosphère de complaisance et d'approbation et fut un succès complet [5].

Quelle que soit la diversité des contributions, et surtout la tonalité différente des intervenants, on aura noté la similarité des programmes dans les deux foyers initiaux du dadaïsme.

Le même protocole se retrouve dans les manifestations dada parisiennes de 1920-21, non sans quelque lassitude pour les participants, au dire de Breton.

Si la succession des numéros ne varie guère d'une soirée à l'autre, d'une ville à l'autre, l'effet produit n'est pourtant jamais le même. Il tient autant à la personnalité des auteurs-acteurs qu'au texte énoncé. C'est pourquoi il faut bien en venir aux pièces constituant le clou des soirées, à la conception dramaturgique dont elles participent.

*
**

4. Tristan Tzara : « Chronique zurichoise » (26.02.1916) *ibid.*, p. 11, *O.C.* t. I, p. 562.

5. Raoul Hausmann : « Les 6 soirées et matinées du Club Dada de Berlin, 1918-1919 », in : *Dada-Berlin 1916-1924.* Documents d'art contemporain, Arc 2, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1974, p. 10.

Ayant pris connaissance d'*Ubu Roi* de Jarry, de la création des *Mamelles de Tiresias* d'Apollinaire (1917), Tzara écrit a leur sujet :

Le théâtre. Puisqu'il reste toujours attaché à une imitation romantique de la vie, à une fiction illogique, donnons-lui toute la vigueur naturelle qu'il eut d'abord : qu'il soit amusement ou poésie [6].

Ce principe dramatique, Tzara le met en œuvre dans ses propres œuvres, mais il opère aussi bien dans les saynettes de Breton et Soupault, interprétées par leurs auteurs lors des manifestations parisiennes, prenant une coloration tragique chez Georges Ribemont-Dessaignes [7].

En effet, *L'Empereur de Chine* (1916), pièce écrite avant qu'il eût connaissance de Dada, puis *Le Bourreau du Pérou* (1926), reproduisent la même structure et traitent de thèmes identiques : la violence s'y manifeste à force ouverte, c'est le triomphe de la barbarie, de l'irrationnel, tandis qu'un personnage se livre à une quête métaphysique de l'absolu, une exploration méthodique de la mort à travers les formes de l'érotisme le plus exacerbé. L'auteur y exprime la thèse soutenue par ailleurs dans son manifeste Dada selon laquelle rien n'a de valeur, le monde étant une totale illusion des sens. L'ensemble se présente alors comme une parabole sur le mystère de la connaissance de soi, des autres, de Dieu enfin, quel que soit le nom donné à cet absolu. L'angoisse provoquée par l'impossibilité radicale de connaître l'amour est le thème qu'explorent tour à tour *Le Serin muet, Larmes de couteau, Le Partage des os* et *Arc-en-ciel*. Les obsessions de Georges Ribemont-Dessaignes ne semblent pas partagées par les autres dadaïstes, seul le fragment connu de *Zizi de Dada* paraissant relever d'une esthétique dadaïste.

Si Georges Ribemont-Dessaignes maintient, dans son œuvre, la fable et le personnage, proposant des images scéniques de l'ordre du symbole qui l'ont fait rapprocher de Claudel plus que de Tzara, il faut convenir cependant que la charge de violence, les perturbations introduites dans certaines scènes par des personnages clownesques, les certitudes acquises par la débâcle, le travail de la langue, tout cela relève d'un esprit éminemment dadaïste.

Le théâtre de Tristan Tzara se présente sous un jour bien différent. *La Première* puis *La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine* sont des exercices d'incohérence. L'auteur s'y livre à des collages verbaux, juxtaposant un manifeste, un poème nègre et des formules poétiques propres : « Il s'agissait — dira-t-il plus tard — de fournir la preuve que la poésie était une forme vivante sous tous les aspects, même antipoétiques, l'écriture n'en étant qu'un véhicule occasionnel... » [8] Les principes du théâtre y sont abolis ou

6. Tristan Tzara : « Guillaume Apollinaire », *Dada 2*, Zurich, déc. 1917, *O.C.* t. I, p. 397.

7. J'ai analysé ces œuvres dans mon essai *Le Théâtre dada et surréaliste* (1967), nouvelle édition Gallimard, 1979, Coll. Idées, 448 p. Je me bornerai, ici, à évoquer les plus exemplaires.

8. Tristan Tzara : « Entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes », *O.C.* t. V, p. 400.

délibérément ignorés : pas de personnages constitués, aucune intrigue perceptible, le texte est découpé en répliques arbitrairement réparties. L'ensemble, destiné clairement à une énonciation publique, évoque un cirque dada dont le directeur a mission de faire le plus de bruit possible. On peut, à la limite, y voir une métaphore du grand cirque dont l'Europe était la piste. Y domine le fait que la poésie est un jeu, une pratique désordonnée du langage, une gesticulation vitale. Comme pour les manifestes dada, cela reste du théâtre en ce sens que le discours implique la présence d'un destinataire collectif.

Le Cœur à gaz (1921) met en question l'écriture dramatique par une technique concertée de la déceptivité, usant jusqu'à l'exaspération du lieu commun, du ressassement, de la banalité. Cette pièce illustre pleinement la conception dadaïste du théâtre comme fête, exhibant ses techniques avec humour. S'il est douteux qu'on puisse y déceler une fable cohérente, des séquences d'action y sont cependant perceptibles, et les personnages (Bouche, Sourcil, Oreille, etc.) sont quelque peu individualisés, mais ils ne représentent pas l'organe humain désigné par leur nom. En revanche, l'expression lyrique est au centre de l'activité dramatique.

Mouchoir de nuages (1924), qui emprunte sa technique du huis-clos et du changement à vue des comédiens à Meyerhold, est un exemple parfait de collage appliqué au théâtre par l'usage qui y est fait du roman feuilleton, d'un extrait condensé d'*Hamlet*, d'une fausse métaphore de la souricière, dénoncée avec humour par un commentaire qui est à la fois le chœur antique, « le subconscient du drame », la voix de l'auteur ironique et celle des comédiens analysant leur comportement. Œuvre poétique qui « met en scène la relativité des choses, des sentiments, des événements », cette pièce qui se coule dans une forme dramatique repérable et semble, à ce titre, être une régression, perturbe, dans la pratique, les données fondamentales du théâtre et ressasse la philosophie dada relative à l'illusion de réalité, la nécessité du hasard, la vanité de l'entreprise littéraire.

Prenant exemple du Théâtre Meyerhold de Moscou, Tzara s'exclame : « Voilà du nouveau et de la vraie vie sur la scène ! » En somme, le fait de rajouter des conventions (les machinistes au milieu des acteurs) sur les conventions traditionnelles est un moyen de libérer le théâtre, en dénonçant les artifices sur quoi il se fonde.

A bon droit, Tzara peut en conclure :

Le dadaïsme qui se propose de renouveler non seulement les formes et les valeurs de la vie, mais aussi celles de l'art, a apporté dans le domaine du théâtre des innovations qui ont laissé des traces profondes. Le théâtre « truqué », illusionniste, n'a plus besoin d'exister. Il ne doit pas imiter *la vie, mais garder son autonomie artistique, c'est-à-dire vivre par ses propres moyens scéniques. L'idée réaliste étant surmontée, comme en peinture, la scène se*

prêtera à toutes sortes d'expériences et de spectacles qui devront divertir le spectateur [9].

Il est tout de même curieux qu'un tel novateur n'ait pas vu qu'en préconisant ainsi l'autonomie des moyens scéniques pour débarrasser le théâtre de ses oripeaux réalistes, il restait encore dans le cadre de l'illusion comique — je veux dire celle qui caractérise le spectacle. C'est, à mon sens, pour une raison dramaturgique profonde, sur laquelle je reviendrai : Tzara était conduit à une telle confusion parce que toute la pratique Dada consistait à mettre l'auteur sur la scène, comme acteur de lui-même, et, par là, à réduire la distance séparant le théâtre de la vie. Comment ne pas croire qu'on a vaincu plusieurs siècles de tradition théâtrale quand on met soi-même sa vie en jeu ?

Les œuvres théâtrales, ou mieux, spectaculaires, de Georges Ribemont-Dessaignes et de Tristan Tzara illustrent, chacune à leur manière, les aspects contradictoires du dadaïsme qui procède à un concassage des rites et des mots, sondant les profondeurs du néant dans lequel il se sent plongé. On trouverait les mêmes éléments — l'accent étant mis davantage sur la métamorphose des êtres figurant la complexité humaine — dans les sketches publiés par la revue *Littérature* et qui constituaient le morceau de résistance des soirées dada parisiennes. De fait, *S'il vous plaît, Vous m'oublierez* de Breton et Soupault, *Comme il fait beau !* de Breton, Desnos et Péret, préfigurent le surréalisme naissant en ce qu'ils font place à l'écriture automatique. Mais, ne nous y trompons pas : intégrés au spectacle dada, interprétés par leurs propres auteurs, les spectateurs de l'époque n'y voyaient que du dadaïsme ! Il faut d'ailleurs être très grand clerc pour reconnaître, à l'oreille, un passage d'écriture automatique d'un autre qui ne le serait pas, dans une structure scénique identique.

En Belgique, Dada a produit quelques pièces qui n'ont pas donné lieu à représentation. *Les Saltimbanques* (1918) de Clément Pansaers, s'inscrivant dans la lignée de Jarry se développe sur un mode alogique, visant à la destruction des habitudes de penser et donnant le pas à l'action car « un geste est plus explicite qu'un roman de paroles ». Les textes inédits de Paul Joostens sont d'une vigueur scatologique remarquable. Enfin Paul Nougé s'est livré à une parodie de Cocteau et à une mise en forme dramatique de ses propres aphorismes.

Le théâtre dadaïste d'expression française a connu deux épigones. Emile Malespine, admirateur de Tzara, propose avec *La Baraque pathétique* (1924) un théâtre « suridéaliste » s'opposant au surréalisme naissant. Quant aux pièces de Julien Torma (personnage aussi mythique que mystificateur), elles conduisent à la limite extrême les théories dada visant à la destruction du théâtre par ses propres moyens, au-delà ne subsiste que le bruit.

9. Tristan Tzara : « Les Masques dadaïstes de Hiler », *O.C.* t. I, p. 605-606.

On a vu, ci-dessus, la similarité des spectacles dada en Suisse, en France et en Allemagne. Dans ce dernier pays, il ne semble pas y avoir eu de sketch ou de pièce soigneusement écrits à l'avance, si l'on excepte le théâtre-merz de Schwitters, d'ailleurs non représenté à l'époque, et qui constitue un rameau très indépendant du dadaïsme [10]. C'est pourquoi je borne ici mes observations au théâtre dadaïste d'expression française, dont on peut désormais dégager la dramaturgie.

*
**

La dramaturgie dada, en se rapprochant de la vie, installe la fête dans le théâtre, la débâcle des principes établis. Comme spectacle, elle instaure la communion entre la scène et la salle par la surprise et la provocation qui amènent le public à réagir, s'exprimer de quelque manière que ce soit. Cessant d'être passif, le spectateur change de statut, devient auteur à son tour, de la même façon que l'auteur se fait comédien pour interpréter son texte. Mémorialiste immédiat de ces spectacles, Tzara constate :

Dada a réussi d'établir le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oublia les frontières de l'éducation des préjugés, sentit la commotion du NOUVEAU.
Victoire définitive de Dada [11].

Le spectacle dada requiert donc un public habitué au théâtre traditionnel : il échoue lorsque celui-ci, par sa volonté de comprendre, cesse de réagir. De la même façon, Dada n'a pas réussi à modifier le lieu théâtral : la manifestation dada dans un terrain vague, à Saint-Julien-Le-Pauvre, fut un échec, et la dialectique de la provocation s'est trouvée récupérée par le cadre traditionnel du tribunal lors du procès Barrès (1921). Reste que Dada a transformé la scène en supprimant le décor, ou bien en le plaçant devant les comédiens, ou encore en disposant sur la scène des objets étranges, sans rapport avec la pièce jouée. Davantage, les dadaïstes ont étendu la notion de spectacle en agissant au préalable sur les journaux par de fausses nouvelles, des annonces surprenantes.

Dégageant les principes de l'esthétique dada, Roger Shattuck les ramène à deux contre-propositions. Face à l'art ambiant, extrêmement cloisonné, Dada oppose l'art total, comme mélange des genres. Et puisqu'il est impossible de détruire l'art, le mieux est encore de « déclarer que tout est de l'art, mais tout » [12]. Mais qu'on y prenne bien garde, on demeure bien loin de

10. Helga Vormus en a traité dans « Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande », in : *Collage et montage*. L'Age d'Homme, 1978, p. 216-229.
11. Tristan Tzara : « Chronique zurichoise », *op. cit.*, p. 26-27.
12. Dans l'article cité note 1.

Wagner et de sa totalité artistique puisqu'aussi bien la peinture, le masque, la musique, la voix intervenant dans le spectacle n'opèrent pas une fusion mais plutôt une accumulation chaotique, à l'image de l'homme nouveau que l'on cherche à faire naître de ces convulsions. Car, en proclamant la généralisation de l'art, Tzara et ses amis rapprochent l'art de la vie. Davantage, ils les identifient en une seule fraîche respiration.

Par-delà ses diverses modalités, le spectacle dada présente un point commun : il met en scène la poésie, c'est-à-dire une façon collective d'appréhender le langage entendu comme l'ensemble des comportements humains. Car ce théâtre, qui bouscule les tabous, les préjugés, les règles conventionnelles, est concentré sur l'homme, qui se trouve au foyer de ses préoccupations. Dans la joie qu'entraîne la destruction, il emporte les principes du raisonnement logique et le langage fossilisé de relation, lui substituant une forme neuve de langage, dépourvu du souci de communication immédiate, ouvrant la voie à la spontanéité totale de l'individu, laissant la parole au désir, au discours de l'inconscient, et signifiant de surcroît. Tel est bien le résultat d'une entreprise paradoxale qui prétendait camper sur les ruines et développer une philosophie de la négation.

Ce faisant, Dada redécouvre le geste et le cri, ces données primordiales du comportement humain, dont il fait des discriminants de la poésie. Aussi bref et embryonnaire soit-il, ce théâtre débouche sur le Happening d'une part, sur le théâtre poétique de l'autre. C'est dire sa productivité pour l'esthétique contemporaine.

5. La question du théâtre surréaliste, ou le théâtre en question

« Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes... »

J.-J. Rousseau
Lettre à M. d'Alembert

On sait quel est le discrédit, la réprobation totale jetée sur le théâtre par André Breton et d'une façon générale par le Mouvement Surréaliste de 1924 à la Deuxième Guerre mondiale. Pour lui, le rideau est définitivmeent retombé sur la scène, et il était bien décidé à ne jamais le relever. Pourtant, il n'en demeure pas moins que des surréalistes, même s'ils ont été écartés ou exclus du Mouvement, ont consacré une part essentielle de leur activité à l'art de la scène, que certains ont réussi à porter au théâtre les idées fondamentales du surréalisme et qu'André Breton lui-même a pris plusieurs fois la plume pour défendre des œuvres relevant d'un « genre littéraire » qu'il semblait avoir condamné définitivement.

Le principal théoricien du surréalisme s'oppose à la littérature dramatique comme il s'oppose à toute distinction des genres littéraires traditionnels, la « voix surréaliste » s'exprimant partout hors des cadres préétablis. Encore faut-il tenter d'en approfondir les raisons.

O 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. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même.

déclare André Breton dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924). On le voit, la position est ici morale avant tout, et concerne d'abord l'auteur qui, cherchant l'unifé fondamentale de l'individu, la

réconciliation de l'être avec lui-même, condamne toute tentative de dissociation de la personnalité, le plaisir intellectuel qu'il y aurait à créer des personnages antagonistes qu'on ferait combattre comme des pions sur l'échiquier :

La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.

En somme, voici annoncé, à l'aurore du surréalisme, ce qui sera son projet constant : la connaissance de l'homme dans toutes ses dimensions, conscient et inconscient, raison et imagination, désirs, rêves ou délire, sans privilégier aucun des aspects constitutifs de la nature humaine, mais sans les négliger non plus. Si l'art du théâtre consiste bien pour l'auteur à donner une vie illusoire à plusieurs personnages aussi différenciés que possible, on ne peut concevoir aucune réponse à la critique radicale de Breton. On peut alléguer qu'il s'agit d'un jeu, mais le surréalisme ne joue pas avec nos plus sûres raisons d'exister. Et de fait, toute création dramatique, telle qu'on l'entend généralement, s'élaborera en dehors du Mouvement. Cette attitude pourrait bien être une des causes profondes de l'exclusion de Roger Vitrac puis d'Antonin Artaud. En somme, Breton refuse au créateur le droit de porter un masque, de se dédoubler, sous peine qu'à la fin le masque ne colle au visage et qu'ainsi soit faussée, désorientée, la personnalité de l'être. Il reprend le vieux principe du « connais-toi toi même » :

Parlez pour vous, (...), parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage.

dit-il au romancier ou au dramaturge. Peu importent les techniques, qu'elles soient traditionnelles ou empruntées à la psychanalyse : automatisme verbal, transcription de rêves..., ce qui compte, c'est l'expression du Moi profond. Tout ceci, qui concerne le poète d'une façon générale, s'adresse à plus forte raison au comédien, coupable de prêter chaque soir sa personnalité à des êtres différents. Dans *Nadja*, après avoir vanté les mérites spécifiques que revêtait à ses yeux une pièce de grand-guignol qui explorait

Les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève...

André Breton remarquait, à propos de l'interprète principale :

J'ajouterai seulement que le rôle était tenu par la plus admirable et sans doute la seule actrice *de ce pays, que j'ai vue jouer aux « Deux Masques » dans plusieurs autres pièces où elle n'était pas moins belle, mais de qui, peut-être à ma grande honte, je n'ai plus entendu parler : Blanche Derval.*

Et dans une note pour la réédition de 1963, il précisait :

Qu'ai-je voulu dire ? Que j'aurais dû l'approcher, à tout prix, tenter de dévoiler la femme *réelle qu'elle était. Pour cela, il m'eût fallu surmonter certaine prévention contre les comédiennes qu'entretenait le souvenir de Vigny, de Nerval. Je m'accuse là d'avoir failli à l'« attraction passionnelle ».*

Insistons bien sur le souci que Breton gardait, à distance, de reconnaître derrière la comédienne la *femme réelle*. S'il n'a pas cherché à l'approcher alors, malgré l'émotion dont il nous fait part, c'est que Blanche Derval était par excellence l'être multiple que sa rigueur morale lui interdisait de fréquenter. Et les comédiens de métier qui ont rejoint, à un moment ou à un autre, le groupe surréaliste, sont peu nombreux. Au bas des tracts collectifs je relève les signatures de Pierre Brasseur et de Roger Blin, outre Artaud dont les démêlés avec le surréalisme sont connus. En fait, il s'agit là d'une adhésion circonstancielle de deux jeunes artistes, et non d'un accord mutuel profond comme a pu l'être celui de Breton avec chacun des membres de son groupe.

Cette position éthique concernant l'acteur à qui on refuse le droit de jouer au démiurge se double, n'en doutons pas, d'une critique sociale portant sur l'organisation du théâtre en France. Il est de fait que pour réaliser une représentation théâtrale dans notre société capitaliste, on doit se livrer à un nombre de compromissions d'ordre financier, moral ou politique, plus élevé que pour l'édition d'une plaquette de poèmes. Telle est la raison de l'intervention des surréalistes à la représentation du *Songe* de Strindberg par le Théâtre Alfred-Jarry, le 9 juin 1928. Breton et ses amis reprochaient aux animateurs de ce théâtre, Artaud et Vitrac, leurs amis de la veille, d'avoir pactisé avec les puissances d'argent et de n'avoir monté leur pièce que parce qu'ils étaient assurés de couvrir leurs frais. Dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, Breton accusait Artaud au grand jour à ce sujet :

Hélas ! Ce n'était pour lui qu'un rôle comme un autre ; il « montait » Le Songe *de Strindberg ayant ouï-dire que l'ambassade de Suède* paierait *(M. Artaud sait que je puis en faire la preuve), et il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise, n'importe.*

En somme, à la différence des publications, il apparaissait impossible d'organiser une représentation de tendance surréaliste tant que la société n'aurait pas changé totalement de façon à pouvoir prendre en charge elle-même la réalisation de ses fêtes, sans engager les animateurs de spectacles à la recherche de moyens financiers compromettants. Bien que Breton s'oppose formellement à cette théorie dans *Position politique du Surréalisme*, nous pouvons dire que la Révolution surréaliste, qui changera la société et la morale, doit précéder toute tentative de représentation

dramatique. Tel est le sens de la condamnation portée par Aragon et Breton (*La Révolution surréaliste* n° 7, 15 juin 1926) à l'endroit de Max Ernst et de Joan Miro participant au spectacle des Ballets russes :

Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. (..) Peu importent les individus qui se résignent à ce point à en passer par les conditions sociales, l'idée de laquelle ils se réclamaient avant une telle abdication subsiste en dehors d'eux.

*
**

Mais les surréalistes ne sont pas pour autant opposés à l'idée d'un spectacle au cours duquel ils pourraient asséner au public certaines idées qui leur sont chères, depuis le procès de Maurice Barrès par exemple, le 13 mai 1921, à la Salle des Sociétés Savantes qui marquait, pour tous les historiens, l'élimination de Dada. Il est vrai cependant que les surréalistes, en dehors des expositions, n'ont pas abusé des manifestations et spectacles comme Dada en avait organisé pendant sa « grande saison » de 1920. Usure ? Signe des temps ? Le mécène habituel de ce genre d'entreprise, Francis Picabia, s'étant retiré sur la côte, il était difficile de rééditer de tels scandales, contre lesquels les directeurs de salles étaient prévenus désormais. A nouveau se trouvait posé le problème financier : la caution qu'il fallait verser à l'avance, la certitude nécessaire de remplir la salle avec des places payantes, etc. En outre, le scandale n'a qu'un temps, et le surréalisme étant par essence subversif, il devait diversifier ses activités. Mais demeure le goût des surréalistes pour le « geste théâtral », soit lorsqu'ils participaient aux manifestations dada (activité qu'ils n'ont jamais reniée), soit quand Breton rappelait le souvenir d'Arthur Cravan, complètement saoul, se faisant traîner sur la scène où il devait prononcer un discours, et commençant à se dévêtir devant le public :

Tout bien considéré, dit à ce propos Breton dans Les Pas perdus, *le sens de la provocation est encore ce qu'il y a de plus appréciable en cette matière ;*

ou encore lorsque Robert Desnos eut la présence d'esprit de répondre à un gogo qui lui reprochait d'applaudir *L'Etoile au Front* de Raymond Roussel : « Nous sommes la claque et vous êtes la joue. »

Il convient de rappeler justement que les surréalistes se sont rendus plusieurs fois en corps constitué dans des salles de théâtre pour soutenir des pièces qui leur paraissaient mériter leur approbation, telles celles de Roussel ; que Breton a pris hautement la parole pour défendre *Les Détraquées* de Palau

qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique (j'entends : faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir.

puis en 1949 *Le Roi Pécheur* de Julien Gracq, et en 1951 *Monsieur Bob'le* de Georges Schehadé, montrant par là que le théâtre pouvait, à la limite, être un des moyens d'expression du surréalisme, comme la peinture, la poésie ou le manifeste. Rendant compte de mon *Etude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Pierre Dhainaut me reprochait amicalement de ne pas avoir cité les œuvres récentes de Jean-Pierre Duprey *(Derrière son double, La Forêt sacrilège)* et de Joyce Mansour *(Le Bleu des sources)* me rappelant par là que le théâtre avait acquis désormais tous ses droits au sein du groupe surréaliste.

*
**

Le dialogue a relégué le monologue dramatique au magasin d'antiquités. Ceci n'a pas échappé au surréalisme, Breton déclarant dans le *Premier Manifeste* de 1924 :

C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux.

Avec Philippe Soupault il nous livre un exemple de ce dialogue surréaliste dans le chapitre « Barrières » des *Champs magnétiques*. Là, les deux interlocuteurs ont noté à tour de rôle leurs répliques. Nous remarquons qu'ils se sont imposé un temps de parole identique, et surtout le respect de la syntaxe. Chaque phrase a un sens et le plus souvent les phrases d'une même réplique développent un sens global, constituant, en quelque sorte, une petite narration. Mais parfois s'introduisent des éléments de désordre dans la pensée de chaque locuteur : la phrase qui exprimait une pensée cohérente est soudain relancée par un élément de contradiction coordonné :

Sans cela nous devrons nous inscrire en faux contre les plus équitables jugements du monde et le Palais de justice est mouillé.

Ou bien la pensée évoque des transformations mystérieuses, nous renvoie à un monde irréel où rien n'est assuré :

D'un trousseau de clés qu'il avait placé sous verre naquit une pendule officielle qui sonnait l'heure des restaurations.

Le désordre provient aussi de la juxtaposition de phrases n'ayant aucun lien apparent. On attendait une réponse de l'interlocuteur, et c'est la même personne qui poursuit :

Est-ce qu'il y a longtemps que vous êtes enfermé dans cette cage ? L'adresse de votre tailleur est ce qu'il me faut.

Outre ce genre de surprise, comment s'organise le dialogue ? Chacun suit sa propre pensée, intègre dans sa réplique les mots, les idées suggérées par l'autre, mais, en tout état de cause, nous n'avons pas deux discours continus qui s'interpénètrent. Si l'on fait précéder chaque réplique alternativement des signes A et B, on remarque qu'il n'y a pas dans l'ensemble du passage un discours de A parallèlement auquel se développerait un discours de B. La liaison entre les répliques A et B s'opère par des formules de politesse, des phrases toutes faites et d'une portée si générale qu'elles semblent apporter une réponse : « Non, merci, j'ai l'heure — Je n'en suis pas si sûr que vous — Hélas ! — Cela s'est vu... »

Intérieurement, les répliques viennent par association d'idées : appel de mots, jeux de mots et calembours, un mot en suggère un autre situé dans la même sphère sémantique :

(A) Les mémoires sont pleins de ces sombres sinistrés qui revenaient des vieilles civilisations et se regardaient à la dérobée dans des eaux qu'ils avaient pris soin de troubler.

(B) Les rivières ne sont pas des miroirs, on a fait beaucoup mieux depuis dix ans. Je peux avec une pierre briser toutes les glaces de la cité...

Le verbe réfléchi entraîne l'idée de miroir qui, par synonymie, amène celle de glace.

Mais l'échange se poursuit rarement sur plus de deux répliques. Parfois l'idée suggérée par un mot réapparaît à un autre moment du dialogue. Pour le lecteur (on devrait dire l'auditeur) la continuité apparente de certains dialogues provient de l'incertitude des « représentants » : pronoms personnels, démonstratifs et possessifs.

En somme, tout se passe comme si chaque personne poursuivait un soliloque contaminé par l'énoncé de l'interlocuteur. Mais il n'y a pas « échange » au sens propre du terme, on ne prête pas attention à l'idée du voisin, on ne cherche pas à lui répondre, on n'attend rien de lui et on ne veut rien lui imposer.

Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplin à l'esprit de celui qui écoute (A. Breton, Manifeste du surréalisme*),*

et qui parle à son tour. Je me demande si avec les mêmes principes d'expérimentation on ne pourrait pas, actuellement, aller plus loin dans le sens d'une libération du dialogue. Dans *Les Champs magnétiques*, les auteurs étaient obligés de transcrire leurs paroles, ce qui ralentissait notablement le débit et le limitait même. Peut-être avec le magnétophone... quoi qu'il en

soit, c'est là un document précieux par la critique implicite qu'il fait du dialogue traditionnel, par la poésie qu'il charrie avec lui.

Les mêmes procédés libératoires ont été employés par les mêmes auteurs dans un bref sketch intitulé *Vous m'oublierez*, représenté à la Salle Gaveau le 27 mai 1920, au cours d'une manifestation dada, et par Roger Vitrac dans *Les Mystères de l'Amour*. Ceci montre à l'évidence que le dialogue ainsi affranchi peut, dans l'esprit des découvreurs, être porté à la scène où il doit convier le spectateur à prendre part, de la même façon, à la conversation, à se servir des paroles entendues comme de tremplins vers un univers poétique personnel. Après avoir critiqué les formes traditionnelles d'échange d'opinion :

Le mode de langage ne permet d'ailleurs pas d'aborder le fond d'un sujet. Mon attention, en proie à une sollicitation qu'elle ne peut décemment pas repousser, traite la pensée adverse en ennemie ; dans la conversation courante, elle la « reprend » presque toujours sur les mots, les figures dont elle se sert ; elle me met en mesure d'en tirer parti dans la réplique en les dénaturant (Manifeste du Surréalisme),

André Breton propose plusieurs exemples de dialogue surréaliste et passe même à l'expérimentation publique (en fait, c'est l'inverse qui s'est produit, chronologiquement). On ne s'étonnera pas de voir plusieurs dramaturges, passés dans les rangs du surréalisme, y recourir à leur tour. C'est pourquoi il nous semble impossible de nous en tenir au seul examen des positions théoriques du surréalisme à l'égard du théâtre. Au vrai, les poètes ont pour mission de forcer la consigne, et ce n'est pas une exclusion ou une mise à l'écart temporaire qui ont pu empêcher le développement d'idées fondamentales du surréalisme chez ceux qui n'appartenaient plus au mouvement ou ceux qui, sans y avoir adhéré formellement, en approuvaient les idées. Au demeurant, est-ce que Breton n'avait pas une vision figée du théâtre, qui ne correspondait pas à l'exploration que le surréalisme pouvait y mener et que lui-même a tenté à certains moments avec les pièces qu'il écrivit en collaboration ? Il paraît significatif qu'au moment où l'on préparait la réédition des *Champs magnétiques*, il ait souhaité qu'on y ajoutât *S'il vous plaît* et *Vous m'oublierez*, sans omettre le quatrième acte de cette dernière pièce, dont il avait gardé la copie et que les auteurs n'avaient pas voulu faire imprimer lors de la première publication. Il aurait donc senti que sa condamnation morale absolue ne tenait pas compte du fait qu'un auteur, loin de s'aliéner en donnant vie à des personnages pouvait, au contraire, incarner les différents aspects de sa personnalité, de même qu'un comédien ne se prostitue pas en épousant un rôle mais y projette une ou plusieurs de ses tendances intimes. Le théâtre n'entrave pas la connaissance de l'individu mais y contribue, qu'il soit auteur, acteur ou spectateur. Ce n'est pas un lénifiant. Un agent provocateur plutôt. C'est ce qu'affirmera Antonin

Artaud en écrivant : « Le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès. »

*
**

Le théâtre surréaliste, tel que nous l'entendons, se distingue des œuvres contemporaines par le recours systématique à la surprise. « La surprise doit être recherchée pour elle-même inconditionnellement » écrit Breton dans *L'Amour fou.* Au théâtre, elle servira à sortir le spectateur de son fauteuil pour le projeter dans un entre-monde où il pourra accéder à la poésie de tout son être, quitter sa mentalité d'épicier, de notaire ou de critique d'avant-garde pour entrer de plain-pied dans l'univers surréaliste. Les techniques pour y parvenir peuvent relever de la mise en scène ou du texte lui-même.

Dada s'employait déjà à surprendre, à déconcerter le public, au besoin par l'injure ou par le scandale. *Les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac s'affirment dans la provocation, accumulent les gestes contradictoires et pourtant naturels, détruisent toute logique : un bébé meurt pour ressusciter aussitôt. Les lapsus, les actes manqués font leur apparition sur la scène où les personnages évoluent sans transition de l'état de conscience au rêve. De même la première scène de *L'Empereur de Chine* de Ribemont-Dessaignes, par son incohérence apparente, sa puissance de désorientation, nous plonge brutalement dans la quête de l'Absolu que mènera l'héroïne. Aragon n'a pas hésité à faire précéder *L'Armoire à glace un beau soir*, œuvre au demeurant fort claire, d'un lever de rideau où un soldat français rencontre une femme nue, coiffée d'un grand chapeau à fleurs, portant une voiture d'enfant sur les épaules, où un général et un président de la République (qui ne mâche pas ses mots : « Général, tu es idiot, je te fais Maréchal de France ») courent après deux sœurs siamoises, tous ces personnages étant chassés par Théodore Fraenkel pour faire place au seul monde véritable, celui que la pièce va exposer.

On ne s'étonnera pas que le dernier acte de *S'il vous plaît* mette en cause les spectateurs, l'un d'entre eux intervenant au nom de la tradition française :

Depuis quelque temps, sous prétexte d'originalité et d'indépendance, notre bel art est saboté par une bande d'individus dont le nombre grossit chaque jour et qui ne sont, pour la plupart, que des énergumènes, des paresseux ou des farceurs (...) Supporterons-nous que les idées, les esthétiques les plus opposées, le beau et le laid, le talent et la force sans style se trouvent placés désormais sur le même plan ? J'en appelle à notre vieux bon sens. Il ne sera pas dit que les fils de Montaigne, de Voltaire, de Renan...

Le choc psychologique, source des plus belles émotions, peut provenir de la rencontre, sur la même scène, de réalités diverses et contradictoires ou, comme proposait Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre, et d'un parapluie. »

Que la psychanalyse ait découvert les symboles du lit, de la féminité et de la virilité sous cette affabulation incohérente, cela n'empêche que Breton et Soupault ont justement rassemblé sur les planches Machine à coudre, Parapluie et Robe de Chambre dans *Vous m'oublierez.*

L'étonnement, s'il est provoqué par la parole, peut provenir aussi de la simple disposition des objets sur la scène, comme dans un tableau « métaphysique » de Chirico. Artaud voulait poser une énigme à partir de quelques éléments matériels, balayés par une lumière violente, en présence d'un « ciel comme perpétuel témoin, apparu partout, dans les paysages comme dans les maisons ». Pour le spectateur, le plaisir de résoudre une énigme se substitue en partie seulement au goût du mystère. La perception des rapports, la compréhension laisse toujours une zone d'ombre qui prolonge l'étonnement ou le renouvelle, comme le remarque M. Carrouges. A la surprise succède la joie de la découverte qui elle-même renvoie à d'autres interrogations.

*
**

Il n'y a pas eu, et pour cause, de mise en scène ou d'architecture scénique proprement « surréaliste », à l'exception des tentatives d'Artaud avec le Théâtre Alfred-Jarry. Pourtant quelques auteurs ont essayé de concevoir de nouvelles formes dramaturgiques permettant l'

accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas (Max Ernst, cité par Breton dans Position politique du Surréalisme).

Pierre Albert-Birot aurait voulu :

Un théâtre en rond à deux scènes
une au centre l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne
Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture
Les chœurs les actions et les décors multiples

(Apollinaire, prologue aux *Mamelles de Tiresias*)

Dans *Larountala*, du même Albert-Birot, l'élément surprise naît de la confrontation, sur un plateau unique, de deux scènes circulaires, l'une contenant l'autre. Sur la scène intérieure, les acteurs en costume de ville devaient jouer d'une manière réaliste et dire des textes dans l'ensemble classiques, de Villon ou Charles d'Orléans, tandis que sur la scène extérieure se déroulait un drame symbolique, incarné par des personnages symboliques. Du contrepoint des dialogues, de la discordance entre les deux scènes résulte un principe de désintégration mentale consubstantiel à la poésie dramatique.

Chez Yvan Goll, le cinéma introduit dans le drame permet la confrontation du conscient et de l'inconscient, au même instant. Le film projette les rêves du personnage principal, dévoile son érotisme et ses angoisses animales. De même que dans *Larountala*, les héros d'Yvan Goll se démultiplient en un Moi (l'être bassement réel) un Toi (l'être social) et un Lui (le subsconscient obscène). Comme Jarry l'avait fait avec *Ubu Roi*, on montre au bourgeois son double ignoble, et plus précisément on le démonte sur la scène.

Tristan Tzara conçoit, pour *Mouchoir de nuages*, une scène représentant un espace fermé, comme une souricière, d'où aucun acteur ne peut sortir. Les comédiens devront se maquiller, s'habiller en présence du public. Ils interviennent dans un commentaire après chaque acte de cette tragédie, analysant l'action, invitant à une discussion sur les rapports entre la fiction théâtrale et la réalité de la vie, prévenant le spectateur des intentions de l'auteur, enfin vivant sur la scène comme ils feraient dans la coulisse d'un théâtre ordinaire. Le commentaire aboutit à une pièce parallèle où se trouvent fondues les pensées de l'auteur, des comédiens, du spectateur pris au piège de la souricière.

Finalement, que ce soit par l'insulte ou par des moyens plus raffinés, le théâtre surréaliste agresse le spectateur pour l'amener à agir. Jacques Bersani analysait ce phénomène à propos de Dada :

Les cris, les projectiles, les coups, cette espèce d'hystérie, c'est la possession par Dada du public. Dada exprime sa révolte en forçant à se révolter contre lui. (Dada ou la joie de vivre, Critique, *février 1966).*

et les animateurs du Théâtre Alfred-Jarry n'auront pas d'autre intention en annonçant :

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou le dentiste.

Libre à lui de se rebeller contre le praticien, l'opération n'aura pas moins réussi puisqu'on espère justement cette réaction.

⁂

Loin de moi la naïveté de croire que l'on puisse réduire le surréalisme à l'énumération de certaines techniques. Si la plume fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage. Pourtant je relève trois séries de collages (ou citations) dans des pièces surréalistes : *Trésor des Jésuites,* d'Aragon et Breton, *Mouchoir de nuages* de Tzara, *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac. Toutes trois de nature et de fonction différentes. On peut cependant les assimiler aux collages de peinture, à quoi elles tiennent par la colle et les ciseaux. De même qu'en peinture, elles affirment la personnalité de l'auteur dans son choix et, parallèment, son effacement derrière l'emprunt. A la différence du tableau dans lequel on peut intégrer des éléments variés, plus ou moins périssables tels que : corde, allumettes, fil de fer, fermeture éclair, boutons, papier, carton..., l'emprunt au théâtre est toujours de même matière : words, words, only words. Encore faut-il distinguer : Aragon-Breton choisissent des extraits d'hebdomadaires du genre *Détective* ou *Noir et Blanc* que, dans leur manuscrit, ils collent simplement y compris les illustrations ; Vitrac s'empare d'un seul numéro du quotidien *Le Matin* daté du 12 septembre 1909. C'est surtout le feuilleton du *Matin* : *« Les Hommes de l'air »* roman de sport et d'amour par Hughes Le Roux qui donne lieu à une magnifique invention scénique. Tandis que le père, bien calé dans son fauteuil, lit son feuilleton quotidien, la scène décrite par le romancier se réalise entre le lecteur et la mystérieuse visiteuse :

De la sorte, l'homme fort, décidément transporté, eut tout à la fois le spectacle d'un bras rond et nu qui sortait du peignoir pour repousser la porte entre-bâillée, d'une chevelure or qui se tordait à la nuque de la grande dame comme un bouquet d'épis, et d'une pudeur plus délicieuse que toutes les provocations, puisqu'elle pousse cette belle personne à se jeter contre la poitrine de l'athlète comme une gazelle poursuivie qui s'enfonce dans un taillis. (Tous droits de reproduction et de traduction réservés en France et à l'étranger. Copyright 1909 by Hughes Le Roux).

De son côté Tristan Tzara fait appel à un passage d'*Hamlet* qu'il condense quelque peu en l'intégrant dans son œuvre. C'est donc du théâtre dans le théâtre. Il y aurait beaucoup à dire, esthétiquement, sur cette *mise en perspective* où Tzara injecte un sang neuf à Shakespeare, où William sert de prétexte à Tristan et lui apporte, avec ses mots, la fausse souricière dont il avait besoin !

D'une façon plus générale, se trouve posé le problème de la propriété artistique : une œuvre, aussitôt publiée n'appartient plus à son auteur. Il est juste que le public en fasse sa pâture dans une salle de spectacles.

Le collage est-il introduit ici à des fins réalistes ? J'ai bien le sentiment qu'il en est de même qu'en peinture. Le texte emprunté provient d'une certaine réalité, et il ne fait pas de doute qu'il se présente comme tel au spectateur. Mais celui-ci établit entre l'œuvre et la citation un rapport nouveau, où fiction et réalité interfèrent. L'exemple de *Victor* est particulièrement éloquent : à la représentation plane un certain doute : on se demande si le journal que Charles parcourt est bien *Le Matin* du 12 septembre 1909. Les événements nous sont connus : Perry raconte son arrivée au Pôle, Sommer passe une revue en aéroplane ; on a arrêté l'anarchiste Ferrer. Nous sommes là en pleine réalité. La scène s'est ouverte sur la France de la Belle Epoque ! Puis les faits divers nous propulsent dans l'irréel, tant la réalité dépasse la fiction. Enfin le feuilleton achève de nous désorienter. Ajoutons à cette dialectique subtile une pointe d'humour non moins vaporeux qui donne sa coloration à la scène entière. Encore un coup du hasard objectif : le temps se joue de la réalité quotidienne et la met en cause !

Enfin le collage sert à la représentation de l'objet véritable : au lieu d'inventer un texte qui aura les apparences d'un quotidien ou d'un fragment de tragédie, n'est-il pas plus normal d'aller emprunter à un vrai journal, à une pièce de Shakespeare ? En outre, le collage par lequel deux réalités arbitrairement rapprochées en produisent une troisième, dont la valeur est mystérieusement différente de la somme de ses composantes, peut orienter l'ensemble de l'œuvre, la diriger vers des zones que l'auteur n'avait pas prévues. En somme, le hasard intervient en maître et s'empare de la scène.

Autre moyen de forcer l'inspiration, l'écriture automatique pourrait être, selon Breton « une infortune continue » *(Point du jour)* : il ne nous est guère possible de savoir, actuellement, si les fragments d'écriture automatique rencontrés dans les pièces étudiées répondent au souci unique d'authenticité qui préoccupait les premiers membres du groupe. Ils ont été, en tout cas, détournés de leur origine gratuite en pénétrant dans un texte destiné à la représentation. Et pourtant il y a, chez Vitrac ou chez Picasso *(Le Désir attrapé par la queue)* de magnifiques passages visiblement jaillis sans entraves de l'inconscient. Leur pouvoir d'émotion, sur la scène, est indéniable. Il faut convenir que la pratique quotidienne de la dictée automatique a libéré ces poètes de conventions d'écriture, leur faisant trouver, sans qu'ils le veuillent, des images sans précédent mais surtout une tonalité, un rythme poétique nouveau que la recherche consciente n'aurait pu découvrir. Qu'on en juge par ce bref extrait où l'Angoisse Maigre, amoureuse du Gros Pied, soliloque en plein hiver de 1941 :

Fistule purulente dans mon cœur, l'amour joue aux billes entre les plumes de ses ailes. La vieille machine à coudre qui fait tourner les chevaux et les lions du carrousel échevelé de mes désirs hache ma chair à saucisse et l'offre vivante

aux mains glacées des astres mort-nés frappant aux carreaux de ma fenêtre leur faim de loup et leur soif océane.

On connaît désormais suffisamment le procédé cher à Raymond Roussel qui lui fit dévoiler de si belles imaginations. Remarquons cependant que les inventions rousselliennes, nées de la cristallisation de la faculté imaginante entre deux mots-piliers, ne prennent toute leur valeur que lorsqu'elles sont portées à la scène où elles brillent de toute leur nouveauté. Profitant de la surprise qu'elles provoquent elles atteignent notre inconscient, de la même façon qu'elles expriment l'inconscient de leur auteur. Elles révèlent « les baroques mystères de la destinée humaine » (Desnos).

*
**

Avec Roussel, le merveilleux s'empare de la scène. Ce merveilleux, résolution de la vie intérieure et de la réalité, but unique du surréalisme :

Le surréalisme ne tend-il pas, du reste, à donner à la limite ces deux états pour un seul, en faisant justice de leur prétendue inconciliabilité pratique par tous les moyens, à commencer par le plus primitif de tous, dont l'emploi trouverait mal à se légitimer s'il n'en était pas ainsi : je veux parler de l'appel au merveilleux. (A. Breton, Point du Jour*).*

Tous les chercheurs de merveilles se rassemblent sous la bannière surréaliste : merveilleux involontaire du Douanier Rousseau, merveilleux paradisiaque de Georges Schehadé, métamorphoses constantes du *Droit de Varech* de Georges Hugnet, de *La Place de l'étoile* de Robert Desnos.

Le rêve y contribue. Le temps et l'espace onirique se retrouvent dans toutes les pièces que nous avons citées, mais plus particulièrement dans *Entrée libre* de Roger Vitrac, qui est tout simplement une transcription du rêve. *La Révolution surréaliste* publiait des récits de rêve, où les auteurs s'efforçaient de noter leurs songes sans aucun but esthétique, en écartant, autant que possible, le contrôle de la raison ; le théâtre surréaliste fit de même en accueillant les rêves des auteurs ou ceux de leurs personnages, en dressant les monstrueuses architectures surgies du sommeil de la raison. Notons qu'il n'y a pas d'opposition de principe entre l'utilisation dramatique du rêve et l'exploration surréaliste. Breton n'a jamais prôné un irrationalisme débridé :

L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces, capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à

les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison (Manifeste du Surréalisme *; c'est nous qui soulignons).*

Le surréalisme s'assigne donc pour tâche de recréer l'univers onirique au théâtre, à charge au spectateur, s'il le désire, de se livrer à une analyse méthodique dont Freud a fourni les règles. Georges Neveux va plus loin : dans *Juliette ou la clé des songes*, il exprime l'inconscient collectif. Sur la scène, le rêve et la réalité se fondent « en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire » (A. Breton).

Autre manière de forcer les limites de la raison, le délire charrie avec lui nos angoisses, nos mythes personnels. Délires du jeune Victor, hallucinations d'Antoine Magneau, le fou, qui dans ses crises perçoit la triste réalité mieux qu'à livre ouvert.

*
**

Si la quête fondamentale du surréalisme est bien le point suprême « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (A. Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*) il est indéniable que l'humour est un des plus sûrs moyens pour y atteindre. L'esprit qui se heurte au mur de la réalité l'enveloppe, le surmonte, s'affirme victorieusement non pas en le niant mais en le traitant par la dérision ou le sarcasme. L'humour, plus ou moins perceptible, est bien le dénominateur commun à toutes les pièces surréalistes. Humour qui va du « conformisme ironique » d'Erik Satie, à la parodie du langage et du théâtre bourgeois que développent Aragon *(L'Armoire à glace un beau soir)* ou Vitrac.

Voici un fragment d'humour noir emprunté à Tzara : c'est un colon qui parle

Le tabac est une plante dont les feuilles sont vertes, comme l'azur bleu. C'est de là que vient l'expression passer à tabac, vous serez vert comme l'espérance (...) Une société anonyme est en train de se créer dans le but de griller les cadavres des hommes de couleur, qui, à cause de la pluie deviennent de plus en plus abondants, de les moudre ensuite et de vendre le produit sous le nom de « poudre de couleur ». (Mouchoir de nuages.)

Humour qui défie les forces du destin en les traitant par l'absurde. On a beaucoup parlé du « théâtre de l'absurde » ; qu'on nous permette de rappeler qu'avant Ionesco il y eut Yvan Goll, Pansaers, Tzara, Vitrac, Aragon.

Au vrai c'est au théâtre que le dialogue absurde prend sa pleine dimension, parce qu'il appelle le spectateur à prendre parti dans la tragédie

de l'humanité, non pas à s'abstraire mais à se surpasser, à jeter son gant à l'incohérence du monde, à dominer les mystères de la mort.

⁂

Je n'aurais rien dit du théâtre surréaliste si je ne mentionnais, pour finir, la place centrale qu'y occupe l'amour. Que l'amour soit un thème à peu près obligé de toute pièce commerciale, cela paraît un fait acquis. Le surréalisme s'en distinguera en prônant un amour fou, un amour unique, sans limites, qui orientera tous les actes, au mépris de la logique. Que l'on se batte, que l'on se déchire, qu'il y ait du sang, des larmes, des caresses ou des coups, ce sont autant de preuves d'amour. Il faudrait analyser les diverses manières dont usent les auteurs pour exprimer l'amour, conçu comme une prédestination, où chacun attend un miracle qui ne manque pas de se produire. Car l'amour est ici la liberté elle-même. C'est l'étoile qui, sur terre et non au ciel, guide tous ces chercheurs d'absolu. Un amour qui se situe au-delà des conventions sociales, qui exige le bouleversement du monde pour pouvoir être vécu, pour qu'enfin la femme « puisse rédimer cette époque sauvage » (A. Breton.)

⁂

Que ce théâtre, élaboré dans des conditions difficiles, n'osant pas s'affirmer en tant que tel, ait été conçu par ses auteurs comme un jeu, un exercice littéraire, il n'en demeure pas moins qu'il a toujours été écrit en vue de la représentation. Difficile à mettre en scène, détruisant les vieilles catégories du cerveau, il suppose une grande liberté d'esprit du public, ou du moins une libération qui explique les scandales auxquels il donna lieu, parfois à la représentation. S'il semble injouable à certains, c'est qu'ils n'ont pas vu combien il créait une dramaturgie nouvelle, à laquelle ni les metteurs en scène actuels ni les comédiens ne sont habitués. Peut-être faudrait-il aussi imaginer une architecture scénique qui convienne un peu mieux que la scène « à la française » à ce théâtre de rêve. Mais surtout, il faudrait voir que ces pièces intègrent les réactions des spectateurs, ou les invitent à poursuivre le dialogue surréaliste dont nous parlait André Breton. A ce titre, il est impossible de se livrer à une étude dramaturgique comme pour le théâtre traditionnel, et, bien entendu, les œuvres dont nous parlons paraîtront mal construites aux critiques de goût classique, qui n'y retrouveront pas les différentes phases qui ont fait la réussite du théâtre français, de Corneille à Feydeau. A la psychologie en surface des personnages se substitue la psychologie en profondeur de fantoches ; les limites de la folie passionnent plus que le dur noyau de la raison. A la notion d'action se substitue celle d'inaction. Au lieu de concentrer l'attention des spectateurs vers un certain

nœud dramatique, on le désoriente. Il faut à ce théâtre un public déboussolé. Alors seulement le théâtre surréaliste donne jour sur la *vraie vie* où le rêve, l'amour, le merveilleux, l'humour, entrent en composition avec la réalité pour la dynamiter de l'intérieur. Mise en cause constante du langage, donc de la société, il ouvre toutes grandes les écluses de la poésie, du lyrisme. Théâtre de poètes dira-t-on ? Il fallait cela pour en finir avec le théâtre psychologique, amener le spectateur à n'être plus un témoin ou un voyeur mais un véritable acteur du drame qui se joue quotidiennement sur la vaste scène du monde, le conduire aussi à sa propre libération au moyen des forces poétiques.

6. Sylvain Itkine ou l'intelligence du théâtre

Au théâtre comme ailleurs, les mythes naissent de notre ignorance. Si l'on est si prompt à crier au génie devant la moindre nouveauté, si toute création quelque peu originale se voit parée de tous les éloges, ce n'est pas seulement parce que le Français a la mémoire courte, ni parce qu'il ne replace pas les faits dans une perspective historique ; c'est que le théâtre est un art de l'espace qui veut s'inscrire dans le temps. Or il n'est rien de plus fugitif qu'une mise en scène, aussi surprenante et réussie soit-elle. S'il est possible d'énumérer quelques réalisations dans l'histoire du théâtre : le *Volpone* de Dullin, *L'Ecole des femmes* de Jouvet, la *Maya* de Gaston Baty, *Autour d'une mère*, action dramatique tirée par J.-L. Barrault du roman de Faulkner : *Tandis que j'agonise*, ou, plus récemment, *1789* d'Ariane Mnouchkine, *Le Regard du sourd* de Bob Wilson, nous n'avons aucun support autre que la mémoire individuelle et subjective pour en parler. Ce ne sont pas les photographies de scène, encore moins les cahiers de régie — à supposer qu'ils existent et soient connus — qui pouvaient y suppléer. Et le film, l'enregistrement au magnétoscope n'en sauraient donner la moindre idée, étant autres, relevant d'un code, d'un rythme différent, étant déjà répétition, temporalité redondante. Aussi l'animateur de théâtre est-il nécessairement voué à l'oubli, à moins qu'il ne songe lui-même à franchir le temps par ses activités annexes telles que la rédaction d'essais ou mémoires, en s'illustrant dans d'autres genres comme le roman ou le cinéma.

Parce que l'activité créatrice de nos aînés nous est substance nutritive, il serait utile d'abolir l'impasse ci-dessus énoncée, et de faire connaître le travail exemplaire conduit il y a plus de quarante ans par un jeune metteur en scène, arraché trop tôt à notre regard par une barbarie sans visage.

Sylvain Itkine (1908-1944) fut, très tôt, un passionné de théâtre : élève de René Simon pendant quatre ans — tout en poursuivant son métier de sertisseur — il assuma vite de petits rôles et fit bientôt partie d'une compagnie théâtrale qui parcourut l'Europe et l'Afrique, avant de faire le tour du bassin méditerranéen avec Jean Sarment. Membre de la Compagnie des Quinze dirigée par Michel Saint-Denis, il y prit le goût de la mise en scène et de la direction d'acteurs.

Il distinguait trois catégories de metteurs en scène : le despote, — celui qui dirige tout et impose son seul point de vue —, le régisseur, qui se contente de mettre en place les comédiens et, croyant servir le texte, est « le domestique de la situation » ; enfin l'animateur qui se met à l'écoute de la collectivité théâtrale et dont le propos est de rendre ce théâtre essentiel qui va au cœur et à l'esprit, indissolublement. C'est dans cette dernière catégorie qu'il se rangeait tout naturellement lorsqu'à partir de 1935 il anima le groupe *Mars*, une de ces équipes de théâtre ouvrier qui, à l'instar du groupe *Octobre*, joua dans les usines lors des grandes grèves de l'année suivante, et qui, s'il n'eut pas le privilège de représenter du Prévert, mériterait néanmoins une étude sérieuse. La Compagnie du Diable écarlate, qu'il fonda peu après, eut le privilège de créer deux pièces de Jarry, jamais représentées auparavant : *Ubu enchaîné* (décors de Max Ernst) et *L'Objet aimé* (décors de Jean Effel). Elle obtint, de ce fait, la médaille d'or au concours des jeunes compagnies lors de l'Exposition Internationale de 1937. Animateur et interprète scrupuleux, Sylvain Itkine était aussi un découvreur. Ses goûts le portaient littérairement vers le surréalisme, politiquement vers le trotskysme : ceci ne l'empêcha point, en montant la *Pasiphaë* de Montherlant au Théâtre Pigalle de révéler à ce dernier un talent de dramaturge qu'il ne soupçonnait pas. Non content de rendre au théâtre ce qui paraissait *a priori* injouable, il voulut étendre son emprise en concevant une véritable dramaturgie de la poésie que la soirée « Poésie intentionnelle, poésie involontaire » préparée par Paul Eluard, illustra en 1939. Plus que le bref répertoire des pièces qu'il monta, ses idées sur la mise en scène ouverte au hasard et aux propositions collectives, alliant la liberté créatrice à un très sûr métier en faisaient l'un des précurseurs de nos actuels animateurs. Le Théâtre des Cinq, qu'il aurait voulu fonder avec J.-L. Barrault, Julien Bertheau, Jean Servais et Raymond Rouleau, pour faire suite au défunt Cartel, n'aurait pas manqué d'assurer cette proposition, s'il avait pu se réaliser.

Pressentant le fait que son nom ne serait pas transmis aux générations nouvelles par les voies théâtrales, il se mit à composer des pièces, et tout d'abord cette savoureuse *Drôlesse* (en collaboration avec Pierre Fabre) interprétée naguère par la Comédie de Bourges. Dans le goût élisabéthain, elle met en scène l'ambivalence du sentiment et la dualité de l'individu. Comme *Ubu enchaîné* était, pour Itkine, une « promesse d'agression », cette pièce est pour nous une leçon d'irrespect.

Lira-t-on, verra-t-on prochainement son *Don Juan satisfait* [1] et son *Théâtre d'ombres* ? On le souhaite d'autant plus vivement que la création d'œuvres inédites est le seul hommage que le théâtre puisse rendre à ses interprètes passés, présents.

1. Edité chez José Corté en 1985. *La Drôlesse* a paru chez Gallimard, coll. Le Manteau d'arlequin.

CHAPITRE II

LA CONFUSION DES GENRES

1. « Proteste au poing levé »

L'anomalie morphologique à l'initiale de cette phrase que Tristan Tzara articule au cours du *Manifeste Dada 1918* s'est mystérieusement imposée à ma mémoire, au point qu'avant d'établir ses *Œuvres complètes* [1] je ne m'étais pas aperçu qu'il l'avait corrigée dans son édition des *Sept Manifestes* en 1963. Pour moi, Tzara restera donc toujours, contre son gré, un terroriste du langage alors que lui-même, transportant un terme roumain en français, croyait s'exprimer en toute conformité. Reste l'image du poing dressé, préfigurant le signe de ralliement du Front Populaire, annonciatrice d'une violence que le poète assagi ne voulait renier. Ainsi, quel que fût le degré de grammaticalité du texe, il signifiait clairement une vérité, en dépit de son incohérence apparente. C'est le premier postulat que j'avancerai au cours de cette analyse, au risque de choquer les admirateurs du seul *Discours de la méthode* : les *Sept Manifestes* de Tzara énoncent un programme parfaitement lucide d'ailleurs, sous des dehors absurdes, grotesques et clownesques, en se différenciant des manifestes précédents de l'expressionnisme, du futurisme, voire ensuite du surréalisme.

I. Le manifeste comme discours

Remarquons, de prime abord, que nos textes se différencient radicalement de tous les autres manifestes plus ou moins contemporains (décadentisme, nunisme, futruisme, etc.) : ils ont pour objet premier d'être dits, proférés en public. Ce sont des manifestes non seulement en vertu du message, de la prise de position qu'ils sont chargés de transmettre, mais en fonction de leur mode d'énonciation par un auteur-acteur, devant une foule rassemblée. Il conviendrait donc d'étudier la *lexis* (façon de dire) avant de scruter le *logos* (ce qui est dit). Malheureusement, nous ne possédons pas d'enregistrement de ces fameuses séances où Tzara parvenait à anéantir les facultés intellectuelles de son public, selon le commentaire qu'il en donne

dans sa « Chronique zurichoise », à propos de la première soirée dada, le 14 juillet 1916 :

Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses... De nouveaux cris la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre puerpérale interromprrre. Les journaux mécontents poème simultané à quatre voix simultané à 300 idiotisés définitifs. (*O.C.* I, p. 563) [1].

Si nous avions eu un tel enregistrement, nous aurions pu appliquer les principes de phono-stylistique développés par le maître yougoslave, Petar Guberina. A défaut, force nous est de nous rabattre sur ce qui nous a été transmis, le texte typographié, le logos, en marquant son originalité. C'est un discours — dans le sens où discours s'oppose à récit. Il en comporte tous les traits marquants et marqués par Benveniste dans ses *Problèmes de linguistique générale* : le discours est expression de la subjectivité signalée par des indicateurs pronominaux (je, vous) ; des indicateurs averbiaux (ici, maintenant) ; des temps (présent, passé composé, futur).

Comme le dit fort bien Gérard Genette : « dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte de parler est le foyer des significations les plus importantes ». Ici, c'est Tzara, et lui seul, qui se signale à l'attention de l'auditoire.

Mais là où je m'écarterai de Genette, c'est quand il assure qu'on ne trouve jamais à l'état pur récit ou discours dans un texte. J'ajouterai : sauf dans les *Sept Manifestes* de Tzara qui ont tous été lus en public avant d'être publiés, et qui sont *exclusivement un discours*, c'est-à-dire qu'on n'y trouve aucune relation, directe ou indirecte, des actions ou des paroles d'un autre individu que Tzara. Voilà donc la deuxième évidence où je voulais en venir : les manifestes de Tristan Tzara sont bien des manifestes au sens le plus concret du mot : forme parfaite du discours où le poète parle directement en son propre nom, et sans aucun intermédiaire comme pourrait l'être le journal ou le livre.

C'est là que réside le premier scandale : Tzara réagit contre toute une tradition qui fait du poète un inconnu en marge de la société ; il assume sa propre parole et renverse la proposition rimbaldienne. Ici « je » est Tzara ; il se désigne physiquement à l'attention du spectateur et, non content d'incarner le moi de l'orateur, il procède à l'identification de la foule anonyme avec lui-même. Autrement dit, il se veut en même temps un et multiple, reflet et miroir du public dont il est, en quelque sorte, la conscience agissante. Ce faisant, le poète prétend reconquérir sa place privilégiée dans notre société, comme dans la République idéale de Platon. Voilà aussi

1. Tristan Tzara. *Œuvres complètes*, t. I (1912-1924). Flammarion, 1975, 748 p. Toutes les références des *Manifestes dada* se font dans cette édition.

pourquoi, me semble-t-il, il ne laisse pas à d'autres le soin de dire son texte : surtout pas de comédiens, de diseurs professionnels. Tzara refuse le mimétisme car la poésie est création directe et, troisième évidence, les *Manifestes sont un acte poétique* [2].

II. La forme du discours

C'est ce que je voudrais montrer en étudiant la forme même du discours. Il saute aux yeux que dans les *Manifestes* il y a trois niveaux, trois types de langages :

1° le manifeste, qui affirme un certain nombre de principes ;

2° la poésie, dérapage de sens, développement, excroissance du vocabulaire et des figures ;

3° le métalangage, la réflexion sur le discours en cours d'énonciation, du genre : « je suis contre les manifestes et cependant je fais un manifeste »...

C'est ce que René Loureau signalait lors d'une brève intervention aux entretiens de Cerisy-la-Salle en 1966. Mais cette triple distinction semblait prêter le flanc à la critique dans la mesure où elle paraissait s'opérer à partir d'une norme, surtout pour le deuxième point (écriture poétique, non référentielle, comme si tout langage était, par définition, intégralement référentiel !) et c'est Tzara lui-même qui va nous donner la solution, la justification de cette tripartition. Plutôt que de nous référer à une norme illusoire dont les manifestes seraient écart ou différence, il faut comparer nos textes à la Conférence sur Dada prononcée à Weimar et Iéna les 23 et 25 septembre 1922. Tzara y dit tout ce qu'il a déjà communiqué au cours des manifestes, mais dans un langage qui reste sur un seul plan :

Je sais que vous vous attendez à des explications sur Dada. Je n'en donnerai aucune. Expliquez-moi pourquoi vous existez. Vous n'en savez rien. Vous me direz : j'existe pour créer le bonheur de mes enfants. Au fond vous savez que ce n'est pas vrai. Vous direz : j'existe pour sauvegarder ma patrie des invasions barbares. Ce n'est pas suffisant. Vous direz : j'existe parce que Dieu le veut. C'est un conte pour les enfants. Vous ne saurez jamais pourquoi vous existez mais vous vous laisserez toujours facilement entraîner à mettre du sérieux dans la vie. Vous ne comprendrez jamais que la vie est un jeu de mots,

2. Pourtant, dira-t-on, ces textes ne sont pas une création spontanée, dans la mesure où ils ont été rédigés avant d'être émis en public. C'est qu'il y a, à nos yeux, une différence capitale entre le fait d'écrire en vue d'une publication et celui de préparer un discours en sachant qu'on le prononcera soi-même devant un auditoire dont on connaît ou présume les réactions. Du reste, il est toujours temps d'introduire quelque modification au cours de l'action orale : pause plus ou moins longue pour laisser réagir l'assistance, variation de l'intonation et de la puissance, pouvant aller du chuchotement au cri, interpolation de certains passages, mimiques expressives..., toutes possibilités qu'offre la chaîne parlée au détriment de l'écrit.

car vous ne serez pas assez seuls pour opposer à la haine, aux jugements, à tout ce qui demande de grands efforts, un état d'esprit plane et calme où tout est pareil et sans importance. (O.C.I, p. 419)

Au contraire, on trouve dans les *Manifestes* :

1° Langue du manifeste qui se différencie peu de la conférence :

« Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A, B, C, foudroyer contre 1, 2, 3 » (p. 359).

« Mais ce besoin est aussi vieilli » (p. 359).

Des constatations : « Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet »... (p. 361) :

« L'art a besoin d'une opération » (p. 369).

Des définitions : « Un manifeste est une communication faite au monde entier » (p. 378) :

« Il y a des gens qui expliquent parce qu'il y en a d'autres qui apprennent » (p. 383).

Mais aussi des traits particuliers au manifeste et qui ne se retrouvent pas dans la conférence :

— rappel de l'opposition je/vous ou nous/eux :

« Mais nous, Dada, nous ne sommes pas de leur avis » (p. 358).

« Je vous dis : il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas sentimentaux » (p. 363).

« Regardez-moi bien !... je suis comme vous tous » (p. 373).

— de là, on passe facilement à l'ordre :

« Foutez-vous vous-mêmes un coup de poing sur la figure et tombez morts » (p. 376).

« Musiciens, cassez vos instruments aveugles sur la scène » (p. 369).

— de l'ordre à l'invective :

« Vous êtes tous des idiots. »

ou bien

« Vous voyez avec votre nombril — pourquoi lui cachez-vous le spectacle ridicule que nous lui offrons ? » (p. 373).

— du simple exposé, de la recette :

Pour faire un poème dadaïste
Prenez un journal
Prenez des ciseaux
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article [...] (p. 382).

On en vient à l'amplification rhétorique, illustrant le thème qu'on veut traiter :

Le bavardage est encouragé par l'administration des postes, qui, hélas ! se perfectionne, encouragé par la régie des tabacs, les compagnies de chemins de fer, les hôpitaux, les entreprises de pompes funèbres, les fabriques d'étoffe. Le bavardage est encouragé par les deniers du pape... (p. 379).

Dans le même ordre d'idées, Dada ne se chargeant d'aucune mission d'enregistrement, le manifeste tend vers l'expression du simple boniment, fait seulement pour étourdir l'auditoire, le séduire, au sens étymologique du terme :

Messieurs mesdames achetez entrez achetez et ne lisez pas vous verrez celui qui a dans ses mains la clef du niagara l'homme qui boite dans une boîte les hémisphères dans une valise le nez enfermé dans un lampion chinois vous verrez vous verrez [...].

Ici la prolifération verbeuse, absolument gratuite en apparence, est développée en raison de la parodie de sa propre parole que Tzara entend nous soumettre constamment.

2° Langage de la poésie

Le passage est insensible d'un niveau de langue à l'autre, soit dans la même phrase, soit dans des phrases juxtaposées « énumérations loufoques, du délire, des métaphores, bref une écriture qu'on qualifiera rapidement de poétique » (Loureau).

J'irai un peu dans le détail, tout en maintenant que cette notion de langue poétique est sujette à caution, que nos exemples doivent être mis en rapport avec la Conférence pour être perçus comme poétiques.

On notera tout d'abord le faible nombre de créations verbales : il n'y a pas de monèmes absolument nouveaux, mais quelques néologismes formés par accouplement de mots :

« cristal-bluff-madone » (p. 359)

« ventrerouges » (p. 360)

« spéculative-système » (p. 364).

Ailleurs, le langage cesse d'être signifiant, au profit d'une recherche de rythme ou même de bruit, par quoi sont dénoncées les sonorités agréables qui pourraient se dégager de l'accumulation verbale, au même titre que la rime intérieure : « prostitutions, théâtres, réalités, sentiments, restaurants ohi, hoho, bang bang » (p. 352). On remarquera que Tzara cherche constamment des formules de déceptivité, sur lesquelles nous nous abstiendrons de porter un jugement de valeur. Nous nous bornerons à constater la déception, sans dire pour autant que ce qui est hautement discordantiel est beau et poétique. Mais pour nous, le procédé relève en propre du domaine poétique, par la liberté qu'il introduit dans le discours. Tristan Tzara accentue le jeu paronomastique constant dans le lexique

français en établissant un rapport phonique (et graphique) entre les signifiants : « hypertrophiques peintres hyperestésiés et hypnotisés par les hyacinthes des muezzins d'apparence hypocrite » (p. 368). Si, comme le dit Tzara, la vie n'est qu'un jeu, alors tout est permis, et à plus forte raison le jeu avec les mots !

Nous reviendrons sur un problème esquissé en introduction, celui de la discordance, dont nous disions qu'elle a moins d'importance qu'on ne voudrait le croire dans les *Manifestes*. En effet, il faut opérer une distinction entre l'absence de signification produite par le rapprochement arbitraire de mots comme *art promenade marécage locomotive, que nous forgeons pour l'exemple, et la discordance établie par Tzara. Si la rhétorique classique acceptait cette figure de style sous la forme de l'oxymoron « cette obscure clarté qui tombe des étoiles », rien n'empêche que la poétique moderne y ait délibérément et largement recours, à condition de la définir très précisément comme une « contradiction entre la conformité de la syntaxe au code et la non-conformité des rapports sémantiques, mais la syntaxe impose un sens à l'esprit » (M. Angenot).

Raisonnons sur la formule de Tzara « L'art était un jeu noisette » (p. 358). On notera une grammaticalité parfaite de la séquence, seul le sémantisme du dernier terme n'est pas en rapport étroit avec le premier, nous dirons qu'il n'appartient pas au champ associatif habituel. Mais il reste un sens qui ne rend pas l'ensemble totalement absurde. Ceci est dû au fait que l'auteur respecte une des lois fondamentales du langage articulé, qui est l'ordre des mots. Une perturbation totale de la séquence comme / noisette un l'art était jeu / sera un non-sens caractérisé, car contraire au principe chronologique de la chaîne parlée qui impose l'ordre, orienté, sujet — verbe — complément. En fait, la discordance ira croissant avec le temps dans les manifestes, mais il faut toujours un instant de réflexion pour la repérer, tant nous sommes dirigés par la syntaxe : « Sans la recherche de / je t'adore / qui est un boxeur français » (p. 371). Nous avons, dans ce cas, une juxtaposition de syntagmes corrects et signifiants chacun pour soi. C'est leur association qui crée la discordance, mais on peut affirmer qu'en règle générale Tzara respecte la syntaxe : pour s'en convaincre, il suffit de comparer les exemples cités au résultat, fourni par le poète lui-même, de la technique du poème dans un chapeau : « ... Prix ils sont hier convenant ensuite tableaux », recette que, faut-il le rappeler, l'auteur des *Vingt-cinq poèmes* n'a jamais retenue à son propre usage, pas même dans les manifestes ! Tzara donnant des chiquenaudes au langage maintient toujours un minimum de sens, soit par effet suspensif qui invite l'auditeur à terminer la phrase, « le remboursement commencera dès » (p. 371) soit par rapprochement insolite de vocables : « Ventilateur d'exemples froids » (p. 374), expression on ne peut plus éloquente et neuve, d'où on ne peut conclure à l'absurdité totale.

Disons que l'auteur met ses principes en pratique, en laissant libre choix à l'auditeur, en ne résolvant pas les antithèses ou les alternatives ouvertes :

« Tu as raison { idiot / prince } parce que je suis persuadé { du contraire / tartare » (p. 380).

Le résultat de tout ceci est qu'on aboutit à un foisonnement d'images sans précédent, du type défini par Reverdy et corrigé par Breton, dont voici un exemple encore : « Et la clef du selfcleptomane ne fonctionne qu'à l'huile crépusculaire » (p. 372).

Si nous nous en tenons au plan du signifié, nous pouvons affirmer que, chez Tzara, le langage poétique est un langage où la dénotation tend vers zéro, la connotation vers l'infini.

Mais, bien entendu, le langage poétique, comme celui du port-au-foin, comporte une grande part de métaphores. Faute de pouvoir les examiner toutes, nous dirons que le réseau métaphorique établi dans les *Manifestes* est particulièrement dense, et statistiquement plus important que celui qu'on pourrait dénombrer dans la Conférence. C'est qu'ici il s'agit d'emporter l'adhésion de certains plus que leur conviction réfléchie. Y passe la tonalité dynamique du jeune poète, toute sa foi révolutionnaire : « Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. »

3° Le métalangage :

Par une légère déviation de sens, nous appellerons ainsi l'ensemble des propositions qui servent, non pas à décrire la langue employée (ce que nous faisons ici) mais qui explicitent la réflexion de l'auteur sur son texte, sur ce qu'il est en train de dire, l'écriture sur l'acte d'écrire, le discours sur le discours, qu'on trouve essentiellement dans le *Manifeste Dada 1918* mais aussi, de façon plus diffuse, ailleurs.

« J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes » (p. 359).

« Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve... » (p. 361);

« S'il y a un système dans le manque de système — celui de mes proportions — je ne l'applique jamais » (p. 375).

« Je maintiens toutes les conventions — les supprimer serait en faire de nouvelles, ce qui nous compliquerait la vie d'une manière vraiment répugnante » (p. 390).

Tout ceci témoigne de la lucidité d'un orateur qui sait très bien où il va, qui connaît les objections théoriques qu'on pourrait faire à sa position et interdit par là-même toute critique du manifeste se plaçant sur un autre plan que le sien.

Mais ce qui est capital dans l'ensemble soumis à notre attention, c'est la présence et la fusion parfaite de ces trois niveaux de langue dans une seule et

unique émission. Contrairement à l'usage actuellement répandu chez les conférenciers, nous n'avons pas la théorie suivie de l'illustration par l'exemple, le discours savant auquel succède la récompense pour l'auditoire attentif et sage sous forme de projection, mais une pratique de la poésie telle que Tzara la conçoit : un engagement personnel, une manière de vivre ses idées, la création, enfin, d'une poésie neuve, faite de réflexion théorique, de lucidité et d'action. C'est là le deuxième scandale perpétré par Tzara. Non content d'assigner une place nouvelle au poète, il enfreint la règle de la distinction des genres et mêle la poésie au discours.

Pourtant, l'étude syntagmatique n'épuise pas son sujet : il faut voir comment ces formes renvoient à des thèmes, à une fonction précise du manifeste.

III. Fonction

Il y a scandale dans la mesure où Tzara mêle les différents niveaux de langage, autrement dit *déçoit* l'auditeur habitué peut-être à chacun de ces langages séparément, mais pas ensemble. Il l'oblige à une gymnastique mentale qui est au-dessus de ses moyens dans le temps de la parole (différence avec l'écrit : je reviens en arrière, je peux segmenter les phrases ou des paragraphes). Mais, fait plus grave, le troisième scandale sera dans le contenu perceptible par le public.

Sur le plan rhétorique, Tzara critique les systèmes précédents, mais refuse toute construction équilibrée. Il s'attaque aux fondements même de la société en laissant un vide béant que chacun devra combler. Au sujet de l'*art* (n'oublions pas qu'il s'adresse de préférence à des amateurs d'art, à un public dit d'avant-garde et se disant éclairé), il réaffirme la relativité de la beauté — c'est une idée déjà vieille puisqu'elle est énoncée par Fénelon avant les Encyclopédistes, mais qui fait toujours son petit effet :

Une œuvre d'art n'est jamais belle, par décret objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité.

A partir de là, il faut reconsidérer toutes les valeurs esthétiques, privilégier l'art naïf, l'art nègre, etc.

Cas particulier de l'art, la fonction du poète. Tzara dénonce chez tous ses prédécesseurs le goût du confort matériel, leur renoncement à la poésie au profit de l'embourgeoisement.

Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre de profil. Tous les groupements d'artistes ont abouti à cette

banque en chevauchant sur diverses comètes. La porte ouverte aux possibilités de se vautrer dans les coussins et la nourriture (p. 361).

Ainsi Tzara contribue à faire déchoir l'art du piédestal où on l'a dressé, lui dénie toute nécessité, toute fonction sociale, il massacre toutes les théories précédentes, tous les ismes (cubisme, futurisme, modernisme...) auxquels il oppose un nom magnifique par son invariabilité : *Dada.*

D'une façon encore plus générale, Tzara dresse un constat d'échec pour toutes les théories philosophiques en cours, il dénonce les *a priori* sur quoi elles se fondent :

— la logique ? « Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie variation, l'homme ? » ;

— la morale ? « La morale atrophie, comme tout fléau produit de l'intelligence » (p. 366).

Ensuite de quoi il a beau jeu d'ironiser sur les écrivains qui enseignent la morale et discutent de philosophie ! C'est là que Tzara bouscule toutes les idées acquises, instaure la table rase :

Idéal, idéal, idéal.
Connaissance, connaissance, connaissance,
Boumboum, boumboum, boumboum (p. 368).

Remarquons bien qu'aucune formule nouvelle ne trouve grâce devant ses yeux :

— la psychanalyse : « La psychanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie » (p. 364) ;

— la dialectique hégélienne :

La façon de regarder vite l'autre côté d'une chose, pour imposer indirectement son opinion, s'appelle dialectique, c'est-à-dire marchander l'esprit des pommes frites, en dansant la méthode autour (p. 364).

Il ne dira pas autre chose en langage clair, dans sa Conférence.

En somme, il y a au fond de cette démolition générale un grand désespoir (Tzara dirait « Dégoût dadaïste »), l'impression d'avoir été constamment trompé, d'avoir été lancé dans la vie avec un bandeau sur les yeux. Et quand il arrache le bandeau, Tzara est pris par la folie de la destruction :

Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu » (p. 363),

ou d'autre manière :

Pas de pitié, il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifée (p. 361).

On l'aura noté au passage : ces deux citations, si elles traduisent l'énergie que Tzara entend mettre à détruire, laissent supposer qu'il est animé par un minimum d'espérance, de foi en l'avenir. S'il est nihiliste, Tzara ne l'est pas de façon absurde, radicale, on le voit prêt à réaffirmer certaines valeurs, ne serait-ce que l'existence et la joie de vivre. J'y reviendrai.

Voyons auparavant comment Tzara s'y prend pour détruire les tiroirs du cerveau de ses auditeurs. Au premier stade, il énumère une série d'antithèses non résolues, c'est-à-dire, qu'il affirme l'égalité de la folie et de la sagesse, etc., d'une autre façon, il identifie Dada au canard du doute aux lèvres de vermouth « Dada place avant l'action et au-dessus de tout : le doute, Dada doute de tout. Dada est tatou. Tout est Dada. Méfiez-vous de Dada » (p. 381)... « Mais les vrais dadas sont contre Dada. » Dada est donc le doute absolu, et Tzara n'hésite pas à comparer ce principe initial au créateur en une équation toute simple, qui ne manque pas de violence iconoclastique :

Dada fait du luxe, ou Dada est en rut. Dieu fait du luxe ou Dieu est en rut (p. 386).

Dada = Dieu. C'est ce que J.-C. Chevalier a fort bien montré dans une étude purement linguistique : « Donc Dieu est, sur le plan de la théorie linguistique au moins, le seul rival de Dada. » [3] Ajouterai-je qu'il l'est sur tous les plans ?

Voilà, vous l'avouerez, un beau sujet de scandale, non ! Surtout si ce principe fondamental s'appuie sur un contexte délibérément *violent*, où la grossièreté et la scatalogie rivalisent en épaisseur.

Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats (p. 357).

Je veux bien accorder à Prigioni [4] que les dadas allemands font montre d'une grande complaisance pour le dépréciatif, et que Tzara a pu les imiter sur ce point. Mais ici encore, je ferai remarquer que ce vocabulaire fécal ne reste pas dans le cadre d'un texte, il est prononcé en public et prend en

3. Jean-Claude Chevalier : « Dada, étude linguistique de la fonction d'un terme qui "ne signifie rien". » *Cahiers Dada-Surréalisme*, n° 1, 1966, p. 92.

4. Pierre Prigioni, intervention au cours des entretiens sur le surréalisme, Mouton, 1968, p. 372.

quelque sorte la même valeur d'injure que le Mot du Père Ubu, sinon davantage. C'est tout de même plus grave, car si nous acceptons l'identité Dada = Dieu, il faut la compléter par l'équation suivante Dada = Dieu = Merde. Parallèlement, le spectateur est constamment invité à contempler les rats putrides, l'écoulement blennorragique, la merde encore dont il est fait.

Les *Sept Manifestes* se placent tous à un même niveau de violence verbale accrue par la dérision de toutes choses. Dada se définit par l'absurdité, un non-sens, qui désordonne, démoralise, désorganise, détruit tout ce qu'il touche.

Autre procédé de dérision, qui n'est pas le moins efficace, le ressassement. Tzara répète toujours les mêmes évidences, et il retourne la plaie dans le couteau en se moquant gentiment du monde, disant toutes les deux minutes :

« Continuez mes enfants, humanité » (p. 364).

« Et vous êtes tous des idiots » (p. 372).

« Voilà pourquoi vous crèverez tous » (p. 380) racontant comment il est « devenu charmant, sympathique et délicieux », avouant clairement son propos « Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus » (p. 384).

Pourtant, lorsque l'auditoire est parfaitement anéanti, il peut apercevoir quelques valeurs positives défendues par Dada malgré son apparent dégoût. Mais il faut être passé par cette cure de crétinisme intense, avoir, en quelque sorte, subi un lavage de cerveau intégral pour commencer à percevoir l'effet bienfaisant, salutaire, de Dada. Tzara prône un certain *état d'esprit* et situe Dada au point d'intersection du *oui* et du *non* c'est-à-dire au lieu de résolution des contradictoires, la *Vie*.

C'est la Vie que Tzara défend, en refusant d'imposer des règles au Mouvement qu'il anime (pas de statuts, pas d'engagements précis, pas de serment, pas de théorie établie ou préétablie). Tout le monde peut être Dada pourvu qu'on partage son « besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté », son dégoût de tous les systèmes.

Dès lors, l'individu se livre aux forces de sa *spontanéité créatrice*. « La pensée se fait dans la bouche ». Gratté le vernis de la culture, forcées les chaînes de la tradition, c'est l'homme primitif qui apparaît, avec son pouvoir infini de création. Relevons une quatrième évidence : dans les *Manifestes*, c'est-à-dire jusqu'en 1922, Tzara entrevoit une seule forme de purification : l'art.

Mais si la vie est une mauvaise farce, sans but ni accouchement initial, et parce que nous croyons devoir nous tirer proprement, en chrysanthèmes lavés, de l'affaire, nous avons proclamé seule base d'entendement : l'art (p. 365).

Certes, répétons-le, il n'est pas question de privilégier l'art tel qu'on l'entend généralement, c'est-à-dire un principe culturel élitaire, prisé en fonction de sa valeur marchande, mais tout de même, c'est le seul terrain sur lequel Tzara entend se placer, la seule activité qu'il juge suffisamment créatrice. S'il est question de révolution, ce n'est pas au niveau social mais individuel qu'elle se situe. Dada entend changer l'homme avant tout, il s'offre en holocauste, détruisant en lui-même avant de porter le feu ailleurs. Ce faisant, il découvre la joie, l'enthousiasme qu'il y a non seulement dans l'acte de destruction, mais dans la libération qui se manifeste alors. Dada découvre la « fraîche respiration » unissant les contradictoires dans un même souffle.

De là une expérience poétique tout à fait nouvelle, mettant à profit l'expérience vitale : la fureur s'accompagne du rire, de l'immense éclat de rire particulier à Tzara, rapporté par tous les contemporains, qui libère une expression spontanée, sans but intéressé, c'est ce que Dada appelle « Poésie » :

Chaque page doit exploser... voilà un monde chancelant qui fuit, fiancé aux grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté : des hommes nombreux, rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets (p. 362).

Je me bornerai, pour conclure, à rappeler les traits pertinents du discours dadaïste :

1° Les *Manifestes* de Tzara sont un discours.

2° Ils présentent toujours un sens cohérent.

3° Tout en mettant en cause les fondements même de l'humanité dans ce qu'elle a de plus cher (raison, langage...) les *Manifestes* restent dans l'ensemble sur le plan intellectuel et n'annoncent pas une révolution sociale, matérielle.

4° Les *Manifestes* constituent un acte poétique.

De même enregistrons une dernière fois les motifs du scandale :

1° L'auteur se fait lui-même manifeste.

2° Les *Manifestes* sont perturbateurs en ce qu'ils ne répondent pas aux lois du genre.

3° L'auteur injurie constamment le public avec lequel il prétend s'identifier.

4° Les *Manifestes* choquent tout esprit tant soit peu sensé par la chaîne paradigmatique qu'ils établissent :

Dada = Dieu = Merde.

2. Poétique de la déconstruction

« Détruis, car toute création vient de la destruction. »

M. Schwob, *Le Livre de Monelle*

« Avez-vous vraiment fait ou défait tout cela ? »

P. Eluard, lettre à Tristan Tzara

La « poésie » dada suscite chez ses lecteurs les plus attentifs deux types de réactions, absolument opposées :

Ce qui frappe n'importe quel lecteur de ces poèmes, c'est d'abord leur totale incohérence, et l'impossibilité de leur trouver quelque sens que ce soit. Nous ne sommes plus dans la désarticulation du langage opérée par Rimbaud, ni même dans l'hermétisme ou l'hallucination. Nous sommes devant la pureté de la non-signification organisée et devant un déferlement de mots affranchis de toute mise en forme. Il est vain de chercher un sujet, ou même l'ombre de traits narratifs et descriptifs ; le lecteur reste comme stupéfait devant un ensemble hérétoclilte sans structure et sans objet [1].

— l'autre insistant sur sa facilité d'accès, non sans prendre le contre-pied de l'opinion commune :

Il n'y a point de rébus, il n'y a point de clé. L'œuvre existe, sa seule raison d'être est d'exister. Elle ne représente rien que le désir du cerveau qui l'a conçue. Les inventions de la nature nous charment sans qu'il soit question devant elles de raisonnement ou de raison d'être.

1. Albert Léonard : *La Crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, J. Corti, 1974, p. 38.

Le plaisir artistique que peuvent nous procurer les œuvres modernes est de même ordre. Il faut les regarder comme l'on regarde un arbre, une fleur, un paysage. Il n'y a rien à comprendre qui ne soit lisible à tous. Le spectateur éprouve une vive déception à constater la simplicité du procédé de compréhension. Il est prêt à se trouver victime d'une mauvaise plaisanterie [2].

Il s'agit, entre ces deux attitudes extrêmes, de marquer, par un effort de compréhension interne, les caractères propres et les acquis d'une poétique révolutionnaire au XX[e] siècle, en général ignorée des poéticiens parce que trop gênante pour leurs vues dogmatiques. De ceci, une remarque récente de Dominique Noguez porte témoignage, encore qu'il s'en prenne à un traité fort controversé pour ses présupposées méthodologiques :

[...] L'écriture automatique est bien gênante. Elle est un des deux bâtons qu'on a mis dans les roues des poéticiens depuis 1920. L'autre est le poème dadaïste que Tzara propose de faire avec un journal et des ciseaux. Le n'importe quoi *entre dans la poésie comme l'urinoir de Duchamp dans le musée. De ce* ready-made *poétique, Jean Cohen, par exemple, ne dit rien. Mais on voit bien comment il en parlerait : ce que donne l'acte facétieux de Tzara, c'est, ou bien, par hasard, de la poésie (et qui se conforme au modèle cohénien du poétique) ou bien de l'absurde. Or l'absurde ne peut être poétique : « phrase poétique et phrase absurde présentent une même impertinence, mais, dans la première, l'impertinence est réductible, dans la seconde elle ne l'est pas »* (Structures du langage poétique, *p.202). Pour l'essentiel, Dada est donc exclu de la* terra poetica *et rampe dans l'ombre* [3].

Or, par la volonté intéressée, que je ne crois pas suicidaire, de plusieurs éditeurs, il se trouve que l'œuvre poétique, les écrits, de trois membres éminents du Mouvement Dada — pour ne pas dire son noyau le plus authentique et le plus durable — sont sortis de l'ombre et ont été recueillis scrupuleusement, annotés et soumis à la voracité du public actuel. Lequel a bien dû y voir autre chose que le produit d'un jeu de hasard ou une nouvelle spéculation sur la crédulité artistique de l'*homo sapiens* puisqu'il s'est pris à lire Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Tristan Tzara, et qu'il a chargé sa conscience scripturaire, je veux dire la critique, de nous en entretenir.

Quand bien même on n'assisterait pas à ce regain d'intérêt, il nous faudrait examiner, d'un point de vue théorique, la nature et la portée de ces œuvres, sans nous en tenir à une poétique des intentions, comme fait encore Michel Beaujour pour l'écriture automatique chez André Breton (*Poétique* n° 25, 1976). C'est dire que, sans négliger les raisons alléguées par les

2. Gabrielle Buffet : Préface à *Jésus-Christ Rastaquouère,* 1920, repris *in* Picabia : *Ecrits,* p. 251.

3. D. Noguez : « La poésie comme électricité », *Revue d'esthétique,* n° 3-4, 1975.

dadaïstes, leurs ambitions ni leurs justifications *a posteriori*, dans l'ensemble largement connues et glosées, on s'efforcera, par l'analyse des productions textuelles et de leurs conditions d'émission, de répondre à la question suivante : comment se sont-ils attaqués à l'art par des moyens proprement artistiques pour, finalement, le restituer sur de nouvelles bases ?

Notre corpus, volontairement limité aux écrits récemment regroupés du trio le plus manifestement dadaïste [4], constitue une remarquable synchronie, recouvrant pratiquement toute la durée du Mouvement dada (1916-1923). Nous allons, dans un premier temps, nous interroger sur les diverses manipulations du langage poétique qui s'y repèrent, en précisant, pour ceux qui suspecteraient notre démarche de formalisme, que nous sommes guidés ici par un souci d'ordre pratique, les résultats acquis par cette analyse parcellaire devant être aussitôt réintégrés dans une saisie globale du fait que nous postulons poétique. Quant au terme « manipulations », connotant l'expérimentation scientifique, s'il traduit un fait historique, il ne préjuge en rien l'attitude des poètes en question. Il n'en demeure pas moins que leur pratique peut, désormais, être théorisée, en considérant qu'elle évacue du message poétique toute fonction autre que la poétique, elle-même étant concentrée dans la forme intrinsèque plutôt que dans la substance du texte. En d'autres termes, la forme devient une substance par suite d'opérations portant tour à tour ou simultanément sur le code linguistique, sur l'axe de la combinaison et sur celui de la sélection. Disons d'emblée que nous écartons, dans cet examen, le problème historique et la question des sources de ces pratiques, Dada ayant emprunté à toutes les avant-gardes internationales, au gré de ses intérêts, et finalement ne devant rien à l'une plus qu'à l'autre.

A la suite de Ferdinand de Saussure, on suppose que la langue ne peut être « ni créée, ni modifiée par un individu », tandis que la parole, qui est l'utilisation individuelle d'une langue naturelle, est l'objet d'un travail perturbateur et créateur de chacun. Implicitement on attribue à la parole la place d'un sous-ensemble dans un ensemble donné, tel que le français, l'allemand ou le javanais. C'est en général le cas en matière poétique, à moins qu'un malin génie ne se plaise à mêler diverses langues, et donc divers codes, comme ici :

4. Il s'agit des dadaïstes d'expression française :

— Georges Ribemont-Dessaignes : *Dada*, manifestes, poèmes, articles, projets (1915-1930). Présentation, biographie et bibliographie par J.-P. Bégot, Paris, Ed. Champ-Libre, 1974, 192 p.

— Francis Picabia : *Ecrits* 1913-1920 ; textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allones, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1975, 285 p.

— Tristan Tzara : *Œuvres complètes*, tome I (1912-1924), texte établi et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, 748 p.

Sauf indication contraire, la pagination des fragments cités est celle de ces volumes.

les flammes sont des éponges ngànga et frappez
les échelles montent comme le sang gangà
les fougères vers les steppes de laine mon hazard vers les cascades
les flammes éponges de verre les paillasses blessures paillasses
les paillasses tombent wancanca cha bzdouc les papillons
les ciseaux les ciseaux les ciseaux et les ombres...

(Tristan Tzara, *Le Géant blanc...*, p. 87)

où il est aisé de voir qu'interfèrent le français et une langue africaine (mais laquelle ?) qui introduit son rythme particulier, scandant et ponctuant le vers comme un écho de tambour parleur, et contaminant la langue de base qui adopte sa structure anaphorique quand elle ne transpose pas les tournures paronomastiques. Le résultat est un hybride, dont les éléments hétérogènes sont confondus de telle sorte que le poème nécessite un décodage autonome afin d'en saisir les règles de composition, sinon la signification qui, elle, est reportée à l'infini. Au demeurant, je ne crois pas qu'il faille rechercher le numéro de la revue *Anthropos* ou tel recueil de Léo Frobenius à qui Tzara a pu emprunter ces vocables étrangers pour en trouver la traduction, dès lors qu'on a perçu leur fonction dénotative et rythmique.

Nuançons cependant : seule la connaissance des deux langues utilisées dans le dernier vers de *La Grande complainte de mon obscurité* permet de donner à ce titre sa pleine signification, dans la mesure où Tristan Tzara a recours à sa langue maternelle, le roumain, pour clore un chant plaintif :

Tu dois être ma pluie mon circuit ma pharmacie nu mai plange nu mai plange veux-tu (p. 91).

Ne pleure plus, dit-il familièrement et la formule chante en nous telle une incantation, magique comme il se doit.

Le polyglottisme est donc un moyen de faire éclater l'espace traditionnel du poème en lui apportant un sang nouveau. Il reste toutefois limité par les possibilités d'adaptation du récepteur qui risque de fuir devant tant d'étrangeté. Un procédé plus subtil, né du hasard, consistera à mettre en présence deux états différents et nettement contrastés de la même langue, et plus encore le français volontairement obscur des *Prophéties* de Nostradamus avec les approximations de Tzara, toujours dans la même complainte :

Viens près de moi que la prière ne te gêne pas elle descend
dans la terre comme les scaphrandres qu'on inventera
alors l'obscurité de fer en vin et sel changera
simplicité paratonnerre de nos plantes prenez garde... » (p. 90)

où le vers intermédiaire est une adaptation des vaticinations anciennes. Un témoin des temps héroïques a relaté comment le bouquin parvint aux dadaïstes et l'effet que sa lecture produisit :

Une véritable bagarre se déclencha. Cela commença par une querelle sur la découverte, le droit à l'emploi de certains mots et l'interprétation des vers, poésie mystique et pleine de force suggestive, c'était le côté abstrait, le son, les associations, les allitérations, qui en faisaient une vraie poésie nouvelle et qui finirent par influencer nos poètes[5].

Il est manifeste (et certain contresens sur verge = sceptre/sexe dans le manuscrit le confirme) que le sens archaïque leur échappait parfois, pour ne rien dire du message cryptique. Seul comptait pour eux le pouvoir connotatif des termes, la transmutation qu'ils opèrent au niveau de l'imaginaire. Cette trouvaille est comparable à ce que Marcel Duchamp dénommait, avec son goût pour les allitérations, « ready-made aidé » : objet d'usage plus ou moins courant promu à la dignité artistique par le choix de l'auteur, agrémenté d'une suscription « destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales » [6].

En vérité le jeu sur le code des langues naturelles est inépuisable. Que se passe-t-il lorsque l'on met en présence trois orateurs qui pendant le même temps vont articuler trois poèmes différents, chacun dans une langue, respectivement l'allemand, l'anglais et le français ? Expérience dite de « poème simultané » dont *L'amiral cherche une maison à louer* nous donne l'exemple (Tristan Tzara, p. 492-93). De fait, les trois auteurs, Huelsenbeck, Janco et Tzara suivent une partition différente, les énoncés n'ayant aucun point commun. Ce sont les possibilités de la voix humaine qui se trouvent ici explorées, avec en outre un intermède opposant des bruits mécaniques (sifflet, cliquetis, grosse caisse) aux sons issus de l'appareil phonatoire. Contrairement aux apparences, ce n'est pas la cacophonie qui devait résulter d'un tel concert offert à Zurich à un public international ; chaque auditeur, selon sa langue devait y trouver la possibilité « de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente, etc., restant tout de même dans la direction que l'auteur a canalisée » (Tristan Tzara, p. 493). Encore une fois, une comparaison avec les recherches plastiques nous aidera à comprendre l'expérience. Il s'agissait, en quelque sorte, d'obtenir l'équivalent verbal des rouleaux de peinture abstraite que composait Viking Eggeling à la même époque, intitulés « Basse continue de la peinture » et dont Hans Richter allait reprendre le principe au cinéma. Quelles que soient les associations visuelles ou sonores, reste une « dominante » qui commande et détermine les

5. Marcel Janco : *Dada, monographie d'un mouvement*, Teufen, A. Niggli, 1957, p. 35.
6. Marcel Duchamp : *Duchamp du signe*, écrits, Flammarion 1975, p. 191.

variations individuelles. Pour sa part, Tristan Tzara se référait devantage, alors, aux réalisations cubistes, désarticulant, dans sa contribution, un poème roumain traduit en français, lui juxtaposant quelques éléments anecdotiques empruntés à une gazette, exactement comme avaient fait Braque ou Picasso sur la toile.

Un jour pourtant, il prétendit être allé plus loin que la transposition de procédés picturaux : « Ces expériences prirent fin avec un poème abstrait "Toto-Vaca" composé de sons purs inventés par moi et ne contenant aucune allusion à la réalité. » (p. 643) Force nous est de prendre le poète en flagrant délit... d'invention : le poème en question n'est nouveau que par son étrangeté, puisqu'il s'agit d'un texte maori dont voici la première strophe :

Ka tangi te kivi
kivi
Ka tangi te moho
moho
Ka tangi te tike
ka tangi te tike
tike
he poko anahe
to tikoko tikoko
haere i te hara
tikoko
ke te taoura te rangi
kaeuaea
me kave kivhoa
kaeuaea
e-ki te take
take no tou
he haou
to ia
haou riri
to ia
to ia ake te take
take no tou.

On voit bien ce qui, dans ce chant de chasseurs, a pu séduire un poète en quête d'abstraction sonore. Ici, le signifiant pris en lui-même, et à l'exclusion de tout signifié, présente un grand intérêt phonologique et rythmique par le parallélisme des formules, leur reprise en clausule, leur inversion, l'opposition contrastive des voyelles et des consonnes, particulièrement des occlusives sourdes dentale et vélaire. De fait, Tzara, qui disposait d'une traduction littérale en allemand a tenté une adaptation en français, l'abandonnant, il me semble, non pas en raison de la difficulté de

compréhension, mais parce qu'il lui était impossible de conserver ces éléments rythmiques et sonores dans la langue d'arrivée, ni de garder les tournures elliptiques du maori.

Non que l'adaptation soit un exercice radicalement impossible : Tzara s'y est livré sur des chants d'aborigènes australiens des tribus Aranda et Loritja, recueillis par le missionnaire luthérien Carl Strhelow. Il apparaît alors comme l'un des premiers poètes de langue française (après Jean Paulhan avec les Haïn-Tenys) à porter attention, non seulement à l'art africain et océanien mais surtout à la poésie orale traditionnelle de ces peuples en publiant ses adaptations, souvent reprises depuis, dans la revue *Dada*. Plus tard, le poète s'est expliqué, au cours d'une émission radiophonique, sur la portée de ses efforts :

Dada préconisait l'art et la littérature nègres, non seulement parce que les expressions artistiques et littéraires des peuples africains et océaniens étaient considérées comme primordiales sur l'échelle de l'évolution humaine, mais aussi parce que Dada essayait d'identifier sa manière même de s'exprimer à la mentalité expansive des primitifs sous les aspects de danse et d'invention spontanée (Les Revues d'avant-garde, *O.C.*V, p. 509).

On voit, malgré le vague de l'expression, l'ambition qui l'animait : renouveler la poésie au moyen de la spontanéité, de formes d'association mentale pré-cartésiennes, fondées sur l'homologie structurale du macrocosme et du microcosme, et, sur le plan de l'expression par rapport d'identité entre la forme et la substance. Ainsi la germination des plantes sera indiquée par la quintuple répétition d'un même énoncé, légèrement varié à chaque fois. Ou encore l'annonce de la pluie se fera par la reprise en apposition de deux formules parallèles : « fleur se déplia / blanc nuage se déplia » (ce qu'en termes de cinéma on appellerait montage alterné) qui laisse à l'imagination le soin de dégager la conclusion du mouvement. Voici, à titre d'exemple, la *Chanson du serpent* où l'aspect des temps, les formes verbales périphrastiques, la réduplication des énoncés traduisent concrètement, en même temps qu'elles le rythment, le pas des danseurs mimant le mouvement reptilien :

Serpentant jeter en avant
se tordant jeter en avant
peau de serpent se lève
au ciel se lève
cœur battre continuellement
queue battre continuellement
queue veut s'éteindre
queue veut remuer
tremblant.

(Tristan Tzara, p. 452)

Encore que cela ne soit pas inutile pour éclairer les recherches de certains groupements poétiques actuels, il serait certainement fastidieux de poursuivre l'examen de toutes les expériences dadaïstes portant sur le code linguistique : poème bruitiste, statique, mouvementiste, qui, pour être comprises dans toute leur ampleur, devraient être mises en relation avec les investigations picturales, plastiques, musicales et dramatiques contemporaines. Je me bornerai à signaler le « poème de voyelles » dont Tzara formule ainsi la théorie :

... je veux relier la technique primitive et la sensibilité moderne. Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre, et par conséquent le son primitif. La gamme des voyelles correspond à celle de la musique. Je pars des variations qui s'enfilent le long du squelette intelligible de ce contraste entre l'abstrait et le réel s'ensuit une nouvelle différenciation dans l'extérieur même du poème, parallèle aux idées des peintures cubistes qui emploient des matériaux divers (p. 552).

Une fois de plus, le flou terminologique risque d'entraver l'intelligence de ce discours (quelles sont les voyelles considérées pour former une octave ? et dans quel ordre ? les nasales sont-elles exclues ?) dont on perçoit cependant l'intention fondamentale : de même que l'insertion d'un fragment de journal dans un tableau cubiste atteste, paradoxalement, la pénétration de la réalité dans la peinture au moment où celle-ci s'en éloigne le plus, de même le recours au chant dans le poème abstrait doit rapprocher le signifiant de son référent et, en quelque sorte, réduire l'arbitraire du signe. Quelques vers d'un poème inédit que j'ai eu la chance de retrouver nous aideront à mieux comprendre l'ambition de Tzara, même s'ils nous laissent sceptiques sur la validité de sa théorie. Il s'agit de *La Panka*. Le substantif désigne, on le sait, une sorte de grand éventail, manœuvré au pied, au moyen de cordes. De là le vers se déploie comme un soufflet

De la teee ee erre mooooooonte
des bouuuules
Là caa caaaaa où oùoù pououou
oussent les clarinettes
De l'intéééé eee eee eee rieur mo onte
des boules vers la suuu uurfa
aaa aace... (p. 511)

A l'opposé de ces variations sonores, il faudrait mentionner les tentatives portant sur la figure graphique du mot : calligrammes, inventions typographiques — même si elles demeurent limitées par les moyens techniques de l'époque — anagrammes, etc. Mais ce serait là ouvrir un nouveau chapitre consacré à la subversion du code graphique et à la mise en cause de la

consécutivité du mot. Qu'il nous suffise de signaler ici, pour mémoire, tel fragment du *Manifeste Baccarat* de Georges Ribemont-Dessaignes (p. 20) permutant quinze fois les lettres du mot *aridité* (mais il n'y avait pas lieu de s'arrêter si tôt, le terme offrant 7 [7] combinaisons, soit 823 543 possibilités). Outre le plaisir d'« inanité sonore », l'expérience était remarquable dans ses implications dramatiques, évoquant d'une part le poème statique des dadaïstes zurichois (chaque lettre dessinée sur une pancarte accrochée à une chaise, on déplace les chaises tour à tour), d'autre part préludant au « ballet programme » proposé par Jacques Poliéri avec Joan Miró, ayant pour thème le mot « l'oiseau » (lui aussi dans la gamme de 7) [7].

Que l'on juxtapose les codes de deux ou plusieurs langues naturelles, ou bien deux états diachroniquement contrastés d'une même langue, que l'on transfère la poétique culturellement marquée d'une civilisation dans une autre, que l'on disloque la figure sonore ou graphique du mot, il demeure toujours un résidu qu'à bon droit les dadaïstes ont tenu pour l'essence même de la poésie, son noyau germinatif. Mais là ne s'arrête pas leur action révolutionnaire, qui s'est davantage exercée sur la syntaxe.

*
**

« Guerre à la rhétorique, paix à la syntaxe » déclarait le barde du romantisme. Mais pour Dada aucun principe n'est sacré, aussi se doit-il de perturber l'axe de la combinaison — et c'est peut-être là que s'aperçoit le mieux la différence entre la poétique dadaïste et celle du surréalisme qui, on l'a maintes fois observé, n'entame en rien la syntaxe usuelle du français. Alors qu'il traversait une période marquée de crises désespérées et d'enthousiasmes sentimentaux, ayant abandonné toute activité artistique, Georges Ribemont-Dessaignes raconte, dans son livre de souvenirs, qu'il se prit à composer un peut partout, dans les circonstances les plus cocasses, des poèmes maintenant disparus :

... je le regrette, poursuit-il, car j'avais d'un seul coup trouvé la forme qui me convenait, j'avais réduit la syntaxe en lui imposant une simplicité assez singulière qui permettait à une poésie insolite d'arriver au jour, sans pour autant la priver de tout lyrisme [8].

Il eût été en effet intéressant de pouvoir analyser cette réduction passionnée, les poèmes de cette époque qui nous sont parvenus ne paraissant

7. Cf. Jacques Poliéri : *Scénographie-sémiographie*, Denoël-Gonthier, bibl. Médiation, 1971, 248 p. *passim*.

8. Georges Ribemont-Dessaignes : *Déjà jadis* ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait, Julliard, 1958 ; coll. 10 × 18 (1973), p. 71-72.

pas caractéristiques d'une telle procédure, quand bien même ils ne manquent pas d'innovations tel, par exemple, le célèbre :

UN PROMPT TU

Pôle vis
Pied
Ventre banane
Le délivre pour les singes à musique
Et le sang pour l'aquarelle.
Ça fait un beau petit enfant
Est-ce que tu es paralysée
C'est parce que tu es chez la concierge
Rectum adagio
C'est si bon.

Mise à part la tmèse calembourdée initiale, d'ordre morphologique et non syntaxique, ce texte présente surtout des « mots en liberté », c'est-à-dire des syntagmes nominaux isolées ou en apposition, et un certain nombre d'énoncés (plus ou moins) complets, rigoureusement grammaticaux, et même banalisés par le lieu commun ou la rengaine. C'est en fait la juxtaposition dans la chaîne énonciative, sans marque du locuteur, qui pose problème. Mais ne minimisons pas la difficulté : la proposition « Le délivre pour les singes à musique », reste une énigme, malgré sa correction, dans la mesure où l'antécédent du pronom n'est pas connu, non plus que le sujet du verbe — le groupe nominal « ventre banane » pouvant difficilement en tenir lieu. C'est peut-être dans ce champ ouvert à l'investigation du lecteur, se prêtant à toute sorte d'investissement associatif que le poète entendait situer le lyrisme ?

A ma connaissance, il n'existe qu'un seul exemple de perturbation radicale de la syntaxe, au moyen d'une méthode aléatoire. C'est celui que fournit Tzara lorsqu'il donne sa célèbre recette « Pour faire un poème dadaïste » (p. 382) si souvent reproduite depuis, mais dont, curieusement, on omet le trait humoristique final, qui donne sa pleine signification au propos :

« Le poème vous ressemblera — dit-il — Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. » Voici donc les trois premiers vers de ce rare poème impersonnel :

prix ils sont hier convenant ensuite tableaux
apprécier le rêve époque des yeux
pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit...

Tranchons-en : les dadaïstes n'ont nullement prétendu qu'un tel degré d'impertinence pouvait libérer l'expression poétique. C'est là un cas limite tel

qu'aucun parcours ne peut s'instaurer. S'il dénonce l'ordre arbitraire des mots en français, convenons qu'il ne parvient pas à le réduire. Assurément, la formule des mots dans un chapeau ne visait qu'à choquer le bourgeois ; elle faisait partie d'une stratégie de la provocation, sans que jamais les poètes y aient recours pour forcer l'imagination. Ce qui est vrai, c'est que certains d'entre eux ont su tirer des effets comiques ou pour le moins étranges en perturbant l'ordre normal du discours. Tel Picabia qui, dans *Unique Eunuque* dispose certains passages à rebours, comme au cinéma lorsqu'un opérateur distrait passe le film à l'envers :

... Au milieu des femmes camarades
Avec leurs tendres bouches porte-plumes
Photographie l'œil de l'amour
Antique garniture illuminée noir
Bicyclette l'horizon vers
Etiquette sein le dans
Corbeau grand d'un enceinte est
La société des Nations... (F.P. p. 197)

Le procédé étant immédiatement perceptible, il est aisé de voir que le ronron poétique déraille au profit de la surprise. Jeu de grand rhétoriqueur moderne ? Il se peut ; mais dès lors que, selon l'étymologie, le vers est retour, on ne peut nier la valeur poétique d'une composition qui impose un double parcours, du sens déçu au sens perçu. L'énumération de ces attaques contre les normes pouvant lasser, nous allons nous arrêter à l'examen, aussi bref que possible, de quelques exemples problématiques. Soit ces deux poèmes de Picabia dont le titre annonce qu'il présente les mêmes propriétés physiques dans toutes les directions. Observons leurs particularités syntagmatiques : [9]

POÈMES ISOTROPES

Culbutes
Dislocation de l'eau immobile
Haricots
Opium
Explosion
Le signal des flûtes godille
A mes pieds

9. Ils ont paru dans *391*, n° 5, p. 5, New York, 1917, avant d'être repris dans *Cinquante-deux miroirs* et *Ecrits* p. 58 et 59. Je sais que le titre, comme pour un tableau peut n'avoir aucun rapport avec les poèmes eux-mêmes, d'autant plus qu'il a disparu lors de la mise en volume, mais, puisqu'il s'impose en tête du poème, acceptons, à titre d'hypothèse, qu'il désigne la forme de l'expression.

Biscornus dans le pli de son hiéroglyphe
Enceinte
Ebréchée
Maison
Magiques enclos à midi
De tous côtés horizontal séjour
Née
La méthode à embrasser
Néant.

Joie céréale
L'appareil choque l'ordre intérieur
de l'image concrète du doigt.
Cachée sous du métal
fournaise petite chandelle
je veux le bloc léchant sur l'échine
du colosse ennui.
Triple vertu répercussion
ne prétendez pas sous la pluie pavoiser
aux modulations d'un piano.

Le premier est essentiellement formé de noms (substantifs ou adjectifs) isolés sur une ligne et se succédant verticalement. Portant la marque du féminin ou du pluriel, ils ne sont pas déterminés, et par conséquent inactualisés, de sorte que leur statut est ambigu (*enceinte* est-il nom ou adjectif ?). A l'exception de deux d'entre eux, ils appartiennent tous à la classe de l'inanimé. Certains de ces mots entrent en composition pour former un syntagme nominal, une proposition nominale (« Dislocation de l'eau immobile »), une indépendante (« Le signal des flûtes godille à mes pieds »), une nominale encore (« La méthode à embrasser » — qui peut difficilement passer pour une locution du type : fer à repasser). A noter que l'ordre y est celui de la syntaxe courante, avec une préférence pour l'inversion du nom et de l'adjectif (magiques enclos, horizontal séjour). Pour corrects qu'ils soient, ces énoncés rapprochent des vocables sémantiquement incompatibles : « Le signal des flûtes godille à mes pieds » est l'exemple de ce que Jean Cohen qualifierait d'absurde, dans la mesure où l'écart des termes est irréductible, même métaphoriquement. Mais qui nous dit que l'essence du poétique n'est pas justement dans cette béance, dans cette errance incertaine qui va de *culbutes* à *pieds*, en passant par *flûtes* (jambes ?) au moyen d'une *godille* (à moins qu'il ne s'agisse des plis disgracieux que fait un pantalon sans bretelles ?). C'est que des réseaux associatifs peuvent s'établir, en effet, soit par la récurrence d'une voyelle (Haric*o*ts — *O*pium — Explosion) soit par dérivation paradoxale (Née-Néant), soit enfin, comme dans la deuxième partie, que la plupart des termes se rapporte à un même champ lexical, sans

que, dans l'ensemble, les propositions ne soient liées.

Conscient ou non, le travail de déconstruction semble éviter tout couplage ou parallélisme et déjouer tout rapport évident. Ce n'est pas le même cas dans le second poème, où les noms sont déterminés et actualisés, où les trois phrases qui la composent forment des propositions complètes. Tandis que le premier peut êtte lu indifféremment de haut en bas ou de bas en haut, chaque vers étant indépendant, celui-ci impose un parcours — tout en accumulant les ambiguïtés dues à l'apposition et aux embrayeurs. Une certaine convergence d'ensemble paraît s'établir, tant par la rigueur syntaxique que par les images suggérées qui réfèrent à une interprétation pianistique. D'où la joie céré(br)ale que l'on éprouve après être passé par l'ascétique expérience du premier. A se demander si ces poèmes ne sont pas isotropes en ce que chacun possède une quantité égale de figures/non figures ?

Nous avons examiné tour à tour des compositions originales jouant avec l'ordre syntagmatique au niveau de la phrase. Reste à mentionner (le sujet demande un développement particulier) [10] le traitement infligé à des énoncés de plus grande extension, de l'ordre du paragraphe, de la page, du chapitre, de la scène ou de l'acte, du volume entier. On a compris qu'il est question du collage-digest tel qu'il fut pratiqué par les dadaïstes et qui visait soit à créer de nouveaux lieux communs soit, d'une façon encore plus ambitieuse, à remettre la littérature sur ses pieds après l'avoir désarticulée et opérée de ses suppléments d'âme. Bien entendu c'est là que, ciseaux ou pas, l'activité ludique obtient ses meilleures réussites langagières en télescopant les textes, en les libérant de leur esclavage, en leur rendant une présence quotidienne, désacralisée si je puis dire. Avec le collage dadaïste, c'est tout l'intertexte du monde, la masse des écrits accumulés, qui devient la matière première d'un discours réorienté au gré de l'artiste et non plus selon les règles contraignantes des convenances et de l'usage. Les éléments du collage perdant leur signification et leur destination premières, on peut leur rapporter cette remarque de Georges Ribemont-Dessaignes à propos des tableaux de Max Ernst :

Ce qui entre en compétition dans le montage est un certain nombre d'espaces-temps différents l'un de l'autre, point faits pour s'accorder, et qui devant s'accorder créent alors le plus étonnant des mouvements browniens *de temps-espaces qui soit. Il en résulte un malaise, une inquiétude qui renseigne infiniment mieux sur notre position de relativité personnelle dans l'existence, que la contemplation immobile du plus grand chef-d'œuvre des arts, figé dans la glace de l'Histoire* [11].

10. Voir, *infra*, Le pagure de la modernité, p. 183.
11. Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis, op. cit.*, p. 54-55.

Peu importe la réaction psychologique du regardeur ou du lecteur ! ce qui compte ici c'est que la structure plane du texte classique se trouve animée de mouvements désordonnés et qu'elle se déploie dans toutes les dimensions. En d'autres termes, lorsque Tzara prélève des fragments d'*Hamlet*, des *Centuries*, de *Manon Lescaut* pour les insérer dans ses (dé)compositions, c'est comme s'il faisait entrer la quatrième dimension dans l'espace textuel.

Il est clair, par conséquent, que la recette des mots dans un chapeau n'a pas eu d'application systématique. La poétique dadaïste s'est affranchie de l'ordre syntagmatique par une suite de carambolages, plus ou moins calculés, tels que le texte présente une parfaite correction grammaticale mais un très haut degré d'impertinence sémantique, qu'il opère un rapprochement arbitraire de signifiants appartenant à des univers culturels différents, ou enfin qu'il se présente comme une constellation de mots, un agglomérat ayant chaque fois une structure autonome.

*
**

Pour ce qui concerne l'axe de la sélection, la perversion dadaïste est à la fois plus et moins nette qu'en matière de combinaison. Plus nette, car toutes les permutations apparaissent licites : si on admet un énoncé du type : « les souvenirs sont cor de chasse » (Apollinaire) on peut s'attendre à trouver chez Tzara : les souvenirs sont hippopotame. Ce qui peut se justifier sur le plan psychologique comme sur le plan poétique (avec métonymie de l'une à l'autre). Pourquoi la qualification porte-t-elle sur un instrument de musique dans un cas, sur un animal dans l'autre ? Il n'y a à cela aucune explication linguistique correcte, et il faut bien admettre que dans le domaine de la poétique il n'y a pas de phrase anormale : l'ensemble des substantifs s'offre ici au choix du locuteur. On qualifiera l'attitude dadaïste à cet égard d'*indifférente* — ce qui complique singulièrement la recherche des lois. C'est par là que la subversion des codes linguistiques est moins nette, puisqu'elle se dilue dans l'immense champ de tous les possibles. Pour en saisir le mécanisme, il sera nécessaire de s'appuyer sur les différents états disponibles du texte. En effet, seul un examen des variantes nous permettra de situer le transfert opéré d'une classe paradigmatique à l'autre. Car si je puis substituer à cor de chasse n'importe quel attribut, la langue ne me permet pas, en principe, de passer indifféremment du substantif à l'adjectif ou au verbe : encore faut-il être en mesure de spécifier les choix qui s'offraient au poète.

On a pu s'étonner, surtout pour sa période dadaïste, que nous fournissions une « édition savante » des écrits de Tzara. Celui-ci étant la spontanéité même, à quoi pouvait-il servir d'enregistrer pour l'histoire des esquisses de gestes, de mots, qui n'avaient aucune importance, tombant sous le coup de la loi d'indifférence énoncée précédemment ? Disons que ces gestes manqués ont d'abord la valeur du vécu ; ensuite, ils nous permettent

de surprendre le poète dans son travail de destruction ou, plus certainement, dans sa lutte avec et contre le langage — c'est-à-dire avec certains aspects de son être. Comme tous les artisans du verbe, Tzara remplace, d'une édition à l'autre, un mot vague ou ambigu par un mot plus précis, un terme concret par un autre de portée plus générale — mais cette réécriture, qu'il convient de connaître, n'a rien d'original. En revanche, là où le dadaïste se différencie des autres poètes, c'est lorsqu'il transforme un terme selon des critères sémantiques mais d'après un modèle acoustique, de telle sorte qu'il place sur le même plan des sèmes éloignés sinon totalement contradictoires. Ainsi *sommeil* le cède à *soleil* (p. 107) *la planète* à *la tempête* (p. 109) et *mon cœur descend sur des maisons basses* à *mon cœur décent* (p. 114) tandis que *marine morte* est *blanche aorte* (p. 128) et que l'on change de forme grammaticale avec *grande lampe est claire* devenant *grande lampe digère*. Je ne chercherai pas à dire le pourquoi de telles modifications qui, pour la plupart, déjouent le sens attendu : elles sont des opérateurs de la trouvaille, que celle-ci nous enchante ou non. La preuve en est que souvent le lapsus et son corrigé subsisteront sur la même ligne : *qu'importe le veau le beau le journal...* (p. 114). Par de tels procédés, le langage subit un décapage radical, sinon une remise à neuf intégrale : telle était la fonction spécialement dévolue à la revue *Proverbe* d'Eluard à laquelle Tzara avait ouvert la voie dès ses *Vingt-cinq poèmes*. Un seul exemple suffira : *O mon sommeil d'aniline et de zoologie* (p. 98) ; ce vers n'est-il pas la synthèse de tous les clichés ayant trait au sommeil, n'est-il pas l'évocation exacte, formes et couleur (l'aniline est ici le produit de synthèse du bleu indigo) des images du rêve ? Tzara lui-même enserrait sa poétique dans cette formule : « Volonté de la parole : un être debout, une image, une construction unique, fervente, de couleur dense, intensité, communion avec la vie » (p. 404). Or cette vie ne saurait être limitée, classée, répertoriée ; un perpétuel mouvement l'anime, l'univers est en constante métamorphose

l'hôpital devient canal
et le canal devient violon
sur le violon il y a un navire
et sur le bâbord la reine est parmi les émigrants pour Mexico (p. 89).

Tout s'enchaîne glisse et se transforme non par synesthésie ni en raison d'une swedenborgienne loi d'analogie, mais parce que nous sommes dans ce magma originel où les choses et les êtres s'interpénètrent, où rien n'est encore nettement différencié.

Telle est, me semble-t-il, la raison d'être de ces énumérations chaotiques (pour reprendre une expression chère à Léo Spitzer) qui caractérisent tant de textes dadaïstes, se résolvant parfois en tautologies : « *Dada* a le cerveau comme un cerveau »(F.P. p. 225) car Dada est *tout*. Qu'importe au poète qu'il soit dieu, colibri, fœtus, tailleur ou robe ou lettre ou chevelure puisqu'il

est Mouvement (T.T. p. 89). Il est, à cet égard, fort instructif de suivre l'évolution et la modification de certains thèmes à l'intérieur d'un seul poème : les flammes se développent en formation d'éponges, puis elles sont des éponges, des éponges de verre, ayant failli être des vendanges éponges et des oreilles des canaris selon les différents états du texte précédemment cité. On soupçonne quels espaces immenses s'offrent à la topographie de Jean-Pierre Richard, s'il veut explorer l'univers imaginaire de Dada. Mais je doute qu'il le fasse car il lui faudrait s'assurer auparavant que les signifiés menés en constellations astronomiques sont bien l'écho d'une imagination individuelle ou collective et non la vibration sonore et indifférenciée de la matière, passant par l'organe phonatoire de l'un ou de l'autre pour se manifester. Plus que jamais se pose avec Dada la question : qui parle ? et pour dire quoi ? ou, en d'utres termes, quels sont les motifs de sélection sur l'axe paradigmatique ? Pour sa part, Georges Ribemont-Dessaignes se refuse à choisir quoi que ce soit en délivrant un

Bon Pour

Amour	*Bidons*	*Essence*	*Vertu*
Amour	*Bidons*	*Huile*	*Vertu*
Amour	*Boîtes*	*Graisse*	*Vertu*
Amour	*Enveloppes lisses*		*Vertu*
Amour	*Enveloppes ferrées*		*Vertu*
Amour	*Chambres à air*		*Vertu*

J'ai encore à vendre sur le ventre un petit grain de beauté.

Tandis que Tzara propose, dans ses *Manifestes*, un système d'équivalences sémantiques tel que tout énoncé devient chez lui en même temps et également positif ou négatif, de sorte que la question de son acceptabilité ne se puisse poser. De fait, il se produit une neutralisation de la parole, réalisant ce que souhaitait le « Mouvement cheval d'enfant » : l'instauration de l'idiot partout.

Par le transfert d'une catégorie paradigmatique à l'autre, par l'accumulation chaotique des paradigmes et, finalement, par la neutralisation des énoncés, la pratique dadaïste fausse définitivement le jeu poétique. C'était bien le but recherché : dévaloriser les mots en raison de l'abus qui en a été fait. Pour nécessaire et salubre qu'elle soit, cette opération ne peut passer pour poétique que si l'on désigne par là toute activité centrée sur le langage et dans la mesure où le produit de ce dérèglement possède un signifié. Au-delà, il n'y aurait que le bruit.

*
**

Ce bref examen des trois recueils aujourd'hui les plus caractéristiques de la production dadaïste, sur le plan textuel, nous aura permis d'établir des constatations relativement nettes. Dada s'est attaqué aux éléments essentiels de la communication poétique en brouillant les codes des langues naturelles, en brisant l'ordre syntagmatique et paradigmatique. Il a donc atteint la limite extrême des perturbations possibles ; il serait difficile de concevoir une mise en cause plus radicale, si ce n'est par la destruction du signe lui-même. Or, avec Dada, le signe reste (presque) intact, ne subissant des déformations que sur le plan de l'image acoustique ou graphique. Ce qui est modifié, c'est le tissu poétique, c'est-à-dire l'ensemble des rapports s'établissant entre les signes. Toutes proportions gardées, et bien que la métaphore médicale soit suspecte dans notre domaine, on peut dire que la prolifération anarchique des signes, trangressant les limites naturelles du texte, ressemble à une cancérisation du tissu. C'est ce qui explique qu'aucune des définitions du fait poétique, ayant cours actuellement, ne puisse s'y appliquer. Dans le cas d'un tissu cancéreux, l'organisation des cellules n'est plus commandée ou contrôlée par les mécanismes de régulation de l'organisme, mais par un rythme propre à celles-ci. Ce qui est exactement le cas des poèmes examinés, dont nous avons dit qu'ils relevaient à chaque fois d'une approche autonome, les codes du langage et même de toute poésie établie n'y apparaissant plus. Cette approche demeure aléatoire et non codifiable dans la mesure où on ne connaît pas de différence essentielle entre le signe dadaïste et le signe normal. C'est l'organisation du texte qui est atteinte, mais les anomalies qu'on y décèle ne sont ni spécifiques ni constantes. Elles ne sont d'ailleurs pas le propre de Dada mais de la langue elle-même qui se joue parfois, au moins dans l'usage courant, des frontières établies. Le propre de la poésie n'est-il pas d'attaquer les citadelles de la rhétorique et du « bon sens » ? Une fois de plus, la notion d'*écart* est absolument inutile ici, d'autant plus qu'à l'intérieur des textes de référence la prolifération anarchique revêt des aspects variés et intermittents, avec des phases de latence, de manifestation larvée et des phénomènes de dissémination. Il serait ridicule de déclarer que dans tel poème, *Décomposition* par exemple (T.T. p. 505), un vers est référentiel « si tu veux faire mon bonheur », tandis que « je suis sain comme une horloge » ne l'est pas — alors que le premier est l'écho d'une ronde enfantine, (on ne sera pas plus avancé lorsqu'on aura spécifié la référence intertextuelle). Au vrai, ce qu'il convient de désigner ici, ce sont les rapports nouveaux qu'entretiennent les signes, par-delà le bouleversement des codes, c'est la tonalité d'un poème qui, malgré tous les brouillages, ne parvient pas à éliminer la sensibilité, sinon la sentimentalité du locuteur.

Car l'apport majeur de cette poétique de la déconstruction, ou de la décomposition, est le témoignage qu'elle porte, non sur la fonction poétique mais sur la nature de l'émetteur et secondairement, du récepteur. Je disais tout à l'heure la suspicion qui pouvait frapper l'analogie médicale, mais l'emploi d'une terminologie d'origine scientifique et technique ne l'épargne

pas. Il serait vain de croire qu'en mettant un mot à la place d'un autre on aura mis le sujet entre parenthèses ou, mieux, qu'on l'aura gommé. Ce que les pratiques subversives réinstallent au centre de l'énoncé, c'est justement ce qui devait disparaître à jamais : l'homme. De ceci, Picabia, Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes ont eu très tôt conscience, comme il apparaît dans les appréciations qu'ils portaient sur leurs œuvres respectives. Voilà pourquoi, en dépit d'une commune attitude devant la littérature et la vie, leurs écrits ne sont pas indifférenciés, ceux de Picabia restant marqués d'érotisme, et de sentimentalité diffuse ceux de Tristan Tzara.

Ce faisant, l'accent se déplace de l'énoncé à l'énonciation. On ne reviendra pas ici sur la chronique des soirées dadaïstes ni sur la manière dont étaient déclamés les textes où au-delà de toute forme insolite de manifestation apparaissait la personnalité de l'individu. Ce qu'il faut en retenir c'est une nouvelle direction poétique, inséparable du geste d'ailleurs, que Tzara illustrera d'une page pleine d'humour dans *Grains et issues*, expliquant comment chante pour lui le vers « Pain de minuit aux lèvres de soufre » selon la quantité des syllabes, l'alternance des intonations, la sensation concrète que procure cette poésie immédiate, non sans évoquer la mélopée d'un réparateur de faïence et de porcelaine.

Pour finir, et quel que soit l'intérêt que l'on puisse leur accorder, ces pratiques subversives sont significatives par les bouleversements qu'elles annoncent dans l'ordre poétique, en ouvrant sur un certain type d'écriture automatique débarrassé des scories du langage ; en démontrant que la poésie est indépendante des formes mnémotechniques, et qu'elle est essentiellement un état d'esprit ; en réinsérant l'humour dans l'existence quotidienne ; en nous assurant, tous comptes faits, que l'art est la vie.

3. Dada comme combinatoire nouvelle

Retombées les émotions de l'instant, amortie la violence initiale, atténuées par le temps les provocations et les mises en cause personnelles, Dada nous apparaît, désormais, comme un éphémère et magnifique feu d'artifice verbal, une explosion langagière sans précédent, touchant à tous les moyens d'expression, source extraordinaire d'inspiration et de renouvellement pour les arts.

Dans le vaste champ embrassé par ce mouvement protéïforme, on se bornera, ici, à explorer son attitude à l'égard du langage (qu'il soit verbal, gestuel ou pictural), une fois admise la table-rase sur laquelle il s'érige, et l'étonnante confusion qu'il a délibérément instaurée.

Même s'il n'a pas toujours conscience d'agir en fonction de principes clairement établis — puisqu'il se moque des principes — Dada obéit à une certaine logique dont il est loisible, avec le recul, de dégager les lois. Dès lors qu'il proclame l'art comme « seule base commune d'entendement » (T. Tzara), on possède un élément stable sur quoi se fondent la rigueur et la cohérence d'une démarche se réclamant de l'incohérence. Trois principes directeurs, qu'on examinera tour à tour, l'orientent à travers l'hétérogénéité de ses productions. C'est, premièrement, le concept d'art total ou « cosmique », selon le mot de Tzara. Vient ensuite la valorisation du hasard, traditionnellement exclu par les esthétiques établies. Enfin apparaît la destructuration, l'abstraction, la réduction à la plus simple expression.

Certes, ces trois principes ne sont pas toujours conjointement à l'œuvre dans la production Dada, et il s'est trouvé des membres du Mouvement — et non des moindres — pour en combattre telle ou telle formulation. Il n'en demeure pas moins qu'ils articulent, ensemble, cette combinatoire artistique dont Dada fut l'expression renouvelée.

*
**

Voulant ouvrir l'art à la vie réelle, dans ses aspects les plus contradictoires, le dadaïste est conduit à accueillir ce qui n'avait, avant lui, pas droit de cité : l'hétérogène, l'éphémère, le désordonné. Il intègre des matériaux nouveaux (plastiques ou sonores) dans des compositions diverses :

Le mot dada *symbolise la relation la plus primitive avec la réalité environnante ; avec le dadaïsme une nouvelle réalité prend possession de ses droits.*

La vie apparaît dans un pêle-mêle simultané de bruits, de couleurs et de rythmes spirituels qui, dans l'art dadaïste, sont immédiatement repris par les cris et les fièvres sensationnels de son audacieuse psyché de tous les jours et dans toute sa réalité brutale

déclare le Manifeste dadaïste de Berlin (avril 1918).

Pour coller à la vie, le dadaïste introduit « le nouveau matériau », bouts de bois, cheveux, sable, papier journal, etc., dans l'œuvre d'art. Celle-ci, comme tout organisme vivant, implique un certain ordre qui selon Tzara, constitue son caractère « cosmique », dont l'unité se formule ainsi :

1) Donner une importance égale à chaque objet, être, matériel, organisme de l'univers.

2) Accentuer l'importance de l'homme, grouper autour de lui et subordonner les êtres, les objets, etc. (O.C.I, 398).

Cet art total ou cosmique est bien loin, on le voit, de la déshumanisation prônée par certains courants d'avant-garde postérieurs. Mais il ne s'agit pas, pour autant, d'un retour au romantisme. Rien n'est moins contraire à l'ambition dadaïste que la conception wagnérienne de la totalité. Ici, le cosmique procède de l'accumulation des matériaux hétérogènes, non de leur complémentarité. Tristan Tzara s'en est expliqué, *a posteriori* :

En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer un parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des matières *différentes.* (O.C.I, 643).

Si l'analogie du plastique au poétique s'impose dans la démarche du poète, il ne faut pourtant pas confondre le collage cubiste avec le collage dada. Tandis que le premier insère un fragment du réel dans un ensemble préconçu, le second part de la trouvaille occasionnelle autour de laquelle se constitue le tableau, en guise de commentaire, en quelque sorte.

S'agissant de mots, de matière verbale, le dadaïste peut difficilement

introduire autre chose que des graphèmes dans son texte imprimé. Pourtant ceux-ci peuvent appartenir à des réalités très distinctes et contrastées, comme le sont les chants Maori que Tzara publie anonymement, donnant à lire des « sons purs » qu'il n'a pas inventés (contrairement à ce qu'il prétend à Jacques Doucet). En les privant de tout contexte culturel et de toute signification immédiate il les consacre comme matériau poétique, mettant en relief un rythme élémentaire, des séquences parallèles, l'alternance et le choc des voyelles etc. Avec Huelsenbek qui tapait de la grosse caisse, il avait animé certaines soirées Dada de danses nègres et s'était préparé à publier un recueil de ces poèmes africains et océaniens, adaptés ou traduits en français, susceptibles de changer de fond en comble la sensibilité du lecteur, offrant le type même d'un matériau nouveau apte à révolutionner la vieille mécanique du vers, car :

Le poème pousse ou creuse le cratère, se tait, tue ou crie le long des degrés accélérés de la vitesse. Il ne sera plus un produit de l'optique, ni du sens ou de l'intelligence, impression ou faculté de transformer les traces de sentiments. (O.C.I, 405)

Au lieu d'être réflexion sur la vie, aspiration ou expression, le poème doit apparaître comme un fragment de la vie elle-même, quand il n'est pas, réussite suprême de M.Aa l'antiphilosophe, la formulation de la théorie du poème dans le poème lui-même :

J'aime par-dessus tout la simplicité dada. Le squelette des machines est dada ou supérieur à celui des pithécanthropes. Une pensée peut s'allumer comme un bandage et sauter comme une certaine couleur verte que j'ai composée une fois avec le sang du colibri, le caoutchouc des bicyclettes à califourchon sur un fil télégraphique. Tranches de cartes postales sur les branches du nouveau système homme ou chanson entre quatre yeux.

L'interruption ici du langage de Aa qui voulait lyncher lécher laisser et arracher la philosophie, Mississippi, et l'éruption des voyelles d'une rose placée sur la nuque de Napoléon, fixer la boutonnière robinet des diaphragmes, pour quelques instants, sur la fin bien placée de la phrase qui ne finira jamais. (O.C.II, 25)

On sait de reste que, dès avant la naissance de Dada, les peintres qui allaient en faire partie, Hans Arp et Sophie Taeuber au premier chef, « dégoûtés de la peinture à l'huile, cherchaient des matériaux nouveaux » [1]. Venu du futurisme, mais s'exprimant en dadaïste véritable, Prampolini ne dit pas autre chose que le poète lorsqu'il demande la substitution totale des éléments picturaux conventionnels par des éléments « réels », et lorsqu'il

1. Jean Arp : *Jours effeuillés*, Gallimard, 1965, p. 355.

considère le tableau comme objet lui-même, dans sa réalité pure (*Noi* n° 1, juin 1917).

Dans la même perspective, l'apport de Dada dans le domaine musical est souvent ignoré. Compagnon de Picabia à New York, Edgar Varèse dénonce les limites du futurisme qui reproduit « servilement la trépidation de notre vie quotidienne », à quoi il oppose les combinaisons de sons nouveaux créant leur vie propre.

Poésie, peinture, musique, on reste encore dans le cadre traditionnel de la distinction des arts, que Dada tente de briser, ou de dépasser par l'assemblage de mille matières, de déchets hétéroclites. Ainsi les « sculptures » de Raoul Hausmann (L'Esprit de notre temps, 1919) qui combinent divers objets manufacturés et, plus encore, les réalisations de Kurt Schwitters dont on a pu dire, fort justement : « En fait, l'œuvre dada totale, c'était *lui* » (H. Richter). Paradoxalement, les déchets, les rebuts que l'individu abandonne au temps, celui-ci en fait (avec la complicité de Dada) des œuvres d'art qui magnifient l'homme, exaltent ses capacités d'expression !

*
**

De parti-pris, Dada introduit le périssable, l'in-convenant dans l'œuvre d'art. Ce faisant, il accepte de collaborer avec le temps et son agent principal, qui se nomme hasard.

Le phénomème n'allait pas de soi : le rôle de l'artiste n'a-t-il pas toujours été de vaincre le temps pour atteindre l'intemporel et surtout de combattre le hasard ? Dans la mesure où les dadaïstes refusaient de s'incliner devant les principes de la logique, de l'équilibre, de l'esthétique, ils étaient conduits à laisser agir ce qui échappe à l'ordre de la raison : le hasard et l'irrationnel.

Ce n'est donc pas tout à fait par hasard qu'Arp ou Max Ernst ou Raoul Hausmann ont su voir d'emblée ce que pouvait leur apporter... le hasard dans leur quête artistique.

Rétrospectivement, ils ont décrit leurs découvertes comme fortuites, résultant d'une sorte d'abandon à des forces mystérieuses, alors qu'il s'agissait tout simplement de prendre en compte ce que leur livrait l'aléatoire. Ainsi serait né le *collage* dada, d'un arrangement involontaire de papiers coloriés. De même la technique du *frottage*, découverte par Max Ernst comme moyen de forcer l'inspiration :

J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-même

des plans nouveaux, pour leur rencontre dans un inconnu nouveau (le plan de non-convenance) [2]...

Ecartons de ce témoignage la tonalité surréaliste, anachronique au moment où Max Ernst commence à pratiquer le frottage, et retenons-en ce qui relève de l'irrationnel, la plus noble conquête du collage, selon lui :

C'est l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples. (Ibid.)

La recette des mots dans un chapeau, procurée par Tristan Tzara (*O.C.I*, 382) s'apparente, en tous points, au collage pictural, et mène vers les mêmes horizons oniriques. La critique pense, dans son ensemble, qu'elle résume la poétique du mouvement, alors qu'elle n'en est qu'une formulation ironique. En effet, l'exemple que Tzara cite à l'appui montre bien que, ni lui, ni ses compagnons, ne l'ont suivie à la lettre. Le collage verbal, ici préconisé, laisse jouer le hasard, mais il se heurte à une limite qu'on ne saurait minimiser : l'illisible, ou plus précisément, la capacité d'absorption du lecteur. Par ailleurs, le rôle capital de celui qui se livre au collage est souligné par Tzara dans la formule finale :

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. (O.C.I, 382)

Plus qu'une méthode absolument aléatoire, le collage poétique se rapproche du *ready-made aidé* selon Duchamp ; on prend un texte tout fait que l'on contracte, croise avec un autre ou dont on transforme certains éléments. De toute façon, la personnalité de l'opérateur (et, en bout de chaîne, du lecteur) n'est pas indifférente.

Ainsi lorsque Paul Eluard et Max Ernst, par un échange de correspondance, rectifient la prose d'Alphonse Daudet dans « La mort du Dauphin », célèbre morceau choisi scolaire des *Lettres de mon moulin*, sous le titre :

LES CISEAUX ET LEUR PÈRE

Le petit est malade, le petit va mourir. Lui qui nous a donné la vue, qui a enfermé les obscurités dans les forêts de sapins, qui séchait les rues après l'orage. Il avait, il avait un estomac complaisant, il portait le plus doux climat dans ses os et faisait l'amour avec les clochers... [3]

2. Max Ernst : *Ecritures*, Gallimard, 1970, pp. 258-259.
3. Max Ernst : *ibid.*, p. 111.

Outre le jeu de mots du titre, il faut voir dans ce texte une référence à la pratique du collage verbal, qui renvoie au collage plastique de la page de gauche des *Malheurs des immortels* qu'il commente, en quelque sorte, poétiquement. Mais, en tout état de cause, le poème peut se lire pour lui-même, comme une protestation émue contre la mort d'un enfant et, plus généralement contre ce scandale permanent qui nous fait mortels.

Si l'un des versants du collage ouvre sur le rêve, l'autre donne sur la réalité (scripturale du moins). C'est ainsi que procède Aragon lorsqu'il parsème ses romans de fragments de textes empruntés à la vie quotidienne. L'aspect aléatoire de l'emprunt relance l'imagination et la narration, jouant sur un effet de contraste. La vérité « réaliste » qu'implique tout collage (dès lors qu'on prélève un élément d'une réalité préexistante, de quelque nature que ce soit) sera ensuite invoquée par l'auteur du *Paysan de Paris* pour expliquer et justifier sa conversion au réalisme socialiste.

De fait, le collage est, par nature, ambivalent. Comme pratique surréaliste, il conforte le réalisme. Mais, tenant du hasard, il donne du jeu à l'imaginaire. De sorte que le proverbe, le lieu commun, l'extrait typographique enclenche une double combinatoire productrice de rêve et de réalité.

Poème ou tableau, le collage, en destructurant le réel, recompose un autre réel qui relève, malgré tout, de la sphère artistique. L'art n'est pas tué pour autant : il se transforme. Certains ont voulu effacer le sujet créateur, éliminant en quelque sorte, l'intervention de l'artiste, en laissant le hasard opérer seul dans la technique. Ainsi naquit la Schadographie ou Rayographie, du nom de leur inventeur respectif. On dispose un objet sur une plaque sensible, et on laisse faire la lumière, puis on développe. Mais c'est oublier que la personnalité de l'artiste intervient dans le choix et la disposition des objets, sinon dans le processus technique lui-même.

C'est la personnalité du choix qui met en évidence le photomontage, sorte de collage aidé, opérant sur des illustrations. Notre mémoire visuelle s'alliant à la postérité, a gardé souvenir des grands photomonteurs allemands, et surtout de John Heartfield, dont les réalisations luttèrent, par la dérision, contre le pouvoir croissant d'Hitler. D'Hausmann, de Grosz ou d'Hanna Hoech, peu importe de savoir qui est « l'inventeur » d'un procédé pratiqué de longue date par le commun des photographes. Observons plutôt qu'il résulte de la quête dadaïste pour de nouveaux matériaux, et qu'il est lui-même le fruit du hasard ou, pour mieux dire, de la rencontre fortuite de deux représentations sur un plan inconvenant.

Le hasard absolu existe-t-il en ce domaine, et a-t-il été honoré par Dada ? Nul ne peut en jurer. Force est de nous en remettre au témoignage du producteur. Ainsi Georges Ribemont-Dessaignes nous assure-t-il avoir composé une musique *absolument aléatoire*, en tirant les notes de la gamme d'une petite boîte noire. Si le *Pas de la chicorée frisée* provoqua, dit-on, un scandale... inouï, lors d'une manifestation Dada, il faut convenir que les hasards de l'existence ont fait que cette partition est désormais introuvable.

*
**

Rapprochant l'art de la vie, Dada fait feu de tout bois, puis il laisse faire le hasard et simultanément, se livre à une pratique consciente, sinon concertée, de l'abstraction. C'est-à-dire qu'il ne veut plus avoir à faire au réel mais seulement aux signes symboliques qu'il travaille comme des matériaux concrets — qu'ils sont — créant, en quelque sorte, une autre réalité.

Le premier temps de cette démarche consiste, sur le plan poétique, à opérer diverses manipulations portant sur les éléments de la communication. On mêle différentes langues naturelles (anglais, français, allemand, etc.) ce qui est facilité par le contexte international, à Zurich. Ou bien des états contrastés d'une même langue : ainsi Tzara essaimant *Les Centuries* de Nostradamus dans ses *Vingt-cinq poèmes* [4].

D'autres manipulations portent sur le code phonique ou graphique. Mais la hardiesse dadaïste se manifeste davantage à l'égard de la syntaxe, c'est-à-dire la charpente même de la langue. La revue d'Eluard, *Proverbe*, milite pour la construction de phrases ou d'éléments de phrases qui « en dehors de toute syntaxe ou de souci grammatical, doivent créer de nouveaux lieux communs » (Tzara, *O.C.* V, 556).

Dans un poème de plusieurs pages, *Unique Eunuque* (1920), Picabia introduit des séquences qu'il convient de lire à l'envers, du bas vers le haut de la page, comme un film qui reviendrait sur lui-même. La syntaxe est régulière, c'est le sens de la lecture qui est orienté différemment, faisant passer de l'ordre progressif, où le sens est déçu, à l'ordre régressif, où le sens est perçu. Dans *Les Aventures de Télémaque* (1921), Aragon juxtapose, dans l'espace de la phrase, des éléments grammaticalement ou sémantiquement incompatibles :

A la merci des caresses un jour ou l'autre paraissait parce que. Pour ricaner il faut une émotion considérable. Maintenant pareil aux étoiles, hier comme désormais, demain sans précédent [5].

Certes, de tels fragments sont finalement peu nombreux dans la masse des écrits dadaïstes. Ils n'en témoignent pas moins de tentatives expérimentales pour décaper la langue de ses usages les mieux établis et provoquer, peut-être, un nouveau style de lecture.

Dans ses souvenirs, Georges Ribemont-Dessaignes regrette la disparition de ses poèmes Dada où il avait, dit-il, trouvé d'emblée la forme qui lui convenait, réduisant la syntaxe à sa plus simple expression [6].

4. Voir ci-dessus, p. 94.
5. Aragon : *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, (1966), p. 66.
6. Voir ci-dessus, p. 99.

On pourrait alléguer plusieurs exemples de poèmes, chez Tzara, Picabia, etc. répondant, semble-t-il, à cette caractérisation. C'est que les manipulations syntaxiques, trop perturbantes dans l'ordre de la prose, produisent un effet heureux en poésie, en dépouillant le poème de tout souci narratif et en offrant au lecteur un matériau brut, sur lequel exercer son intelligence, sa sensiblité, et surtout l'association d'idées.

Les manipulations sur l'axe de la sélection sont plus difficiles à mettre en évidence. De l'ordre de l'absurde, selon Jean Cohen, elles heurtent les habitudes du lecteur mais trouveront toujours une justification *a posteriori*. Que n'a-t-on écrit, de toutes parts, sur « Persienne » ce poème d'Aragon répétant vingt-quatre fois le mot-titre, dont, pour finir, l'auteur avouait, en 1966 qu'il était un écho de Dickens et évoquait le bruit de la mer ? Seulement, les lecteurs de Dada ne pouvaient y voir qu'une insolence, de même que les équivalences verbales de Tzara, le libre choix offert à la lecture par Georges Ribemont-Dessaignes ou les jeux verbaux de Marcel Duchamp, proches de l'Almanach Vermot.

Allant plus à fond dans le concassage du langage, Dada a découvert le poème phonétique, où les voyelles *miment* la signification du mot. Ainsi les poèmes incantatoirs d'Hugo Ball, interprétés en public, tel « Karawane », se voulaient transposition verbale du bruit que fait un troupeau d'éléphants. Il fallait dépasser les « mots en liberté » futuristes :

> *Nous avons cherché à prêter au vocable isolé la force d'une incantation, ardeur d'une constellation. Et curieusement : le vocable magiquement accompli évoqua et engendra une phrase* nouvelle *qui n'était conditionnée ni liée par un sens conventionnel d'aucune sorte. Effleurant cent pensées en même temps sans les nommer, cette phrase fit vibrer, sensible à l'origine mais étouffé, l'être irrationnel de l'auditeur ; elle réveilla et raffermit les régions les plus profondes du souvenir* [7].

En fait, il ne s'agit de rien moins que de remotiver les signes des mots, coupés de leur référent. A la recherche d'un langage d'avant Babel, certains, comme Hugo Ball, se sont perdus sur les sentiers du mysticisme.

Les pieds sur terre, Raoul Hausmann pousse le poème phonétique vers des voies abstraites, comme le poème-affiche « F.M.S. » (1918), conçu pour une énonciation publique, qui donnera à Kurt Schwitters l'idée de son *Ursonate*, vaste agglomération de molécules sonores, transposant les effets de la peinture non-figurative, qu'il n'hésite pas à nommer « poésie abstraite ».

On a souvent rapproché le « poème phonétique » dada du langage Zaoum, inventé par le futuriste russe Khlebnikov en 1910. Dans *Courrier*

7. Hugo Ball : *Die Flucht aus der Zeit*, Berne, Stocker, 1957, traduction de ce fragment du 9 juillet 1916 par Sabine Wolf.

Dada, Raoul Hausmann suppose, sans pouvoir fournir de preuves, que Ball en avait connaissance par l'intermédiaie de Kandinsky. Rien n'est prouvé sur ce point, et l'usage que font les dadaïstes me paraît fort éloigné de celui des Russes. Si les recherches de ces derniers atteignirent la France, par l'intermédiaire d'Iliazd, ce fut seulement en 1922, quand Dada tirait à sa fin.

Reste une identique volonté d'identifier la molécule sonore de base, de même que la peinture abstraite dégage l'unité minimale de la composition picturale.

On l'aura noté, la combinatoire des sons pratiquée par Dada est directement issue des recherches picturales dont elle se veut un équivalent poétique. En 1915, Arp se dégageait du souci de copier la nature en voulant *produire* et non reproduire. Sa peinture abstraite était, pour lui, un art absolument concret :

Ces œuvres sont construites avec des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs qui cherchent à atteindre, par-delà l'humain, l'infini et l'éternel. (Arp, *Jours effeuillés*, 183)

Dès l'origine, l'abstraction picturale. née en dehors d'eux, apparaît aux dadaïstes comme un moyen de faire surgir des pensées, des sentiments insoupçonnés, d'exprimer la totalité et l'unité de l'individu. Loin d'être un formalisme, c'est, pour eux, la possibilité de créer du vivant, en dehors de toutes les conventions.

La tendance à l'abstraction fut l'objet d'un vif débat à l'intérieur même de Dada, à Zurich. Les uns (Arp, Eggeling, Janco, Richter...) adhérèrent au groupe de Bâle, intitulé « La Vie nouvelle », selon lequel l'art abstrait, devait appartenir à tous. Les autres, menés par Tzara, pensaient qu'il fallait continuer à détruire les vieilles habitudes mentales avant de pouvoir instaurer de nouvelles conduites. Curieusement, sur un autre plan, le même débat se poursuivra à Paris, trois ans plus tard, avec André Breton déclarant que la poésie devait désormais mener quelque part...

Après la Seconde Guerre mondiale, le même Breton aurait confié à Charles Duits que Tzara avait sans doute raison, à l'époque.

*
**

L'opportunité de mettre fin, ou non, au Mouvement Dada, n'est qu'une question tactique. La stratégie d'ensemble révèle de remarquables lignes de force, étayant la combinatoire d'éléments artistiques que j'ai tenté de formuler.

En premier lieu, Dada accumule des matériaux dévalués, les rebuts de la société, qu'il revalorise dans le procesus artistique. Le n'importe quoi, le

sans-sens trouvant son équilibre et sa logique dans l'esprit de l'artiste qui oppose sa volonté créatrice à la débâcle sociale.

Puis le hasard, auquel l'attitude sociale des dadaïstes les prédispose, les engage sur la voie de plusieurs découvertes techniques, aux multiples fonctions. Collage pictural ou verbal, photomontage, etc., leur permettent de développer une critique radicale de l'œuvre d'art, sa démystification, en même temps qu'ils opèrent une dialectique du réel et de l'imaginaire. La synthèse des mécanismes de l'invention et de la création confirme, enfin, la fonction créatrice du hasard. Au demeurant, cette ouverture à l'aléatoire ne signifie pas abdication du créateur. Celui-ci reste toujours libre de refuser, parmi tous les possibles, ceux qu'il juge indignes de sa considération. En ce sens, on a bien une deuxième forme de combinatoire, celle qui procède à l'arrangement des matériaux fournis par le hasard.

Enfin la déconstruction, la réduction des phonèmes et des formes à leur plus simple expression engendre ce qu'à tort on a nommé l'art abstrait, qu'Arp préfère dire concret puisqu'il est une matière en soi.

Ces trois principes que dégage, *a posteriori* l'analyse logique du phénomène Dada, ne sont pas à l'œuvre simultanément. Souvent même les dadaïstes ont considéré l'un ou l'autre d'entre eux comme totalement étranger à leur entreprise.

Mais, puisque Dada a prouvé le mouvement en marchant, il nous est permis d'affirmer que la combinaison du chaos, du hasard et de l'unité élémentaire est ce qui a permis les plus durables et les plus novatrices productions de l'avant-garde.

4.Sur un inédit patent

Qu'après la publication des *Inédits secrets* de Cendrars il reste de nombreux documents à découvrir, à commencer par *La légende de Novgorod*, cela ne fait aucun doute. Mon propos est ici de rendre présent, grâce à l'obligeance de Raymone Cendrars et de François Chapon, conservateur de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, un inédit manifeste, sur lequel bien des regards se sont posés, sans lui accorder l'attention convenable. Or, les paroles de Cendrars à Michel Manoll [1] invitaient expressément à faire le détour, ne fût-ce que pour aller voir ces « planches, reproductions et photographies scientifiques » qui, bien entendu, ne figurent pas dans le manuscrit autographe. En revanche, s'y trouvent les quelques pages qu'on va lire, pour le moins détonantes.

Le poète du *Panama* ne nous avait pas habitués à ce style didactique, au point que j'ai cru, d'abord, qu'il s'agissait d'un texte scientifique, inséré là par erreur. Mais la graphie, la correspondance adressée au couturier-collectionneur ne laissaient aucun doute. Ultime supposition : Cendrars aurait pu se contenter de recopier de sa main valide la notice d'un quelconque grimoire, grossoyant pour honorer ses obligations mensuelles. Après tout, il avait tant vanté les « jolis coups à faire Tous les matins de 9 à 11 » *(Dix-neuf poèmes élastiques)* que je pouvais bien lui attribuer celui-là. Pourtant, à bien lire ce document, on découvre qu'il porte la marque unique de Cendrars et que, loin d'être un appendice à *L'Eubage*, il en serait plutôt le germe.

Historique

On sait comment Jacques Doucet aidait les jeunes artistes par ses acquisitions de tableaux et de manuscrits. Il lui arrivait aussi de leur verser une mensualité en échange de pages inédites. C'est une telle formule qu'il

1. *Blaise Cendrars vous parle, Œuvres complètes,* Denoël, 1965, t. VIII, p. 601.

proposa le dernier jeudi du mois d'avril 1917 à Blaise Cendrars. Celui-ci, qui n'avait pas alors l'assurance et la faconde que révèlent ses entretiens radiophoniques, en fut suffisamment remué pour donner l'impression d'être fâché d'avoir à écrire régulièrement comme un quelconque salarié. Equivoque qu'il s'efforça de lever la semaine suivante dans une lettre à Doucet par laquelle il acceptait l'offre du mécène et lui adressait les premières pages de *L'Eubage* en précisant ses intentions :

Ce que je vous envoie est la relation pure et simple du voyage que j'ai fait dans les montagnes suprastellaires, région inexplorée qui est comme l'hinterland du Ciel, où prennent sources les Forces et les Formes de ce qui a nom la Vie et l'Esprit. Mettons que malgré la distance énorme qui nous sépare et le recul prodigieux que la Contemplation des Elémentaires et des Origines donne à mon esprit, j'ai réussi à rester en rapport avec vous et vous envoie périodiquement mon récit. Heureux s'il vous parvient sans trop de retard et s'il vous fait songer parfois à l'éternel exilé que je suis [2]...

Ces lignes avaient une double fonction : elles préludaient au récit, authentifiant la fiction (on en retrouvera la première phrase, à peine modifiée, dans l'édition définitive), d'autre part, elles confirmaient l'engagement de l'écrivain tout en appelant le donateur à se montrer magnanime. Dans sa totalité, la lettre infirme ou nuance considérablement la version des faits rapportée par Cendrars dans *Le Lotissement du ciel* et au cours de ses enregistrements. Par l'adresse souscrite, qui est celle de son domicile, parisien, elle souligne la simultanéité ironique, dans le volume, de la missive adressée, de Cannes, le même jour, à Conrad Morican. C'était annoncer que le voyage intersidéral procède de l'ubiquité !

Suivent, de Courcelles, puis de Nice, plusieurs lettres accompagnant un chapitre nouveau, demandant un délai ou une avance supplémentaire. Le 2 janvier 1918, Cendrars qui se trouve à Nice, se libère d'un seul coup de ses obligations en envoyant les quatre derniers chapitres, à valoir sur les deux mois écoulés et les deux à venir. Scrupuleusement, puisqu'il lui reste devoir des pages pour une avance de solde de novembre, il propose à son correspondant « une petite étude sur le mouvement perpétuel [qu'il] considère un appendice au *Chapitre V* » [3].

L'ouvrage achevé, l'auteur songe aussitôt à le faire éditer. Il en demande l'autorisation à son acquéreur qu'il prie de le mettre à sa disposition lors de son retour à Paris, à la fin de février, ajoutant :

2. Blaise Cendrars, Lettre autographe à Jacques Doucet, 3 mai 1917, 2 ff., Cote au Fonds Doucet : 7195 A IV 3.

3. Blaise Cendrars, Lettre autographe à Jacques Doucet, 26 av. des Fleurs, Nice (2 janvier 1918), 2 ff. 7 197-12, A IV 3.

... L'appendice sur le mouvement perpétuel que je vous enverrai incessamment ne paraîtra pas dans cette édition ; je vous le réserve entièrement, pour donner une valeur unique à votre manuscrit [...] je ferai un petit volume in 32 d'environ 100 pages, sur beau papier, sans illustrations — est-ce aussi votre avis ? [4]...

Enfin, un mois après, Cendrars fait parvenir à son correspondant parisien les pages qui nous occupent, accompagnées de cette lettre que nous reproduisons intégralement, sauf les fautes d'orthographe, laissant les biffures :

le 8 février 191826, avenue des Fleurs
Nice

Cher Monsieur,

*Veuillez trouver ci-joint l'*Appendice *que je vous ai promis pour votre manuscrit. C'est l'Historique du* Perpetuum mobile *— Une compilation faite de multiples notes de lecture aussi diverses [rassemblée] qu'inattendues. A part le bouquin de Dircks (H. Dircks :* The perpetuum mobile, *London, 1861-1872 2 vol.) et qui n'est que technique — il n'existe aucun ouvrage d'ensemble sur la question. Je crois donc que ma petite notice n'est pas superflue et vient combler une lacune intéressante dans l'Encyclopédie.*

C'est talonné par ce besoin qui m'est propre de tenir parole à tout prix que j'ai rédigé ces premiers [chapitres] paragraphes [quoique] et bien que souffrant d'un mystérieux mal d'entrailles qui me cloue au lit depuis 8 jours et me laisse à peine tenir ma plume. Je vous dis cela pour vous expliquer la mauvaise écriture d'aujourd'hui et le vilain aspect du manuscrit — ratures, etc. que je vous prie d'excuser et pourquoi je suis forcé de renvoyer au mois prochain la suite du paquet.

J'espère pouvoir partir dans une huitaine — je dois être à Paris pour le 20 *— et avoir prochainement le plaisir de vous voir.*

Croyez-moi, cher Monsieur, très sincèrement vôtre.

Blaise Cendrars [5]

Cet envoi qui représente les dix-sept derniers feuillets du manuscrit autographe intitulé *Aux antipodes de l'Unité*, ne sera pas suivi du complément annoncé. De retour dans la capitale, Cendrars dépose une copie

4. Blaise Cendrars, Lettre autographe à Jacques Doucet, 26 av. des Fleurs, Nice, 9 janvier 1918, 2 ff. 7 197-13, A IV 3.
5. Lettre à Jacques Doucet, 2 ff., 7 197-14, A IV 3.

du manuscrit aux éditions de la Sirène, où elle séjourne un an, puis à la N.R.F. (six mois), aux éditions de l'Esprit nouveau (huit mois). Quatre ans après, René Hilsum, le directeur des éditions Au Sans Pareil, se charge de l'édition originale, achevée d'imprimer le 26 mars 1927. Comme il était convenu, l'appendice sur le mouvement perpétuel n'y figure pas. Peu auparavant, le poète avait informé son protecteur du succès de son entreprise, et de son intention de lui dédier la plaquette, le remerciant à nouveau de lui avoir facilité la copie du manuscrit. Il pouvait aussi lui être reconnaissant d'une générosité qui l'avait aidé à vivre pendant dix mois, au cours desquels il avait composé *La Fin du monde* (achevé le 1er septembre 1917), *J'ai tué* (achevé le 3 février 1918), tout en avançant la rédaction de l'inséparable *Moravagine.*

Le Perpetuum mobile

On notera tout d'abord que l'appendice ne porte pas de titre mais deux intertitres, structurant clairement les deux premières parties d'un texte qui devait se poursuivre par une analyse des premiers documents relatifs au mouvement perpétuel. Avec un remarquable talent de vulgarisateur, Cendrars présente en peu de pages la première synthèse éclairante que nous connaissions sur le sujet, renvoyé dans l'ordre des ténèbres depuis qu'en 1775 l'Académie des Sciences de Paris en avait solennellement condamné la discussion. En bonne méthode, il procède par une série de distinctions que nous schématisons ainsi :

Mouvement perpétuel absolu	≠ *Mouvement perpétuel éternel*
(mis en marche de soi-même)	*(reçoit l'impulsion initiale)*
Mouvement perpétuel dans la nature	≠ *Mouvement perpétuel artificiel*

avertissant d'emblée qu'un tel phénomène n'étant pas vérifiable expérimentalement, seule l'intéresse l'histoire du concept. Il distingue à nouveau l'idée de mouvement perpétuel, née avec l'humanité, de l'invention technique, dont il fixe l'origine au Moyen Age. Mythographe, Cendrars oriente aussitôt la réflexion vers une symbolique universelle, dont il situe clairement l'origine dans le rêve et le désir. C'est là, on s'en doute, la contribution personnelle du poète à cet historique.

Au vrai, il suffit de se reporter aux articles des dictionnaires de l'époque, qui tous découlent de l'article *Perpétuel* figurant au tome XII de l'*Encyclopédie* de Diderot-d'Alembert, pour comprendre combien Cendrars innove dans ce domaine épistémologique qui lui était apparemment étranger. De fait, s'il puise son information dans l'ouvrage de Dircks : *Perpetuum mobile* or, a history of the search for self-motive power, from the 13th to the 19th century. Illustrated from various authentic sources, in papers, essays, letters,

paragraphs, and numerous patent specifications. With an introductory essay by Henry Dircks — première série, Londres, 1861, deuxième série 1870 — (récemment reproduit en fac-simile chez B.M. Israël, Amsterdam, 1968, 2 volumes de 558 et 368 p.) ; il transforme une sèche compilation de documents, classés par ordre chronologique, en un essai suggestif, donnant du jeu à l'imaginaire.

Ne croyons pas que, ce faisant, il redonne vie à une chimère. Les savants actuels savent qu'une fois résolue l'ambiguïté du vocabulaire, la vibration du pendule figure le modèle du mouvement perpétuel et que la science de l'électronique remet en cause le postulat selon lequel l'effet n'est jamais supérieur à la cause [6]. Pour sa part, allant à la substance de l'imaginaire, Cendrars ne se borne pas à combler une lacune, il dégage la valeur poétique du thème, travaillé par la volonté de puissance, le rêve de l'âge d'or, et passe à la dimension cosmique, se justifiant ainsi d'avoir conçu une mécanique perpétuelle pour son exploration extra-galactique.

D'après lui, la notice devrait s'agrafer au chapitre cinq de *L'Eubage*, où le narrateur est qualifié de « dompteur de la Spirale universelle » : je ne doute pas que si l'ouvrage avait paru avec des illustrations, il aurait comporté une vignette extraite de l'anthologie britannique, représentant une de ces illusoires machines en forme de vis d'Archimède. Mais c'est au chapitre sept que l'on en devine le fonctionnement réel :

« L'œil vissé au périscope adapté à la caisse, j'observe le mouvement perpétuel dont je suis l'inventeur. » [7]

Il s'agit d'énergie cinétique provenant des vibrations d'un corps sous vide dans une hépatite creuse. Je ne suis pas sûr qu'un physicien pourrait reconstruire le mécanisme d'après les indications contenues au long de ces pages : mais il est certain que, délaissant tous les projets antérieurs, Cendrars imagine le mouvement perpétuel comme une explosion moléculaire, une fusion atomique avant la lettre !

Le Mouvement perpétuel aux antipodes de l'Unité

De même que la reconnaisance du mouvement perpétuel permet de concevoir la machine à explorer l'espace-temps, la manière dont l'appendice s'est élaboré éclaire l'ensemble du texte offert au célèbre couturier.

Comprenons bien le sens du titre primitif de l'ouvrage : « Aux antipodes de l'Unité » (le beau titre *L'Eubage* n'apparaissant, dans la correspondance, qu'à la fin de 1926). L'antipode est, classiquement, un point diamétralement opposé à un point donné ; par extension, c'est à la fois le contraire, le

6. Voyez l'article « Perpétuel » au tome XII de *l'Encyclopaedia Universalis* (1972).
7. Blaise Cendrars — *L'Eubage, Œuvres complètes,* Denoël, tome 2, p. 85.

symétrique et l'inverse. Rhétoriquement, on parlerait de chiasme : mathématiquement, ce titre peut être représenté par la formule : 1 = - 1. D'où découle un ensemble d'antithèses parcourant le texte et rendant compte de la navigation :

« Si vite qu'immobile », « direction Sud, qui est le Nord du ciel », l'inversion des signes expliquant que l'engin remonte quand il tombe, et que l'on découvre le printemps en novembre [8]. Or, ce pasage de l'unité à l'unité inverse (et non à la multiplicité, qui serait le chaos) est rendu possible par le mouvement perpétuel équipant le vaisseau qui, ainsi, explore le cosmos *en tous sens*, c'est-à-dire en avant, dans le futur, comme en arrière, dans le passé. On le voit, Cendrars se situe davantage dans le sillage de H.G. Wells que de Jules Verne, trop pragmatique à son goût. Il convient, dans ce domaine, de signaler l'influence possible d'un ouvrage de Gustave Lerouge : *La Guerre de Vampires* [9] dont l'image la plus saisissante est celle d'un vaste cerveau exigeant pour se maintenir en fonctionnement, nouveau Moloch, le sang vif d'êtres humains — ultime état de la spécialisation. Cette même image me semble irradier le deuxième chapitre de *L'Eubage* : « De l'anguille, et de l'éponge qui est le fond du ciel. » La quête du mouvement perpétuel est, Cendrars y insiste dans son appendice, liée au mythe de l'éternel retour et au symbole de la roue universelle. Un tel réseau d'archétypes transparaît, en filigrane, dans le récit d'une odyssée de douze mois, au long du zodiaque. L'analogie avec la pensée alchimique est alors si évidente, particulièrement avec la formule majeure de la *Table d'Emeraude* :

Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en Haut est comme ce qui est en Bas pour accomplir le miracle d'Une seule Chose.

que nécessairement, le thème hermétique devait affleurer. Il apparaît sous les espèces de la poudre de projection qui « transmue l'engin en matière solaire pure » (p. 107), et suscite l'explosion finale. Cherchant l'or du temps, le poète l'a trouvé dans la vie, qui est un sublimé d'espace et de temps.

L'érudition de Cendrars n'est pas factice. Ses références bibliographiques sont, on l'a vu, exactes. A partir d'une information généralement précise, l'imagination se met en branle, télescope les faits et produit ce récit poétique qui ne doit rien aux savants. Et c'est justement parce qu'il transcende la science que ce texte conserve une certaine fraîcheur, comme cette gerbe de blés divers, aux noms d'étoiles, cueillie à la fin du chapitre sixième, résultant, du collage d'un manuel agronomique et d'une nomenclature astronomique.

8. Il est curieux de constater que, peu de temps auparavant, un écrivain a été tenté par le même système d'inversion : c'est Alfred Jarry, passant d'*Ubu Roi* à « Ubu esclave ». Voir : Henri Béhar : *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, p. 85 *sq.*

9. Gustave Lerouge : *Le Prisonnier de la planète Mars, la Guerre des vampires*, réédition Jérôme Martineau.

On le sait par les *Inédits secrets*, Cendrars a lu l'*Astronomie populaire* de Camille Flammarion durant l'hiver 1906 ; par la suite, il n'a cessé de s'y référer. C'est là qu'il a trouvé les noms des planètes et des constellations qui parsèment son discours, là aussi qu'il a vu une figure légendée « géométrie de la musique » [10] illustrant les vibrations produites par deux diapasons qui engendrent le trait, l'ellipse, le cercle, ce « vertigineux mélisme » qui sous-tend le troisième chapitre de *L'Eubage*. Plus encore que de méditations sur les noms, l'imagination créatrice cendrarsienne se nourrit d'intenses rêveries sur les planisphères célestes établies par l'Observatoire de Paris, faisant germer ces étranges animaux célestes sur lesquels un critique bachelardien aurait tant à dire !

Le fait que Cendrars établissait une liste de mots pêchés dans le dictionnaire pour leur beauté intrinsèque, avant de composer, ne me paraît pas une légende. Cela explique ces vocables inusités pris dans leur sens archaïque comme *ouaiche* (p. 95) qui désigne le sillage d'un vaisseau, ou *perisciens* (p. 74) attribué aux habitants des cercles polaires parce que l'ombre de leur corps décrit un cercle quand le soleil ne se couche pas, qui s'applique ici aux navigateurs tournoyant dans le vide ; ces termes scientifiques légèrement détournés de leur sens « la rondelle azyme de la nuit » (p. 102) ; ces néologismes enfin, dont on n'est pas sûr qu'ils ne soient attestés, comme *répulsite* (p. 75), *odomagnétique* (p. 73).

Ainsi cet appendice ne nous paraît pas être un morceau de littérature alimentaire ni une parenthèse dans l'activité créatrice du poète. Reprenant en peu de mots un problème théorique ardu, il en dégage les éléments constants en les reliant aux archétypes, aux mythes obscurs qui motivent l'intérêt de l'humanité. Il ne s'agit de rien moins que d'abolir la malédiction divine et de gagner son pain â la grâce de l'imagination. La découverte du mouvement perpétuel rend possible l'exploration de l'espace-temps à l'infini. Il en résulte l'un des récits les plus lyriques que nous possédions sur le sujet [11] (Cendrars le savait si bien qu'il en a tiré la substance du *Lotissement du Ciel* non sans avoir, auparavant, attribué l'invention du mouvement perpétuel au personnage féminin de *Moravagine*) faisant coïncider le voyage cosmogonique avec un extraordinaire voyage intérieur.

10. Cf. Camille Flammarion : *Astronomie populaire*, description générale du ciel, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1880, p. 287, fig. 115.

11. Il faut mettre à part, pour son caractère émouvant, la narration de Daumal dans *Le Mont analogue* (Gallimard Ed.).

Appendice

NOTICE
HISTOIRE DU PERPETUUM MOBILE

L'histoire du mouvement perpétuel est un des chapitres les plus romanesques de la science. C'est l'histoire d'une erreur de l'esprit humain qui a troublé les têtes durant des siècles. Nous nous trouvons en face d'une suite ininterrompue d'expériences qui ont toute (*sic*) une chose en commun, leur résultat : un résultat toujours négatif. Malgré cela, l'humanité ne se laisse pas convaincre de l'absurdité du problème, car c'est une question de conscience, un besoin religieux plutôt qu'un problème de la raison.

A l'origine, l'idée du mouvement perpétuel était un problème accessible aux seuls penseurs et n'intéressait que le monde savant. Plus tard, grâce aux succès présumés de tel ou tel inventeur, le mouvement perpétuel sort de son cadre purement scientifique pour intéresser des couches plus larges du public. Il tombe alors entre les mains des charlatans qui l'exploitent à outrance, en font un article à sensation.

Devant la multiplicité des projets qu'on lui soumet, l'Académie des Sciences de Paris se voit forcée, en 1775, de déclarer publiquement qu'elle n'examinera dorénavant aucun projet de mouvement perpétuel, quels que soient les principes servant de base à ces projets. Cette déclaration de la plus haute instance scientifique jette le problème en déconsidération. On peut lire dans l'édition de 1802 de la fameuse *Histoire des Sciences mathématiques* de Montucla, continuée par Lalande, après la mort de l'auteur : « C'est plutôt blâme que louange de prétendre de quelqu'un qu'il s'adonne au mouvement perpétuel. » Malgré cela, le mouvement perpétuel devait occupé *(sic)* encore beaucoup de têtes, puisque Arago remarque, non sans malice, que « les projets de mouvement perpétuel sont particulièrement nombreux au printemps ».

Le XIX[e] siècle apporte la Loi de la conservation de l'énergie et démontre grâce à elle que le mouvement perpétuel est irréalisable, que cette idée repose sur une fausse conception des lois et de l'essence du travail et de la machine. Par cette loi, le mouvement perpétuel perd toute valeur scientifque, et les physiciens ne s'intéressent plus à la question. Mais le problème persiste dans le monde et les inventeurs multiplient leurs tentatives infructueuses ; ils sont de nos jours plus nombreux que jamais.

Pour nous, aujourd'hui, le mouvement perpétuel a une signification historique singulière, surtout au point de vue de la constitution d'une théorie de la connaissance. Nous nous demandons : sur quel fondement logique, sur quelle conception fondamentale de l'univers repose l'idée du mouvement perpétuel ? Puis : quelle est l'origine de cette idée et avec quels moyens

a-t-on tenté de la réaliser ? Puis encore : est-ce que les recherches du mouvement perpétuel ont apporté quelque chose à l'humanité ?

On a l'habitude de confondre les recherches du mouvement perpétuel et celles de la pierre philosophale ; et l'on croit généralement que, puisque les expériences et les triturations des alchimistes ont mené à des découvertes de premier ordre (l'obtention du phosphore, la fabrication de la porcelaine et indirectement, la découverte de la loi de la conservation de la matière), les multiples recherches du mouvement perpétuel aient nécesairement mené à la découverte de la loi de la conservation de l'énergie. Quoique ce parallèle soit séduisant, il n'est toutefois pas juste et ne concorde pas avec la réalité des faits.

L'histoire du mouvement perpétuel ne se peut comparer à rien ; elle n'a ni commencement, ni fin. Et ce n'est pas l'histoire au sens strict du mot. Nous n'avons pas affaire à une progression, à une évolution, lente et continue, mais bien à un désordre confus d'expériences et de recherches régies par une notion vague, traditionnelle (on serait tenté de dire légendaire), sans aucun lien intime entre elles, sans corrélation, sans suite dans les idées et qui ne tiennent pas compte du travail déjà fourni.

Chaque « inventeur » recommence par le commencement à ses risques et périls, la plupart du temps sans connaître les expériences de ses prédécesseurs, sans en profiter ; il expérimente à son propre chef de ses propres moyens, à son propre compte et finit indépendant, seul, par se convaincre de l'absurdité du problème et de l'impossibilité de le résoudre.

Définition du « Perpetuum mobile »

Ainsi que la traduction littérale l'indique, le « perpetuum mobile » doit être quelque chose qui est perpétuellement, éternellement en mouvement. Conçu comme agencement artificiel, ce serait une machine qui, par la seule réalité de son existence, c'est-à-dire après parachèvement de sa construction, se mettrait d'elle-même en mouvement et marcherait un temps indéfini. Dans la pratique, on s'est contenté de vouloir construire une machine qui une fois mise en branle devait marcher éternellement. Une telle machine serait par exemple une montre qui une fois remontée marcherait indéfiniment pour toucher les éternités sans jamais s'arrêter. Sans vouloir prouver ici pourquoi une telle machine est impossible, qu'il nous suffise de faire remarquer que la conception de l'éventuel (du perpétuel) sort une telle mécanique du domaine de l'expérience pour la mettre dans un domaine transcendantal, abstrait. L'expérience prouve que tout dans la vie est délimité temporellement et spatialement, « l'éternité » est un concept, est en dehors de la perception des sens, de l'expérience. Toute machine, tout engin artificiel — et même le plus perfectionné — doit s'arrêter un jour, s'arrêter au bout de sa course, au point

mort. si l'on veut construire quelque chose qui ne doit « jamais s'arrêter », il est évident que l'on tend à dépasser les limites du possible et le problème est insoluble.

Les phénomènes de la nature ont souvent été cités comme exemples du « mouvement perpétuel », ainsi les mouvements des corps célestes, le flux et le reflux, etc. Mais le but des sciences naturelles n'est-il pas justement de connaître le commencement et la fin des corps célestes ; et, au point de vue de la cosmogénie, le mouvement du soleil par exemple n'est pas plus « éternel » que celui de telle ou telle mécanique.

Il y a donc une impossibilité physique à la réalisation d'un mouvement temporellement illimité ; ce problème du mouvement perpétuel se complique encore en ce sens que ce mouvement ne doit pas seulement marcher éternellement mais produire en outre un travail utile. La plupart des auteurs qui se sont occupés de la question définissent le *perpetuum mobile* « une machine qui, une fois mise en branle doit, sans l'apport nouveau d'aucune force extérieure, se mouvoir éternellement et produire un travail utile ». Par « travail » ils entendent généralement un mouvement mécanique : élever ou abaisser un poids, faire tourner une roue ou tel autre mouvement, pratiquement utilisable.

La construction d'une telle mécanique renverse toutes nos notions sur l'essence de la machine et ses capacités de travail. Nous savons que la machine ne peut que changer la direction d'une force agissant sur elle et modifier l'énergie mise à sa disposition, c'est-à-dire la capacité de travail mais l'énergie elle-même est soumise, ainsi que la matière, à la loi de la conservation intégrale, qui est une loi de constance. Aucune machine au monde ne peut créer un surplus d'énergie, aucune machine au monde ne peut détruire une parcelle d'énergie.

Les auteurs anciens distinguent entre deux mouvements perpétuels, le *Perpetuum mobile physicae* et le *Perpetuum mobile naturae*. Le premier est le mouvement perpétuel tel que nous l'avons défini jusqu'à présent. Mais il est absolument impossible de savoir ce que les auteurs qui en parlent confusément pensent du mouvement perpétuel « naturel ». On apprend tout au plus que le « Perpetuum mobile naturae » n'est ni physique, ni mécanique et qu'il échappe ainsi à tout contrôle scientifique, à toute discipline.

Le « Perpetuum mobile physicae » lui-même se décompose en un mouvement perpétuel *mécanique* et en un mouvement perpétuel *physique*. Le premier est une machine mue par des moyens mécaniques, alors que dans le deuxième on a en outre recours à d'autres moyens physiques, tels le magnétisme, l'électricité, etc. Cette distinction doit être maintenue car les auteurs ont souvent nié la possibilité du mouvement perpétuel mécanique alors qu'ils étaient convaincus de la possibilité du mouvement perpétuel physique, et réciproquement.

*
**

Origine de l'idée du « Perpetuum mobile »

Comme l'idée du mouvement perpétuel est extraordinaire et extravagante il est intéressant d'en rechercher avant tout l'origine. De quand date cette idée, quels sont les moments scientifques ou pratiques qui l'ont fait naître, à quel besoin répond-elle ?

Son nom latin indique que cette idée est ancienne et qu'elle devait déjà exister à l'époque où le latin devint le langage des savants. Dans son *Histoire de la Physique* Rosenberger situe l'origine du *Perpetuum mobile* à l'époque où les automates et les jeux mécaniques étaient à la mode, c'est-à-dire entre *1690* et *1750*. Cette opinion est renversée par certains projets de mouvement perpétuel qui sont beaucoup plus anciens. En effet on trouve au XIII^e^ siècle un plan pour la construction d'un engin qui doit se mouvoir perpétuellement et il est très intéressant de remarquer que l'auteur de ce plan Vilard de Honnecourt parle déjà du mouvement perpétuel comme d'une chose qui occupe tous les esprits « depuis déjà quelque temps ».

Dans la littérature ancienne on parle souvent du mouvement perpétuel comme de l'arcane, « du grand mystère auquel ont travaillé les philosophes Democrite, Pythagore et Platon ainsi que les gymnosophistes et les prêtres hindous de l'Inde ». Mais ainsi qu'il arrive dans l'histoire de toute idée, et cela devait fatalement arriver dans l'histoire d'une idée aussi improductive que celle du mouvement perpétuel, on accepte souvent des opinions toutes faites, que l'on ne contrôle jamais et qui sont pour la plupart fausses ou tout au moins douteuses. Il en est de même de cette dernière citation. Nous la trouvons d'abord chez l'évêque Wilkins, un auteur du XVII^e^ siècle, puis cette opinion est reprise, répétée jusqu'en plein XIX^e^ siècle où elle a pris un caractère d'axiome incontestable.

Et pourtant on ne trouve nulle part ni chez Platon, ni dans la littérature classique, un passage qui permette d'établir que les trois philosophes cités se soient occupés du mouvement perpétuel. Nous ne possédons aucun document historique qui permette d'affirmer positivement que l'Antiquité grecque ou voire même de l'Inde ancienne aient jamais tenté de réaliser cette idée. On peut faire des hypothèses plus ou moins vraisemblables et c'est tout.

Il faut établir avant tout une différence entre l'idée du mouvement perpétuel et les tentatives de sa réalisation pratique. Cette réalisation est une question de technique ou plutôt de conception physique. L'origine du mouvement perpétuel en tant que construction pratique doit être cherchée dans l'histoire de la technique.

Les commencements de la technique remontent à la plus haute antiquité. Avant tout, c'est la nécessité de soulever, de mouvoir des masses énormes qui provoqua chez les hommes le besoin de la machine (on inventa des engins pour la construction des maisons, des aqueducs, des pyramides). Marc Vitruve, l'ingénieur romain à l'époque de la naissance du Christ, définit lui-même la machine « un engin en bois destiné à soulever des fardeaux ». Il

semble qu'à l'apparition de la machine (qui gagne de la force au détriment du temps) il se soit produit dans le monde une augmentation prodigieuse du travail (activité industrielle). La machine libère pour ainsi dire l'homme de la malédiction originelle qui le condamne au travail. Plus la machine est perfectionnée, plus elle épargne notre force personnelle. L'idéal serait donc une machine qui n'exigerait nullement notre participation à son travail, qui n'aurait besoin d'aucune énergie pour entretenir son travail, qui fournirait du travail d'elle-même, continuellement. Dans cet idéal se retrouve le rêve de l'âge d'or que l'humanité refait toujours — on récoltera sans avoir semé — l'homme pourra manger son pain sans avoir sué de son front. Il est donc plus que probable que le « désir » d'une machine travaillant automatiquement naquit au « cœur » du premier homme qui reconnut sciemment la valeur prodigieuse et l'utilité énorme de la machine. En ce sens, cette définition ancienne du mouvement perpétuel est touchante d'exactitude : « La chose que depuis le commencement du monde les grands philosophes recherchent et tentent de réaliser dans leurs longues études et avec beaucoup de peine et de patience. »

S'il est donc avéré que le problème technique du mouvement perpétuel est très ancien, la conception, l'idée du Perpetuum mobile doit avoir une origine encore plus lointaine. Il faut rechercher ses racines dans la conception physique de l'univers et en général dans l'histoire de la civilisation.

C'est l'immortel honneur de Berthelot que d'avoir osé affirmer en premier, dans *Les Origines de l'Alchimie*, que nous étions redevables de l'origine et de la longévité de l'alchimie à des monuments de nature religieuse. Il ne fait donc pas de doute que des mobiles religieux et des monuments mythologiques ont dû jouer un grand rôle dans le problème du *Perpetuum mobile.* On n'a qu'à songer à l'importance énorme que la symbolique des religions anciennes attache à la roue ; la roue à laquelle s'incorporent l'idée du mouvement et l'idée de l'éternel retour sur soi-même. Dans la religion des vedas, la roue est le symbole de la Divinité. De même chez les anciens Germains et chez les Celtes. Beaucoup d'usages et de mythes prouvent l'origine religieuse du symbole de la roue, qui est comparée avant tout au soleil, et pour son mouvement et pour sa forme. C'est par le symbole de la roue, qu'Oldenberg explique la présence de la couronne clouée au sommet du poteau d'exécution auquel on attache les bêtes du sacrifice dans beaucoup de religions anciennes. La science, c'est-à-dire la cogitation causale, porte souvent à ses débuts traces de conception et de superstitions populaires ou occultes qui sont toutes du domaine de l'imagination et de la représentation religieuses et que l'on retrouve encore çà et là, alors que la science a dépassé depuis longtemps l'état primitif des choses. On peut expliquer par exemple par des motifs religieux pourquoi les théologiens du Moyen Age attaquèrent avec acharnement le mouvement perpétuel et prônèrent la finalité du mouvement, en déclarant le *Perpetuum mobile* incompatible avec la science de Dieu.

La mythologie de tous les peuples nous parle d'objets et de machineries perpétuels, éternels. La « lampe-éternelle » est un exemple lyrique et peut se rapprocher du mouvement perpétuel. La légende de la lampe éternelle est très ancienne. Saint Augustin parle d'une lampe éternelle pendue dans un temple de Vénus, elle brûlait d'elle-même, sans aucun apport d'huile et rien, ni le vent, ni la pluie ni même l'orage le plus violent ne pouvait l'éteindre. Saint-Augustin lui-mêne ne doute pas un instant de l'existence de cette lampe et voit en elle une œuvre du démon. On raconte qu'en 1345 on trouva dans le tombeau de Jullia, la fille de Cicéron, une lampe qui brûlait depuis mille cinq cents ans. D'innombrables récits nous parlent encore de sources lumineuses qui brûlaient continuellement, se ravitaillant d'elles-mêmes.

La légende de la lampe éternelle témoigne que le désir humain d'une machine d'un artifice qui doit fonctionner éternellement remonte à la plus haute antiquité ; ce désir est peut-être aussi vieux que le désir d'immortalité. En dehors de toute technique, l'idée du mouvement perpétuel appartient aux problèmes les plus anciens de la civilisation humaine.

Blaise Cendrars

(suite) Les premiers Documents [12].

12. C'est sur cette mention que se termine le manuscrit, visiblement inachevé, conservé au Fonds Doucet, cote : 7 197-4, A IV B.

5. La saveur du réel

Braque puis Aragon l'ont répété : le collage, dans la peinture cubiste, révèle une attention portée par l'artiste à l'objet et au monde extérieur. Il procède d'une intention réaliste ou, du moins, d'une volonté de confronter les signes iconiques aux signes de la réalité quotidienne. On peut se demander, si, à la même époque, les poètes, dont nous savons qu'ils étaient en relation confraternelle avec les peintres, n'ont pas subi la même attraction. Sans prétendre attribuer la même étiquette cubiste à des langages différents, ni rouvrir une querelle vidée de son objet par les poètes eux-mêmes dès 1917, il est légitime de supposer que des artistes débattant des principes esthétiques avec l'intensité que l'on sait, aient répondu par une pratique analogue à des sollicitations semblables. Disons bien analogue et non pas identique, dans la mesure où peinture et poésie ne travaillent pas le même matériau. *Alcools, La Prose du Transsibérien, La Lucarne ovale, Le Cornet à dés, Calligrammes, Les Ardoises du toit* et *Kodak (Documentaires)* autant de titres qui sont à la fois incitation à la lecture et annonce d'un contenu, comme il se doit, mais aussi référence à la réalité extérieure, à un savoir d'expérience banale. C'est ce que, reprenant le titre d'un poème en prose de Reverdy (publié en 1915) on pourrait nommer « la saveur du réel ». Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà-écrit, donc prêt à être réutilisé.

*
**

En poésie, le recours massif au langage oral, à la conversation banale, aux propos perçus dans la rue, se fait jour dès avant la guerre. Il revêt les formes du collage pur (le prélèvement opéré sans sélection), du collage aidé (le prélèvement est redécoupé et recomposé), enfin de la combinaison à valeur esthétique. Mais, dans tous les cas, il procède du même souci de confronter le

langage parlé et le langage écrit, de les rapprocher et, partant, de réduire l'écart, imposé par l'usage, entre les deux formes d'expression.

Tristan Tzara rapporte (dans son essai « Gestes, ponctuation et langage poétique », *Europe*, janvier 1953) qu'Apollinaire avait fait sténographier des conversations tenues dans un restaurant et dans un train, qu'il avait publiées dans *Les Soirées de Paris* sous la signature de G. P. Fauconnet. Rarement reproduit, voici le début de la seconde :

CONVERSATION

échangée un dimanche, en seconde classe dans le train de Paris à Chelles (dép. 11 h 41, arr. 12. 01) entre un mari, sa femme et un jeune homme de leur connaissance ;

Les silences sont indiqués par des points

LA FEMME : Il y a trois ou quatre stations, je crois, pas ?
LE JEUNE HOMME : Je sais pas.
LA FEMME : Ah.
LE MARI : Non, nous sommes bien arrivés, plutôt en avance : moins vingt, 41 ? 43 ? non 41. Pas beaucoup de monde...

(Départ du train)

LA FEMME : Ça en mange de la place, un chemin de fer, quelque chose.
LE MARI : Oui.
LA FEMME : Ah,oui !...

.....

LE MARI : Comme ça tu auras de la poussière sur les yeux... Comme ça, tu auras de la poussière.
LA FEMME : Chocolat Menier là-bas.
LE MARI : Félix Potin.
LA FEMME : Annexe... Nous allons avoir une journée superbe, une journée chaude.

.....

LE JEUNE HOMME : Quel tas de charbon.
LA FEMME : Quel tas de charbon.

.....

Là. Il a brûlé une station.

.....

Encore un dépôt : Dépôt des sucres... J'aimerais pas demeurer comme ça.

LE JEUNE HOMME : C'est quelque chose.

La femme : J'aimerais pas demeurer là la nuit... Il va vite... Nous allons peut-être arriver directement à Chelles... Nous allons peut-être arriver directement à Chelles... Pantin !... [...]

(*Les Soirées de Paris*, n° 26-27
juil.-août 1914)

Que l'attribution soit attestée ou non importe peu : il est de fait que, placée dans une revue artistique, cette conversation, avec son caractère décousu, ses inserts publicitaires, ses ellipses, etc., apparaissait comme un ready-made à la Duchamp ou, très exactement, un collage pur. De la même façon que Marcel Duchamp déplaçait un objet usuel pour l'exposer dans un Salon, il y avait prélèvement d'une suite de propos et insertion dans un contexte autre. On ne saurait dire si le résultat de cette opération donnait une scène de théâtre ou un poème ; mais l'acte artistique est certain, par le choix répété de l'auteur, par le contexte de l'énonciation.

Aussi fidèle soit-il, le procès de translation souligne les différences entre la langue écrite et la langue parlée (gestes, intonations, pauses) et surtout l'absence du contexte situationnel. Comme dira Eluard sur un papillon dada : « Le langage n'est pas steno-steno. »

Reverdy en fait la démonstration, qui s'y reprend à deux fois avant de livrer cette image kaleïdoscopique (ou phonographique) :

Bar

— *Les cinquante louis que je lui ai pris me sont restés sur l'estomac*
— *Pour un coup pareil c'est donné*
— *On peut toujours risquer l'as dans la combine*
— *Vous descendrez au métro Vav'n*
— *La môme qui en avait trop pris vient de mourir*

(P. Reverdy, *Le Voleur de Talan*, 1917)

Au cours de la lecture orientée (sur l'axe syngtagmatique) du roman-poème, ce passage, dépourvu de marques typographiques spécifiques, se donne à lire *simultanément* comme une conversation perçue dans un café, où les interlocuteurs sont indifférenciés, et comme l'amorce de plusieurs intrigues possibles. Ceci étant confirmé par les formules d'enchâssement, à l'ouverture de la séquence ! « Il est onze heures allons prendre l'apéritif » ; et à la clôture : « Tous les journaux parlent du dernier crime de la rue Lepic. » Tout porte le lecteur à croire que les phrases ici alignées sont d'authentiques collages verbaux, tant elles semblent évidentes, écho quotidien de la vie. Or le brouillon publié en note des œuvres complètes

laisse voir le travail nécessaire pour parvenir à une telle authenticité apparente :

— *Cinquante louis pour un coup pareil. C'est donné !*
— *T'es pas fou de risquer l'as dans cette combine.*
— *Si trèfle à quatre n'était pas tombé...*
— *Maq... tap... A la bastille.*
— *Vous descendrez au métro Vavin.*
— *La môme Chipotte qui en avait trop pris [elle est morte] vient de mourir.*
— *Le dernier crime de la rue Lepic*
— *Tous les journaux du soir en parleront.*

(P. Reverdy, *Le Voleur de Talan*, Flammarion, 1967)

Les transformations d'une séquence à l'autre montrent bien que le poète a éprouvé la nécessité de remanier l'ensemble découpé dans l'univers verbal du lieu public pour l'intégrer à son œuvre et produire sur le lecteur un effet de réel.

En vérité, cet effet n'est perceptible que par contraste avec l'ensemble du texte ou avec son support matériel, comme la revue, dans notre premier exemple. On a beaucoupp disserté sur les poèmes-conversation d'Apollinaire, dont *Lundi rue Christine* constitue le paradigme, en quelque sorte, en oubliant de les lire comme ce pourquoi ils se donnent : des collages de paroles insérés dans un énoncé poétique. Il ne sert à rien d'identifier et de chercher à donner un sens à chaque réplique : c'est l'ensemble du poème qui fait sens avec ses greffes de paroles, comme un papier collé de Picasso. Il importe que ce dernier se soit servi d'un fragment de journal pour, surchargé d'un trait unique, l'insérer dans une « Tête d'homme » (1913) ; mais il n'est d'aucun intérêt pour personne de lire les bribes de texte ici collées. Ce qui compte par-dessus tout, c'est le changement de matériau et le *déplacement* qu'il subit. Il en va de même dans le poème où une formule familière provoque la surprise, où, surtout, le lecteur a le sentiment de faire irruption au centre de multiples conversations qu'il cherche à relier entre elles. Mais le collage est une opération perverse. Si elle rapproche, globalement, la poésie de la vie en plongeant le lecteur dans une atmostphère de café, par exemple ; si la reproduction des propos dispense de les inventer, il n'en demeure pas moins que le prélèvement sépare les propos du sujet de l'énonciation, les laisse en l'air comme les rabelaisiennes paroles gelées. En somme, privées de locuteur naturel, elles s'offrent à tous. Cependant, en feignant de s'effacer derrière la rumeur publique et multiple, le poète ne fait qu'affirmer davantage son rôle puisque c'est lui qui sélectionne les propos, les dispose sur la page blanche et les coule dans son propre discours.

*
**

Il ne faudrait pas, cependant, minimiser l'apport qu'entraîne, de sucroît, l'emploi d'un tel matériau verbal. En opérant sur le discours de la place publique, le poète travaille le tissu social. Ce n'est pas par hasard que les peintres cubistes découpent des morceaux de journaux et que les poètes, à la même époque, reproduisent des conversations de café, des messages radio, des slogans publicitaires et des lieux-communs. D'un même mouvement, les artistes font entrer dans leurs œuvres les moyens d'expression qui assurent la cohésion sociale, ces formules toutes faites, prêtes à penser, qui vous donnent l'impression que la communication passe sans difficulté. En même temps qu'ils rapprochent la langue écrite de la langue parlée (ou tout au moins les confrontent sur le même plan), nos auteurs adoptent les attitudes ludiques caractérisant l'usage populaire de cette dernière : clichés, calembours, paronomases.

Au beau milieu d'une évocation de l'atelier du peintre, c'est soudain une étiquette qui nous saute aux yeux, chez Cendrars :

« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate »

(« Atelier » 1919)

ou encore la phrase la plus répandue sur les murs parisiens, chez Reverdy :

« Défense d'afficher. »

(« Trajet de terre », 1916)

Fragments du discours contraignant de l'ordre social, messages publicitaires ou extraits de la sagesse des nations, tout fait usage à ce niveau, et surtout dans les titres de recueils ou de poèmes. « Sur les dix doigts, la Vie dure, Pour le moment, Grandeur nature, Tête, perdue, Il reste toujours quelque chose, Par tous les bouts, Peine perdue », tels sont quelques-uns des titres de *La Lucarne ovale* (1916). Les poèmes de l'édition originale n'en comportant pas, on ne saurait dire s'ils ont servi de matrices de composition. Mais Reverdy les ayant ajoutés dès la première édition des *Epaves du ciel* (1924), il est sûr qu'ils fonctionnent désormais comme matrice de lecture, conditionnant, par une référence initiale à une formule stéréotypée, notre appréhension du poème. Au demeurant, la démarche de cet apôtre de la poésie moderne n'est pas dépourvue de duplicité : il me semble que souvent, chez lui, un cliché dissimulé est à l'origine d'une image forte, ainsi le moulin à café « broyait du noir comme dans nos têtes » ou encore ce jour « que dirige un poing encore irrité » rencontré dans les brouillons du *Voleur de Talan*, évidemment issu du point du jour ! La formule peut engendrer une métaphore filée, en quelque sorte, avec :

« Le rire de cristal des roches »

(*Les Ardoises du toit*, 1918)

où s'agglutinent deux locutions figées.

Mais c'est évidemment Max Jacob qui use avec la plus grande maîtrise de ce langage tout prêt dont une légère chiquenaude souligne l'inanité sonore :

Robert ne faisait rien pour ne pas perdre de temps à travailler : il le perdait peut-être autrement. S'il eût eu quelque tâche, il n'eût pas su s'en tirer, aussi n'en prenait-il pas. Robert ne faisait rien, ce qui vaut mieux que de faire mal, et ceci ne l'empêchait pas de mal faire. (Le Cornet à dés, 1917)

N'est-ce pas lui qui, par un simple retournement de formule, un de ces chiasmes dont est friand le langage populaire, ouvre les portes de l'infini poétique ?

Il y a des nuits qui finissent dans une gare. Il y a des gares qui finissent dans les nuits. (Ibid.)

André Billy affirmait que la vogue du calembour, en poésie, datait de Max Jacob et d'Apollinaire. On pourrait, certes, leur trouver des précurseurs, mais ils sont bien les premiers à avoir voulu concilier cette forme éminemment populaire de création verbale avec la poésie. Sur le manuscrit d'un de ses *Calligrammes*, Apollinaire reproduit soigneusement cette dénomination en forme de carte de visite clouée à un poteau :

LES CÉNOBITES
TRANQUILLES

Marie-Jeanne Durry et, après elle, Jean-Claude Chevalier (*Europe*, déc. 1966) ont démontré la fonction créatrice du calembour chez Apollinaire. Peut-être convient-il d'insister sur l'aspect carnavalesque d'une telle pratique. Le poète d'*Alcools* ne se contente pas de recueillir la fiente de l'esprit qui vole, il l'affiche au premier plan, montrant par là son mépris des conventions esthétiques et, à l'inverse, son inclination pour les jeux verbaux du populaire. De même Max Jacob : « En repassant, j'irai chez la blanchisseuse. » Changement de contexte d'un même segment homophone, à-peu-près (« Le toit c'est quatre »), palindromes, tels sont les ressorts d'un langage à double entente que la poésie n'hésite pas à ramener à elle dans le même temps qu'elle pratique le collage verbal.

Avec la contrepèterie et la paronomase, le sémantisme des vocables se trouve humilié, mis à la traîne des sons, et soudain rajeuni par ce traitement décapant. A nouveau Max Jacob sera notre guide en ce domaine, comme il l'a été, n'en doutons pas, pour toute une génération poétique :

Quand on est par malheur devenu un gueux fou, prononça Victor Matorel que je rencontrai employé du métropolitain prodiguant des amabilités aux voyageurs de première classe, il ne faut point paraître un fougueux, ou bien le

propriétaire de cette chaste nuque, qui est l'eunuque, on l'enverrait à Saint-Maurice se faire faire un complet blanc !... (Saint Matorel, 1911)

Parler en cette occasion de fatrasie, de tradition de grande rhétorique, c'est se refuser à comprendre le mouvement de fond qui rapproche la littérature — et singulièrement la poésie — de la vie contemporaine, en lui faisant admettre la même pratique ludique, en n'excluant pas le hasard, l'incongru, le spontané, la facilité. Jeux de mots et collages verbaux sont désormais de même nature, puisqu'ils travaillent le même signe linguistique.

*
**

Entendons bien : nous parlons d'un même signe linguistique, relevant de ce que Martinet appelle le langage de la double articulation, mais il est clair que l'effet n'est pas le même quand je dis :

« Non mais... fiche-moi la paix... laisse-moi tranquille » et quand je le lis dans un recueil poétique de Cendrars *(La Prose du Transsibérien)*, surtout dans l'édition originale dite du *Premier Livre simultané* illustrée par Sonia Delaunay. C'est même cet effet de discordance ou d'étrangeté qui rend le collage manifeste (par exemple dans « Lundi rue Christine » dont je parlais plus haut). A l'opposé le collage textuel ou scriptural n'est pas immédiatement perceptible puisqu'il entremêle des écritures, des suites de signes en tout point semblables. De fait, on verra ci-dessous, p. 183, que le collage textuel, quand il s'assume comme tel, apparaît toujours encodé d'une manière ou d'une autre. Soit par des indices explicites, soit par des références culturelles, soit encore par quelque signe de piste placé par l'auteur dans une autre partie de son œuvre. Bien qu'il ne soit pas le seul à pratiquer le collage de textes, Cendrars est sans doute celui qui présente la gamme la plus étendue dans ce type de manipulations. Qu'il prenne un article de journal (« Dernière heure »), une relation de voyage dans les îles du Pacifique (« Mee too buggi »), des passages entiers du *Mystérieux Dr Cornélius* (dans *Kodak*), ou encore qu'il emprunte à ses propres textes, il procède aux mêmes opérations de transformation (par suppression, addition, substitution) que nous avons entrevues précédemment au sujet des conversations de café. Le texte est bien manipulé comme un matériau d'usage courant, disponible pour tous. Dès lors qu'il est identifié, le collage textuel, jouant sur une réalité préexistante a, de nouveau, la saveur du réel. Un réel très particulier, fait de mots assemblés par d'autres, constituant une réalité en soi.

C'est pourquoi l'ensemble de *Kodak*, fait, on le sait, de textes empruntés à Gustave Lerouge, voir ci-dessous p. 170, justifie le sous-titre « Documentaire » : montage de séquences relatives au nouveau-monde. Apollinaire n'agit pas autrement avec ses propres fragments, composés à des époques différentes, dont il tire un effet poétique par le constraste qui les lie (ainsi de

l'Aubade et de la Réponse des Cosaques Zaporogues dans *La Chanson du mal-aimé*). Hétérogène, assemblage de passages de différentes tonalités, le montage a la diversité du vivant. S'opposant, encore une fois, aux canons de l'esthétique classique, les poètes considérés s'approchent de la réalité.

A la limite, le calligramme, au moyen duquel le discours poétique tend à désigner d'emblée l'objet dont il traite, en remotivant les signes, apparaît comme un effort complémentaire pour atteindre ou étreindre le réel.

Le calligramme, écrit Massin, *c'est, si l'on veut, l'écriture, le dessin de la pensée ; c'est le chemin le plus court emprunté par l'expression pour matérialiser celle-ci et imposer au regard une vision globale de l'écrit* (La Lettre et l'image, 1970).

Observons ceux d'Apollinaire : loin de rivaliser avec la peinture, ne sont-ils pas l'équivalent de maints graffitis enfantins ? N'ont-ils pas pour objectif de signifier par la forme une présence réelle d'objets aux lignes simples que le contenu sémantique justifiera ?

Allons plus loin : formulant une définition de l'image poétique comme « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » (*Nord-Sud* n° 13, mars 1918) Reverdy énonce le principe même du collage, tel qu'ici nous l'entendons. En effet, que peut être une « réalité » dans la pensée d'un poète ignorant les leçons de Saussure ? Certainement pas l'objet, le référent lui-même, mais son signe à double face. Est-ce trop solliciter le texte si je dis que de telles réalités se rencontrent, pré-formées, dans tout écrit, quel qu'il soit ? Les dadaïstes n'auront pas un grand chemin à parcourir quand ils juxtaposeront des mots pour faire jaillir l'étincelle de leur rencontre sur la page ; les surréalistes non plus quand ils composeront leurs poèmes à l'aide de formules découpées dans les journaux (voir « Le Corset mystère » de Breton). Mais ces deux mouvements prétendent ne faire appel qu'au hasard, tandis que Reverdy veut justifier la métaphore, autrement dit le collage. C'est en quoi leurs rhétoriques diffèrent.

*
**

Œuvrant pour une compréhension profonde de la vie, dont il aide à reproduire la structure dans le texte poétique, le collage littéraire, à l'époque cubiste, met en relief l'usage de l'hétérogène comme valeur esthétique et comme principe de composition. Rompant radicalement avec l'esthétique classique et la norme scolaire, il ouvre sur la modernité, qui est acceptation du vivant, du complexe, voire du contradictoire.

Rapprochement de réalités ou de signifiants, l'ambiguïté du collage textuel est là. Opérer sur des mots, c'est bien travailler avec la matérialité du texte (qu'on se serve ou non de colle et de ciseaux ne change rien à l'affaire),

et, partant, découper pour l'arranger à sa guise un produit social. Les protestations d'Apollinaire et de ses compagnons témoignent qu'ils entendaient s'en rapporter à la nature et à la vie. Mais, ce faisant, par l'opération de découpage et de réintégration dans un ensemble littéraire nouveau, ils ne pouvaient échapper à la pure réalité textuelle, à cet « art de grande réalité » que Reverdy invoquait au fronton de *Nord-Sud*, dont il avait bien vu qu'il procédait d'une démarche en deux temps, de retrait et d'intégration. Le dépassement était inscrit dans le texte : de la saveur du réel on allait bientôt atteindre la réalité de la saveur.

6. L'art théâtral des peintres-dramaturges

Quelle insatisfaction a poussé certains peintres, maîtres de leur art et de leur manière (ou leurs manières), comme le Douanier Rousseau et Picasso, à s'exprimer au moyen du théâtre, sans espoir immédiat d'être jamais joués ?

Est-ce par volonté de s'affirmer comme des artistes complets, à l'instar des peintres de la Renaissance, maîtres des arts et des sciences ?

Est-ce par besoin d'expérimenter un langage complexe, jouant à la fois sur le registre de l'image, de la gestuelle et du verbal, associant ainsi les arts de l'espace aux arts du temps, de la durée ?

Est-ce, plus simplement, un irrésistible débordement des mots dans la peinture ? Un moyen de communication social, immédiatement accessible au public, prenant le pas (sans l'effacer) sur le discours plastique, beaucoup moins inné dans notre civilisation occidentale ?

Ne serait-ce pas, enfin, parce que le dramaturge, tout en travaillant sur des signes linguistiques inanimés finit, par la vertu du théâtre, par créer ou modeler des êtres de chair, par *incarner* ses idées dans le corps d'un comédien ?

Dans un remarquable essai sur « L'art verbal des poètes-peintres » [1], Roman Jakobson affirmait « l'analogie remarquable entre le rôle de la grammaire en poésie et, chez le peintre, les règles de la composition fondées sur un ordre géométrique latent ou manifeste ou, au contraire, sur une révolte contre tout agencement géométrique ». Je ne saurais démontrer avec le même luxe de détails la vérité de cette formule appliquée à la dramaturgie de ces deux géants de la peinture moderne que sont, à des degrés divers, Rousseau et Picasso. Néanmoins, j'indiquerai, au passage, ce qui me paraît être, dans leurs œuvres dramatiques, une transposition de leurs principes plastiques, relevant, en quelque sorte de la même unité de vision.

Car, à mon sens, les pièces de Rousseau : *Une Visite à l'Exposition de 1889*, vaudeville en trois actes et dix tableaux, *La Vengeance d'une orpheline*

1. Roman Jakobson : *Questions de poétique*, Le Seuil, 1973, pp. 378-400.

russe, drame en cinq actes et dix-neuf tableaux [2] et même *L'Etudiant en goguette* resté à l'état de manuscrit, aussi bien que les drames de Picasso : *Le Désir attrapé par la queue* et *Les Quatres petites filles* [3], présentent un aspect complémentaire, non contradictoire, de leur œuvre picturale, le prolongement, au moyen de l'écriture et d'une hypothétique mise en scène de la scénographie d'un tableau.

*
**

Le Douanier Rousseau illustre à merveille cette loi universelle de correspondance entre les arts, sur quoi se fondent, implicitement ou non, tous les théoriciens de l'art, tous les historiens, et que Tristan Tzara rappelait dans la préface qu'il avait donnée à l'édition du théâtre de Rousseau, dont les manuscrits étaient arrivés entre ses mains par l'intermédiaire de Sonia Delaunay [4]. Il ne déroge pas non plus à cette loi qui constate un décalage temporel entre l'apparition d'une même esthétique dans les différents arts, puisque son théâtre n'a été joué qu'à partir de 1964. En somme, il n'a pu faire école (si jamais il a eu des épigones) qu'à titre posthume, introduisant l'art naïf, le merveilleux involontaire dans le théâtre, bien longtemps après que les visiteurs du Salon se soient gaussés de ses compositions picturales.

(Pour une analyse détaillée de ses pièces, le lecteur voudra bien se reporter au chapitre que je leur ai consacré dans *Le Théâtre dada et surréaliste*, Idées/Gallimard, pp. 103-108.)

La nature de Picasso, d'une vigueur incomparable, était à l'opposé de celle de Rousseau. On ne s'étonnera donc pas de le voir produire un théâtre structurellement différent, qui pourtant relève du même souci artistique de formuler dans un autre langage les principes créateurs, les obsessions aussi, caractérisant ses toiles. Je n'apprendrai rien en disant que *Les Demoiselles d'Avignon*, ce grand tableau inaugurant, en quelque sorte, le Cubisme en 1906-07, devait s'intituler dans l'esprit de Picasso : le bordel philosophique.

Toutes proportions gardées, le théâtre de Picasso marque une esthétique dramatique nouvelle qui, tout en s'insérant dans une tradition méconnue, celle de Dada et du surréalisme, ne vise plus à la représentation mais à la construction plastique et verbale prenant comme matériaux les élémens disséqués du visible, qu'il soit réel ou onirique.

2. Voir Henri Rousseau : *Une Visite à l'Exposition de 1889*, avec une préface de Tristan Tzara, Genève, Pierre Cailler, 1947, 141 p. et *la Vengeance d'une orpheline russe, ibid.*, 169 p.

3. Voir : Pablo Picasso, *le Désir attrapé par la queue*, Gallimard, 1945, coll. « Métamorphoses », 64 p. *les Quatre petites filles*, Gallimard, 1968, 114 p.

4. Voir les deux articles que Tzara a consacrés à la peinture et au théâtre de Rousseau dans : Tristan Tzara : *Œuvres complètes*, tome III, Flammarion, 1980, pp. 337-357.

On sait l'intérêt que Picasso a toujours marqué pour le théâtre, en tant que peintre, depuis le décor de *Parade*. Je voudrais souligner ici son rôle en qualité d'écrivain.

A l'occasion de l'Exposition Internationale de 1937, un jeune animateur de théâtre décide de mettre en scène l'*Ubu enchaîné* de Jarry, qui n'avait jamais été représenté, et d'accompagner son spectacle d'une brochure ornée en frontispice d'un dessin de Picasso. Celui-ci lui adresse un portrait d'Ubu à la plume, énorme tête moustachue sommée d'un minuscule melon, se détachant sur fond de texte autographe que voici :

au bout de la jetée promenade
derrière le casino le monsieur
si correctement habillé si gentiment
déculotté mangeant son
cornet de frittes d'étrons
crache gracieusement
des noyaux des
olives à la gueule
de la mer
enfilant ses
prières à la corde
du drapeau qui grille
au bout du gros mot
qui illumine la scène
la musique cache son
museau dans l'arène
et décloue
son effroi
du cadre de guêpes
jambes écartées
l'éventail fond
sa cire sur
l'amère

Mougins, Vaste Horizon
le 12 septembre 37

Evoquer si précisément, par le graphisme, la tronche du père Hebert avec les mots même de Jarry, c'est manifester une familiarité avec l'œuvre, sinon l'homme, connue par l'intermédiaire d'Apollinaire. Rivalisant avec le peintre, celui-ci déclarera, avec ses *Calligrammes*, « et moi aussi je suis peintre ». Celui-là, introduisant les lettres dans la peinture, pourra postuler au titre de poète. De là aussi la tentation du théâtre chez Picasso. Non seulement d'y contribuer par l'apport pictural, mais d'écrire deux pièces, qui,

sans prétendre à la représentation, se révéleront être dans la lignée des œuvres de Jarry, d'Apollinaire, des dadaïstes et des surréalistes.

Les esthéticiens du début de ce siècle se plaisaient à classer les activités artistiques selon les deux catégories du temps et de l'espace. Et bien entendu, dans cette perspective, l'ambition de tout créateur est d'agir sur les deux, ou plus exactement à leur conjonction qui se trouve sur la scène. Aussi dynamique que soit la scénographie d'un tableau, elle n'atteindra jamais les possibilités qu'offre le théâtre. D'où ces tableaux muets que Picasso se plaît à imaginer dans ses pièces, et dont il attend la réalisation concrète, non sans en faire parfois la réécriture d'œuvres classiques, avant *Les Menines*. Ici, la Tarte « toute nue mais avec des bas » sort d'une baignoire tandis que des messieurs habillés préparent un célèbre déjeuner sur l'herbe ; là

Dans le jardin potager, sous une grande table, les quatre filles. Sur la table, un énorme bouquet de fleurs et des fruits sur un plat, quelques verres et une jarre, du pain et un couteau. Un grand serpent s'enroule à une des pattes de la table et monte manger les fruits, mord aux fleurs, au pain et boit dans la jarre.

S'est-on posé, dans ce cas précis, le problème de la mise en scène ? Evidemment non, pas plus que des règles dramaturgiques ni de l'adaptation aux circonstances. Mais n'est-ce pas le plus sûr moyen de faire progresser un art ? En 1971, quand Jean-Jacques Lebel annonça son intention de monter *Le Désir* à Saint-Tropez en respectant à la lettre les indications de l'auteur, il suscita l'émotion publique et dut se replier au village voisin, et la comédienne déployer un cache-sexe. J'ose croire qu'aujourd'hui les imaginations de Picasso seraient exécutées au poil près. Ainsi va le théâtre ! L'important est de prévoir son évolution et de ne pas se laisser enfermer par des conventions stériles. Je ne veux pas dire que l'avenir du théâtre se joue sur de tels détails (encore que le mouchoir d'*Othello*, l'escalier dérobé d'*Hernani*, le merdre d'*Ubu*, etc. soient du même ordre), mais que l'obstination du créateur véritable, non du faiseur, a toujours raison d'un public contingent.

Pourtant le plaisir du théâtre ne consiste pas seulement à concevoir des tableaux animés ; il s'agit d'insuffler la vie à des êtres de papier, une suite de signifiants. Ceux de Picasso, pas plus que ceux d'Apollinaire, n'ont une présence inoubliable. Mais on sent en eux la vitalité de leur auteur et dès la lecture, le Gros Pied, les deux Angoisses, les quatre Petites filles se mettent à vivre devant nos yeux, aussi indifférenciés paraissent-ils, sans parler des Rideaux immobilisant « leur dépit derrière l'étendue de l'étoffe déployée ». C'est là un principe de la dramaturgie contemporaine : moins les caractères sont définis, plus les personnages sont investis par les spectateurs. C'est que la psychologie plane a fait son temps. Comme Vitrac, Picasso préfère suggérer par des comportements les motivations profondes, les rapports ambigus des êtres.

Commentant l'œuvre plastique de Picasso, Tristan Tzara a cru pouvoir

avancer que chez lui « la pensée se fait sous la main ». Mais la propension du peintre à écrire des poèmes, à différentes phases de son existence, et des poèmes conçus pour l'énonciation en public par des comédiens variés — ce qu'on nomme théâtre — me laisse croire qu'une telle spontanéité d'expression ne le satisfaisait pas totalement, qu'il y fallait ajouter le langage articulé. De sorte que la formule dadaïste se trouve avec lui confirmée : « la pensée se fait dans la bouche » ; mieux : elle est le corps, dans sa totalité. Le corps d'un peintre tout d'abord, qui chante la litanie des couleurs, leurs combats légendaires :

Un grand ovale jaune lutte en silence entre les deux points bleus de toutes ses griffes retournées dans la chute d'Icare de l'écheveau des lignes du piège du losange vert olive étranglé des deux mains par le violet si tendre du carré de l'arc vermillon lancé de si loin par l'orange.

Mais aussi le corps d'un homme qui aime chantonner, dont les paroles ivres s'enchaînent les unes aux autres par association phonique :

la chemise relevée de la beauté, son charme chamarré, amarré à son corsage, et la force des marées de ses grâces secouent la poudre d'or de son regard sur les coins et les recoins de l'évier quand des linges étendus à sécher à la fenêtre de son regard aiguisé sur la pierre à couteau de sa chevelure emmêlée.

Automatisme verbal où s'agglutinent les locutions figées, les proverbes et dictons, comme autant de papiers collés, où les propositions se raccordent et se relancent par la fausse coordination, l'accumulation des participes, où l'expression imagée prend la forme du complément de nom.

C'est ce qu'un autre poète, Rafael Alberti, parlant des textes poétiques où Picasso revenait à sa langue maternelle a nommé une « poésie liane ». La phrase pousse ses rejetons et ses volutes pour enserrer la réalité, prendre appui sur elle et peut-être l'étouffer, en tout cas la transformer.

L'agent de transformation, comme dans nombre de textes surréalistes, n'est rien moins que l'humour. Un humour à bride abattue, engendré par la confusion des règnes, par la déformation des clichés, par la littéralité — ce processus qui, au théâtre *montre* sur scène l'expression abstraite, la plante toute nue — par la contradiction simultanée, par le plaisir pervers de nommer : Le Gros Pied, le Bout Rond, le Désir attrapé par la queue !

Mais ce langage, aussi brillant soit-il, resterait poésie de théâtre, comme disait Cocteau, et non théâtre en soi, s'il n'était l'objet d'un investissement rituel et symbolique.

Symbolique au sens freudien du terme ; c'est-à-dire que l'expression du désir y est masquée — comme on doit l'être au théâtre, par définition. Entendons-nous : les deux pièces de Picasso ne doivent pas être le matériau

privilégié pour une psychanalyse du peintre dont nous n'avons que faire mais elles doivent être regardées comme une des rares créations dramatiques prenant en compte, pour les personnages, le travail de l'inconscient. Non que l'expression du désir dans la pièce du même nom, ou de la perversité polymorphe dans *Les Quatre petites filles*, soit difficile à mettre au jour, mais parce qu'elle revêt tous les travestissements habituels de la libido sous une forme dramatique. Ainsi lorsque les femmes amoureuses commencent à scalper Gros Pied, tel Endymion endormi, les fouets du soleil les battent jusqu'au sang. Ainsi encore lorsque l'une des petites filles voit son monologue interrompu par une vision d'Apocalypse, l'entrée d'un énorme cheval blanc ailé traînant ses tripes, entouré d'aigles, un hibou posé sur la tête.

Ces deux exemples mythiques nous introduisent d'emblée dans le rituel qu'est toute fête théâtrale, et que Picasso a voulu tel, aussi bien par les objets scéniques indiqués, par les feux d'artifice et les jeux d'arc-en-ciel et d'éclairs que par le cérémonial. Je n'en vois pas d'image plus émouvante que celle-ci : après l'avoir tendrement caressée, une petite fille sacrifie une chèvre tandis que l'autre lui arrache le cœur encore palpitant. Il va de soi qu'ici on ne saurait se satisfaire d'un simulacre. Comme la corrida chère à Picasso, d'ailleurs évoquée au cours de la pièce, le théâtre est un culte, l'hommage de l'ombre à la lumière, aux divinités solaires. Dionysos s'incline devant Apollon, non sans permettre aux jeunes héroïnes d'apprendre de la vie et de la mort tout ce qu'un passant en peut connaître.

Ne nous y trompons pas : Picasso ne fait pas du théâtre une grande liturgie symbolarde et laïque. L'idée qu'il se fait de cet art total est bien plus complexe et représentative de sa philosophie. Si le théâtre re-présente les images obsédantes de l'humanité, le désir, l'amour, la mort, la faim, la soif de connaître, il témoigne aussi de l'unité de l'individu et particulièrement des trois âmes qu'après Platon, Jarry voulait réconcilier. Picasso ne se contente pas de parler de la matière, de la mettre en scène brutalement (la Tarte « s'accroupit devant le trou du souffleur et, face à la salle, pisse et chaude pisse pendant dix bonnes minutes »), il la réunifie avec le corps et l'âme. Ainsi le discours contrasté, lyrique et vulgaire, n'est-il pas simple fantaisie d'artiste jouisseur de mots, il manifeste cette volonté de synthèse du bas et du sublime qu'est l'humanisme bien compris. Ne voyons pas d'autre raison aux injures proprement obscènes (*i. e.* hors de la scène) des petites filles, usant de toute la gamme discursive. J'en veux pour preuve le fait suivant : en 1947, quand s'écrivent *Les Quatre petites filles*, les problèmes d'approvisionnement, la faim, ne sont plus à l'ordre du jour comme durant le pénible hiver de 1941. Or la nourriture y est aussi présente que dans la première pièce. Ce n'est donc pas seulement une question de circonstances mais un thème profond, une volonté d'ancrer les angoisses, les obsessions et les désirs dans une réalité humaine permanente. Ceci explique que chacune des deux pièces contienne obstinément une référence aux conditions ambiantes, aux

circonstances de l'énonciation comme on dit aujourd'hui, et qu'elles soient si précisément datées. L'attachement au monde extérieur (de l'objet) dont Breton faisait grief à Picasso, l'évocation concrète des nourritures terrestres, du bouquet provençal, n'est que rappel du jardin des délices, aspiration à un univers où l'homme, réconcilié avec lui-même et avec la nature, connaîtra enfin l'harmonie. Encore faut-il apprendre à voir le théâtre de Picasso, comme nous avons appris à regarder ses tableaux. L'écho des rares représentations ne me convainc pas qu'on y soit parvenu. Du moins ses textes restent-ils comme un témoignage de ses préoccupations.

*
**

En dépit de leur nature différente, liée à des conditions de production elles aussi différentes, ces deux œuvres dramatiques ont des points communs qui en font de remarquables modèles du théâtre d'avant-garde.

Tout d'abord, il s'agit bien de théâtre, et non pas d'une suite, plus ou moins décousue, de tableaux. Soyons assurés que Rousseau entendait se conformer aux lois du vaudeville puis du drame romantique en imaginant les aventures qu'il souhaitait mettre en scène. De même Picasso quand il écrivait des « pièces » en six actes. Tous deux y faisaient passer ce qu'ils croyaient être (et qui est, en fait) l'essentiel du théâtre : une action interprétée devant un public auquel il est demandé sensibilité, ouverture d'esprit, imagination et peut-être collaboration.

Mais, pour eux, le théâtre est avant tout, si j'ose dire, *cosa mentale*. C'est un ensemble de signes qu'ils se représentent, avant même de songer à leur réalisation collective. Rousseau entend bien mettre en scène une histoire, du début à la fin, et non a son acmé, comme le voulait l'esthétique classique. Que la durée de l'action ne puisse se rapprocher de celle du spectacle n'a aucune importance à ses yeux : il lui suffira de faire se télescoper les événements, de presser l'action, pour que tous les faits saillants soient montrés. Quant à Picasso, il paraît attacher encore plus d'importance à ce qui lui passe par la tête, comme on dit familièrement, et qu'il se borne, apparemment, à noter au réveil. Pourtant une suite de récits de rêve ne saurait constituer un drame. C'est pourquoi les personnages, par le simple fait d'être nommés et présents tout au long de la pièce, assurent le caractère théâtral de l'œuvre, à laquelle Picasso insuffle toute son énergie créatrice en se livrant à sa spontanéité, en ressuscitant l'écriture automatique qui avait tant déçu les surréalistes.

Que ce théâtre soit marqué par une vision picturale ne fait aucun doute : je l'ai indiqué pour les tableaux de Rousseau comme pour les nombreuses réécritures auxquelles se livre Picasso. Davantage, ses *Quatre petites filles* semblent être un essai dramatique, développant une double ligne continue : l'une, gestuelle, qui nous fait pénétrer dans l'espace ludique et sacré de

l'enfance, l'autre, verbale, donnant la parole aux jeunes héroïnes, et surtout à leur géniteur, tout à l'ivresse du langage. Il suffit de lire quelques phrases de ces textes pour voir défiler *La Charmeuse de serpents, La Carriole du Père Juniet* d'une part, *La Danse, La joie de vivre, le Déjeuner sur l'herbe*, d'autre part. C'est peut-être la raison fondamentale pour laquelle les metteurs en scène ne se sont pas pressés de les monter : il leur aurait fallu recréer tout l'univers pictural, toute la vision du peintre, sans pour autant s'abandonner à l'effet de redondance, je veux dire se contenter de citer, de projeter les tableaux que je viens de mentionner.

Il est étrange que des artistes aussi soucieux de technique que Rousseau et Picasso, pour ce qui concerne leur art, ne se soient pas préoccupés des conditions de mise en scène, pas plus qu'ils ne se sont intéressés à la vraisemblance dramatique. Mais c'est peut-être notre chance : contraints par les lois du genre, ils nous eussent donné de faibles imitations de Labiche ou de Claudel ; livrés à eux-mêmes, ils ont conçu ces œuvres inclassables et riches d'avenir. Chacune, à leur date, préfigurant non seulement le théâtre actuel, mais encore l'avant-garde de ce théâtre.

Ainsi Rousseau découvre-t-il le montage cinématographique, qu'il aurait pu voir à l'œuvre dans l'*Ubu Roi* de son jeune ami Jarry. Ainsi Picasso s'aventure dans les arcanes du rêve, dont Vitrac avait ouvert les portes sur la scène.

CHAPITRE III

RÉÉCRITURES

1. La réécriture comme poétique — ou le même et l'autre

« Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. »
(I. Ducasse, *Poésies*)

Il est impossible de ne pas prendre cette affirmation, à la fin des *Poésies*, comme une réplique triomphante de Ducasse à La Bruyère, une correction magistrale et optimiste, un programme pour le lecteur aussi, l'invitant à poursuivre ce travail de remodelage ou de rectification opéré sur les textes antérieurs, l'obstacle des modèles que constituent les anciens étant déblayé ou plutôt surmonté.

Prenant à la lettre cette maxime et l'opération qu'elle exhibe, je me propose d'étudier tous les phénomènes de réécriture que je puis déceler dans la littérature contemporaine.

Cette réécriture, qui désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique, je la définirais ainsi (provisoirement) : toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction.

Cette définition s'assortit de deux remarques. La première est qu'elle n'entraîne aucun jugement de valeur, de ma part, sur les deux textes mis en relation. La deuxième est que le texte de départ n'est pas nécessairement connu du lecteur ou récepteur, pour qui il est réel ou virtuel ; on postule seulement son existence pour l'écrivain ou scripteur qui opère sur lui, que ce soit *in praesentia* ou *in absentia*.

Les applications en sont nombreuses dans la pratique courante de l'écriture, de la contraction de texte à l'adaptation théâtrale ou cinématographique en passant par les diverses transformations que subit une dépêche d'agence au gré des journalistes. A la limite, le passage de n'importe quelle forme du discours oral à l'écrit peut être considéré comme réécriture : on sait

l'intérêt qu'y ont porté les poètes modernes depuis Apollinaire inventant le poème-conversation [1].

L'objectif est ici de dégager les règles de réécriture, qui sont en nombre fini, alors que l'ensemble des textes de base et d'arrivée constitue des infinis. On élaborera ainsi une grammaire de l'intertextualité, laquelle régit aussi bien ce qu'on est convenu d'appeler le texte « littéraire » que toute forme d'écrit, de la lettre privée au discours publicitaire.

Tandis que l'intertextualité est généralement conçue comme l'ensemble des relations qui unissent un texte donné à tout ce qui le précède dans le temps, ou tout ce qui l'environne, et porte donc un regard en *amont* ou bien périphérique, en *extension*, je voudrais observer ce qui se passe en *aval* du texte, chez certains lecteurs particuliers qui, tirant plus ou moins consciemment la leçon de Lautréamont, se sont mués en producteurs de textes, praticiens de la réécriture, poètes pour tout dire.

Ces considérations préliminaires, d'un ton fort catégorique alors qu'il ne s'agit, dans le meilleur des cas, que d'hypothèses de recherche, je voudrais les éclairer et les nuancer à l'aide de trois poèmes de Desnos parus dans le recueil *Corps et biens* [2].

Choisis quelque peu arbitrairement par d'autres que moi [3], ils se trouvent illustrer trois aspects différents de la réécriture. Le premier, « Autant pour les crosses » (p. 62) manifeste de façon presque exemplaire les règles d'engendrement du texte, ce que, par hypothèse on pourrait nommer auto-réécriture, non pas au sens où Lautréamont annonçait à l'éditeur belge Verboeckhoven « j'y corrige en même temps six pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin » [4], tournant au bien ce qui était au mal, mais, plus simplement, à la manière des dictionnaires de langue qui mettent en colonnes les mots, leurs synonymes ou leurs définitions paraphrastiques, leurs homonymes, leurs antonymes enfin. Les deux autres, « Infinitif » (p. 108) et « J'ai tant revé de toi » (p. 91) ont donné lieu à des réécritures externes, dont l'une est passée longtemps, après la mort du poète, pour une transformation autotextuelle, qualifiée de « Dernier poème » de Desnos [5], à la suite de circonstances que j'évoquerai au moment opportun. Les deux réécritures que j'examinerai, celle-ci et celle de « Définitif » dans le recueil de Jacques Roubaud [6], me seront l'occasion de montrer comment l'imaginaire du

1. Voir ci-dessus : « La Saveur du réel », p. 133.

2. Desnos, *Corps et biens*, Poésie/Gallimard, 1968, 192 p. Les indications de pages renvoient à cette édition.

3. Il s'agissait en fait de poèmes choisis par un groupe de travail pour être l'objet de diverses approches de la poétique au cours d'un colloque sur la recherche à l'Université Paris III, les 26, 27, 28 avril 1979.

4. Lautréamont, *Œuvres complètes*, Garnier-Flammarion, 1969, p. 306. La lettre est du 21 février 1870.

5. Robert Desnos, *Domaine public*, Gallimard, coll. Le point du jour, 1953, p. 408.

6. Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix* — poèmes avec des moments de repos en prose, Gallimard, 1977, pp. 69-70.

lecteur-producteur joue des contraintes et de l'invention, comment enfin la réécriture est seule mémoire du monde.

*
**

« Autant pour les crosses » ou les jeux de l'homonymie.

Le poème de référence comporte deux sections, nettement différenciées sur le plan typographique comme par la facture. Le titre, extrait du premier vers, renvoie à la première section uniquement, que je reproduis pour la commodité du lecteur, en flattant une paresse que je comprends sans l'approuver.

AUTANT POUR LES CROSSES

Autant pour les crosses, Evêques caducs qui baptisez
les Eves aux aqueducs
Autant pour les crosses, gens qui associez à l'amour
votre aorte.
Flexible, Flexible, ma chère Flexible,
Est-ce ma chair, ma chère, sont-ce des choses que vous
cherchez ?
Autant pour
Autant dire.
Ici c'est Charles Cros
Jamais plus pour Charles Cros.

Il saute aux yeux que ce poème nous donne à lire une phrase de base transformée, amplifiée, dans l'ordre du discours, au moyen d'un certain nombre de démultiplicateurs, ces outils conceptuels qui servent à engendrer l'univers encyclopédique des sciences et des techniques à partir d'un lot fini d'objets. Par analogie avec la procédure de Roland Barthes déterminant les classes d'unités du récit en fonctions cardinales ou *noyaux* et fonctions complétives ou *catalyses* [7], on décèle dans cette brève séquence un seul noyau, apparaissant intégralement dans le titre et l'*incipit* du poème aussi bien que dans le *desinit* sous une forme inversée ; noyau lui-même scindé en deux fragments — autant pour / les crosses — au cours du texte. Tout ce qui n'appartient pas à cette phrase de base est considéré comme expansion ou catalyse, ce qui ne signifie pas qu'il n'assure aucune fonction dans le poème, mais tout simplement qu'il s'agit d'éléments secondaires dans la réécriture, je

7. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 9.

veux dire intervenus dans un second temps, après application des règles que je vais énumérer.

Les règles de transformation du noyau sont au nombre de quatre.

— *Règle 1 : homonymie :* pour un mot donné, on recherche ses homonymes, c'est-à-dire les termes homophones et homographes qui désignent des objects différents. L'opération revient à explorer les différentes acceptions d'un mot qui, selon les dictionnaires, est classé sous une ou plusieurs entrées différentes. En l'occurrence l'injonction militaire « autant pour les crosses », détachée de son contexte est éclatée ; le sème crosse (partie postérieure d'une arme à feu portative) renvoie aux autres objects désignés sous la même classe, respectivement

- bâton pastoral d'évêque
- bout recourbé : crosse de l'aorte

et à l'homonyme désignant une querelle : chercher des crosses. On remarquera que, dans son exploration lexicologique, Desnos a omis le bâton recourbé utilisé par les joueurs de golf, de hockey, de polo.

— *Règle 2 : homophonie seule :* le même terme « crosse » n'a qu'un seul homophone, relativement aléatoire puisqu'il s'agit d'un nom propre, dont l'articulation est définie par le porteur lui-même. Pour Desnos, qui prononçait la consonne finale de son nom, il ne fait pas de doute que Charles Cros se dit [kRɔS]. Au-delà du vocabulaire d'usage, l'homophonie, on le constate, s'étend au domaine culturel, à la partie encyclopédique du dictionnaire. Remarquons-le dès à présent : parmi toutes les réalisations possibles de ce mannequin phonique, il est normal que le choix d'un poète se porte sur le nom d'un autre poète, à l'exclusion, par exemple, d'un peintre comme Henri Cross disparu à l'époque de Desnos puisque mort en 1910, mais qui avait laissé un certain souvenir dans les milieux artistiques indépendants, ou bien d'un esthéticien comme Benedetto Croce, fort connu des milieux surréalistes puisque c'est à travers lui qu'ils prendront connaissance de la pensée hégélienne. Il est vrai que, dans ce dernier cas, la prononciation italienne risque de dominer la française.

— *Règle 3 : synonymie :* la transformation synonymique porte ici sur la première partie de la locution, non sans un écart notable : Autant pour → Autant dire. J'ai bien conscience que la notion de synonymie est, en elle-même très discutable, certains, que je qualifierais de terroristes, estimant qu'il n'y a jamais de synonymes dans les langues naturelles ; d'autres, laxistes, en trouvant partout. Mais je veux seulement désigner le procès qui tend à substituer à un mot ou une locution une locution sentie comme équivalente par le locuteur [8], étant entendu qu'ici une locution explicative segmentée entraînant, sur le plan de l'expression, une idée de répétition, d'amplification, remplace une formule qui, sur le plan du

8. Voir l'exposé très circonstancié de la question qu'en donne Robert Martin, *Inférence, antonymie et paraphrase*, Klincksieck, 1976, 174 p.

contenu, invite à la redite. Le jeu synonymique est plus explicite dans la seconde section du poème : « j'ois-j'entends ; autre foi-hérésie ».

— *Règle 4 : antonymie :* l'inversion est une opération complexe dont j'ai, ci-dessous p. 197, analysé quelques variations chez Lautréamont et les surréalistes. Dans notre bref extrait nous n'avons qu'une inversion, d'autant plus importante qu'elle va clore le poème, lui donnant une structure rigoureuse, du positif au négatif : Autant = jamais plus. Comme pour la règle précédente, dont celle-ci ne constitue qu'une variante affectée du signe moins, il est évident que le scripteur choisit, parmi un grand nombre de possibles, l'adverbe qui lui semble représenter la négation du premier. Mais, l'opération portant sur un quanteur, nous n'aurons jamais un antonyme exact.

Ainsi par l'application quasi rigoureuse de quatre règles, on passe de l'ordre donné au refus d'obtempérer, le thème ayant glissé, entre temps, de l'arme à l'auteur du *Coffret de Santal*, ce qui peut indiquer, de la part de Desnos, une prise de position à l'égard d'un prédécesseur, tout comme on peut n'y voir qu'un simple exercice de rhétorique nouvelle, d'autant plus que sont écartées les célèbres paroles de l'*Internationale* qu'on attendait dans un tel contexte :

Appliquons la grève aux armées
Crosse en l'air rompons les rangs

dont l'ancien tirailleur devait connaître le sens, s'il n'en avait pas retenu la lettre, à se contenter, comme nous faisons tous, du refrain.

Cependant notre analyse ne peut s'arrêter là, puisque nous avons laissé de côté, pour la clarté de l'exposé, toutes les expansions qui, elles aussi, sont susceptibles de formalisation. De fait, les exemples présents ressortissent à deux règles énoncées plus haut : celle de l'homophonie — ma chère, ma chair — ; celle d'homonymie faisant se succéder le nom masculin, l'adjectif, le nom propre. Reste une règle d'anaphonie, dont Marcel Duchamp était le grand maître, que Desnos reprend à son compte ainsi, produisant une tmèse calembourdée :

[e v ɛ k k a d y k ɛ v (ə) ɔ z a k ə d y k]

Avons-nous, en énumérant ces quelques règles de réécriture, rendu compte de l'engendrement du poème ? S'il est vrai que la crosse suscite tour à tour les évêques et l'aorte, celle-ci appelant, par association d'idée, le cœur et l'amour ou encore le flexible qualifiant l'artère principale du système sanguin, certaines catalyses apparaissent comme arbitraires, relevant de la seule volonté du poète qui révèle sa personnalité par les choix qu'il opère dans l'ensemble lexical, par ses associations libres.

Le jeu de réécritures aurait-il été le même si Desnos, suivant les préceptes

de l'Académie, avait écrit en tête « Au temps », comme il se doit pour un commandement qui décompose les différentes positions du maniement d'armes, en vue de recommencer le mouvement ? Il est sûr que l'application de la règle d'antonymie devait conduire au même résultat, en dépit de la graphie fautive, puisqu'elle portait sur le sens de l'expression.

L'analyse n'aura pas été vaine si elle a permis de mettre au jour quelques principes de l'art poétique, cette exploration éperdue des signes qui marque la quête commune de Rrose Sélavy, Vitrac et Desnos dans leur pratique du « Langage cuit » [10]. Le poète y apparaît comme un révolté perpétuel, à l'égard de sa mère, la langue, dont il saccage les clichés, les expressions toutes faites, voulant, à bon droit, se les approprier, les faire siennes ; à l'égard de l'autorité, qu'elle soit militaire ou d'ordre poétique. Le surréalisme naissant auquel il adhère refusant les ancêtres.

*
**

« Infinitif » — « Définitif » ou la réécriture comme critique de la poésie.

La notion d'auto-réécriture, telle que je l'ai présentée à l'aide d'une formule figée transformée en poème est certainement discutable, ne serait-ce que parce que les règles énoncées, propres au langage, ne nous garantissent pas la confection d'un poème. Aussi ai-je voulu déplacer le lieu d'observation en examinant une production textuelle engendrée par l'œuvre de Desnos. En d'autres termes, il est question de savoir comment un poème a pu en susciter un autre, moins par reprise thématique, comme il est de tradition, que par transformation textuelle. Si l'on découvre qu'en effet un poème se retrouve *matériellement* réinvesti dans un autre, à plusieurs années d'écart, on peut être assuré de deux choses : premièrement, que Desnos est encore lu « la plume à la main » si l'on peut dire ; deuxièmement, que les principes poétiques par lui mis en œuvre régissent encore la poésie actuelle (même si c'est à l'état de survivance, d'hommage ou de jeu). Il en découle que nous serons renseignés sur l'effet produit par une œuvre, pour reprendre une distinction chère à H.R. Jauss [11], c'est-à-dire qu'en voyant la manière dont elle est conçue à travers le temps, nous saisirons *in vivo* son mode d'intégration à la culture contemporaine.

Or il se trouve, précisément, que l'*Autobiographie, chapitre dix* [12], comporte un ensemble de poèmes, borné par un treizième moment de repos en prose, réécrits de *Corps et biens*, non sans intervention, parmi eux, des factures de Breton et Reverdy. On choisit d'étudier particulièrement le poème *« Définitif »* que voici :

9. Voir ci-dessous : « Le collage ou le pagure de la modernité », p. 183.
10. L'expression est de Desnos dans *Corps et biens*, p. 69.
11. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 45.
12. J. Roubaud, *op. cit.*

Je mourrai flamme sans bord je mourrai sauf
accident les nuages fondant dans la neige le sol
comme l'origine au soleil pauvre de l'écho
qui ne se meurt pas encore mais voit durer
une ombre née avec le feu, qui peut l'éteindre
et l'étreindre, embrasser, pierre fugace, le son
soulever les hauteurs abandonner le bac
rive à rive l'appel vaporisé dans le fleuve
ordonne ma mort mais dans la flamme h
umide de découvrir ce que j'aime au fond
banalisé de ce qui ne se peut omettre
autre faux sisyphe mon nom poussé vers le tien l
umineusement joint au tien dans la
doublure de cette flamme, penses-y.

La référence à Desnos est certes plus directe, encore qu'elle procède par substitution de nom, dans un poème précédent :

moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire
moi qui suis Jacques Roubaud et qui pour t'avoir connue et aimée
n'en pense pas moins [13]

découlant d'« *Infinitif* » que voilà :

Y mourir ô belle flammèche y mourir
voir les nuages fondre comme la neige et l'écho
origines du soleil et du blanc pauvres comme Job
ne pas mourir encore et voir durer l'ombre
naître avec le feu et ne pas mourir
étreindre et embrasser amour fugace le ciel mat
gagner les hauteurs abandonner le bord
et qui sait découvrir ce que j'aime
omettre de transmettre mon nom aux années
rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin
grâce aux étoiles semblables à un numéro
et mourir ce que j'aime au bord des flammes.

renvoyant à une déclaration de Robert Desnos adressée à celle qu'il nommait la Mystérieuse [14]. Dans le présent exemple le déplacement du titre, la permanence de certains termes (30 unités lexicales sur cent d'« Infinitif » se retrouvent sans modification aucune dans le texte d'arrivée, ce qui est une

13. J. Roubaud, *op. cit.*, p. 68, « O douleurs de l'amour ».
14. R. Desnos, *Corps et biens, op. cit.*, p. 99.

proportion notable) exhibent la réécriture, dont nous verrons plus tard dans quel but elle a pu être exercée, se donnant comme métapoésie. Il convient, auparavant, d'énoncer les règles que Jacques Roubaud s'impose, comme je l'ai fait dans la première partie, ma tâche étant facilitée et plus assurée par le fait qu'il existe une étude du poème de base, conduite par Marie-Claire Dumas [15] dont il semble que le transformateur se soit inspiré avant de se mettre à l'ouvrage. Un tel relais, par l'intermédiaire de la recherche universitaire, n'a rien de surprenant : il témoigne des changements qui s'opèrent, de nos jours, dans l'esprit des poètes, et de la circulation interne des idées, propre à l'institution littéraire.

La lecture extrêmement fine et perspicace de Marie-Claire Dumas a relevé les « contraintes latentes à partir desquelles les marques manifestes peuvent être réévaluées ». Je partirai donc de ces contraintes, en supposant qu'elles sont la donne avec laquelle Jacques Roubaud a construit son poème : le principe du double acrostiche, à l'initiale et à la finale des vers, désignant le destinateur et le destinataire du poème, constituant les deux parois qui enserrent le « poème-tombeau ». Tandis que les deux noms d'Yvonne George et de Robert Desnos forment un couple rigoureusement symétrique de douze lettres imposant par conséquent un poème de douze vers, les noms de Jacques Roubaud et de Florence Delay ne contiennent pas un nombre égal de lettres, d'où l'épenthèse, au vers 9, d'un H qui demeure comme suspendu, servant d'indice par son étrangeté, d'autant plus remarquable qu'il apparaît comme un contre rejet inhabituel d'un mot anormalement sectionné. Lettre énigmatique, initiale d'un second prénom ou d'un hypocoristique, je ne sais quel doux nom américain ?

Tout en reprenant la règle du jeu, Roubaud inverse le sens de la distribution, puisqu'il se place en premier, à la gauche du texte selon l'écriture occidentale, et que les quatorze lettres de ses prénom et nom dictent le nombre de vers du poème qui devient sonnet. Remarquons, au passage, que l'idée d'apocoper son patronyme, en partant du nom féminin, ne lui semblait pas recevable car il avait depuis longtemps conscience, m'a-t-il dit, du rapport de son nom avec la forme majeure de la poésie qu'est le sonnet. Cela étant, les vers ont dû se constituer entre deux colonnes de lettres génératrices, désignant les actants substitués, les doublures de l'étoile et du poète amoureux.

Le poète nouveau eût pu se contenter de la difficulté, et combler à sa guise, par des mots librement choisis, l'espace béant entre les deux bornes. Il ne l'a pas fait, ajoutant une seconde contrainte découlant du titre qu'il lui fallait transformer pour que le poème corresponde plus exactement à son sentiment, à la réalité de son vécu, peut-être, à sa vision du monde, certainement. Alors que l'infinitif lu dans le poème de Desnos revêt, dans

15. M.C. Dumas, « Infinitif, ou le jeu du manifeste et du caché », *Le Siècle éclaté*, n° 1, 1974, pp. 63-71.

l'ensemble, une valeur d'aspect *non accompli*, Roubaud entend traiter de l'accomplissement du désir et du texte simultanément, ce qui le conduit à privilégier non pas le * finitif, qui n'existe pas dans notre langue, mais le « définitif », transformant dès lors le mode impersonnel en mode personnel, assumant pleinement les formes de l'énonciation qui, chez Desnos, affleuraient à l'état de traces, remettant au premier plan les actants dissimulés dans le texte antérieur. Toutefois le processus de transformation est moins systématique qu'il n'y paraît : les seize infinitifs du texte initial ne passent pas tous à l'indicatif, cinq d'entre eux subsistant, auxquels vient s'ajouter un sixième, en guise d'équivalent, au vers 7 (gagner → soulever). Or cette licence, Desnos se l'était accordée pour lui-même, introduisant dans la série de mode impersonnel un syntagme figé à valeur hypothétique, prononçant deux fois « ce que j'aime ».

Mais il ne suffit pas au transformateur de reprendre le principe de l'acrostiche redoublé et de transposer les verbes à l'infinif ; il se fixe une règle optimale : réutiliser le maximum de matériel lexical. Les termes réemployés (près du tiers) ne se retrouvent pas exactement à la même position dans chaque vers, en raison des deux contraintes majeures indiquées ; il arrive que certais glissent d'une ou deux lignes, et leurs occurrences sont plus fréquentes dans la première strophe que dans la seconde. Les substitutions à l'intérieur de groupes nominaux n'en sont que plus détonantes, dans la lecture stéréoscopique à laquelle nous sommes contraints par le système de réduplication et de transformation. Certaines sont imposées par la rime — je veux dire son principe équivalent, l'acrostiche — ainsi *l'écho* devient *le sol, pauvre comme Job* éclate en *pauvre de l'écho, le ciel mat* le cède au *son, le bord* se mue en *bac* pour cette raison qu'il faut bien trouver une rime graphique en C, lesquelles ne sont pas si nombreuses en français. D'autres substitutions sont d'ordre sémantique, elles appartiennent au système de cohérence nouvelle que nous examinerons bientôt, à l'exception peut-être de cet infinitif maintenu : *gagner* devenu *soulever* (lui-même dicté par l'acrostiche) ou de ces légères variantes de construction : fondre comme la neige →ans la neige, origines du soleil → au soleil. Les adjonctions ~ suppressions signalent l'idiosyncrasie propre à l'agent de transformation. Deux vers de Desnos s'effacent

10 rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin
11 grâce aux étoiles semblables à un numéro

tandis que ce beau vers de Roubaud survient à la fin de la première strophe :

rive à rive l'appel vaporisé dans le fleuve.

Je disais que la réécriture s'affirme comme métapoésie, au double sens du terme : poésie sur et avec la poésie ; discours critique mettant en évidence les

règles de construction du poème, manifestant, par redondance, les principes sur quoi s'est bâtie l'œuvre initiale. Ainsi éclate au grand jour une loi paradoxale de la poésie la plus actuelle : alors qu'elle se présente absolument libre de toute contrainte formelle, elle affiche la nécessité, pour son propre compte (dans le cas de Jacques Roubaud, du moins), de règles de production, renouvelant, à sa manière, l'adage selon lequel l'art vit de contraintes et meurt de liberté.

Mais ici le poète n'a pas pour but de nous faire redécouvrir la sagesse des nations, la contestant radicalement dans sa pratique. Force est de s'interroger sur les avancées poétiques qu'inspire la réécriture.

D'abord par la violation des frontières du vers, marquée par ces lettres en suspens (h et l) dont j'ai noté qu'elles étaient l'index pointé sur l'acrostiche. Cette liberté que s'accorde le poète de ne pas achever son vers par un système complet, séparant du nom l'adjectif, l'adverbe, l'article, le fractionnant, est si importante aux yeux de Roubaud qu'il lui a consacré plusieurs pages d'un traité quasiment écrit à cet effet [16].

Sur le plan des idées, calquant au plus près l'expression de son prédécesseur, le poète ne dit pas la même chose, ni même l'inverse. Il dit autre chose, qui est retournement, négation d'une antérieure négation, et donc proposition nouvelle.

Ronsard et Baudelaire consacraient la permanence du chant orphique pour faire honte à l'aimée qui se refusait. A l'opposé, Desnos niait, sur le mode impersonnel, vouloir « transmettre [son] nom aux années », tout en le faisant de manière cryptique. Cette dénégation par trop suspecte à Roubaud, il la transforme en certitude, sachant « ce qui ne se peut omettre » ; l'union des deux noms inscrite, dans le poème, révélée par cet « autre faux sisyphe » à l'instar du plus rusé des mortels, père d'Ulysse, condamné à la peine que l'on sait pour avoir dénoncé la profusion anarchique des amours de Zeus.

S'intallant dans le définitif, celui qui nous livre le dixième chapitre de son autobiographie ne peut taire ce qui fait l'objet du poème. De la même façon, il ne peut accepter cette image qui fait le poète papillon se brûlant à la flamme de l'étoile, de la trop lumineuse actrice lyrique. Si flamme il y a, ce ne peut être qu'une flamme double, s'alimentant à une double source, dès lors illimitée, ce qui ne signifie pas éternelle. Le poème-tombeau devient ainsi épithalame, Eros et Thanatos se mêlant à la danse. C'est là ce que j'appellerais volontiers cohérence, s'il n'y avait tant d'objections à l'usage de ce terme en critique littéraire qu'il me faut bien m'expliquer. Pour moi, la cohérence ne peut être qu'interne, elle est l'adéquation du plan de la substance et du plan de l'expression, compte tenu des normes adoptées par le tailleur de vers. On ne saurait la réduire à cette impression, toute de surface, selon laquelle les propositions semblent s'enchaîner les unes aux autres, alors

16. Cf. J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*. Essai sur quelques états récents du vers français, Maspéro, 1978, 214 p.

que dans « *Infinitif* » elles sont juxtaposées. Cette cohérence d'ensemble n'est pas davantage austérité : elle sait s'accommoder de la pointe d'humour qui relativise les choses et les êtres : « je mourrai sauf accident » !

Au reste, le poème réécrit ne vient pas seul dans *Autobiographie* ; il s'insère dans une séquence entière, conclue par cette note :

« Si l'on supprime dans nos deux noms ce qui fractions simplifiées l'une par l'autre se neutralise on constate

J'Y SAIS QU'GEHENNE

car l'amour fut toujours et de même le privilège de peu de temps (p. 71).

Je ne suis pas sûr que la simplification des fractions soit absolument exacte, mais il est certain qu'elle porte sur le double couple :

$$\frac{\text{Yvonne George}}{\text{Robert Desnos}} = \frac{\text{Jacques Roubaud}}{\text{Florence H Delay}}$$

comme l'atteste la présence du G, appartenant à la seule étoile du music-hall, non à celle du cinéma. Parallélisme graphique, aveu qui identifie Roubaud à Desnos ? Non pas, car il y a entre eux l'infinie distance d'un amour partagé, aussi bref fût-il, désormais gravé dans le livre, s'inscrivant dans la longue théorie des amours impossibles pour les renvoyer à leur archaïsme.

*
**

« J'AI TANT RÊVÉ DE TOI » OU LA SURVIE DU POÈME.

L'exemple pris chez Roubaud nous montrait une réécriture consciente, tout à fait concertée. Pour clore, momentanément, mon tour d'horizon, il serait intéressant, me semble-t-il, d'examiner un processus anonyme de transformation, portant sur un texte longtemps considéré comme virtuel. Je veux parler du « Dernier poème » de Robert Desnos, reproduit comme tel dans les anthologies, dont la légende voulait qu'il fût « le seul poème trouvé sur lui [au moment de son décès] et probablement dédié à sa compagne » [17]. Poème dont la facture ressemble tant à celle de la dernière strophe de *« J'ai tant rêvé de toi »* publié dans le recueil de 1926, que Marie-Claire Dumas l'a exclu du volume intitulé *Destinée arbitraire*, rassemblant tous les poèmes de Desnos qui n'étaient point dans *Corps et biens*, déclarant : « Nous n'avons pas retenu le "dernier poème" qui, *via* une traduction tchèque, elle-même

17. *Les Lettres françaises*, 11 août 1945, p. 3.

traduite en français, n'est qu'une version contractée et apocryphe de "J'ai tant rêvé de toi". » [18]

Au vrai, la série de traductions ne porte que sur la dernière strophe, non point contractée mais perturbée, qu'on en juge :

J'AI TANT RÊVÉ DE TOI

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être et pourtant qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie.

LE DERNIER POÈME

J'ai rêvé tellement fort de toi,
J'ai tellement marché, tellement parlé,
Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi.
Il me reste d'être plus ombre parmi les ombres
D'être cent fois plus ombre que l'ombre
D'être l'ombre qui viendra et
reviendra dans ta vie ensoleillée.

A se demander s'il vaut la peine de commenter une telle suite de bévues. Pourtant si de bons esprits comme René Bertelé ou Pierre Berger, tout dévoués aux mânes de Desnos, s'y sont trompés, c'est qu'il y avait là quelque chose de plus fort que la similarité des termes, qu'ils ne pouvaient pas ne pas percevoir et qui les a conduits à mettre en valeur un texte controuvé. L'aventure textuelle a été contée par Adolf Kroupa dans « La légende du dernier poème de Desnos » [19]; En résumé, il apparaît que « *J'ai tant rêvé de toi* », traduit en tchèque par Jindrich Horejsi vers 1930 accompagnait l'article nécrologique de *Svobodni noviny [La gazette libre]* paru le 31 juillet 1945, information reprise, avec la citation mal traduite, dans *Les Lettres françaises* déjà citées d'août 1945, où le rédacteur anonyme ajoutait ses propres spéculations sur la destination du poème. Assertion reprise aussitôt après par la gazette suisse *Labyrinthe*, non rectifiée ensuite, en dépit des protestations de l'auteur de l'article originel, qui fournissait les seules informations sérieuses sur les derniers instants de Desnos reconnu par l'étudiant en médecine Josef Stuna.

Dans cette précieuse mise au point, A. Kroupa indique les raisons qui ont favorisé l'essor de la légende. La première est que « Ce poème, plein d'un

18. *In* : Robert Desnos, *Destinée arbitraire*, Poésie, Gallimard 1975, p. 8.

19. Voir : Adolf Kroupa, « La légende du dernier poème de Desnos », *Les Lettres françaises*, 9 juin 1960, p. 1 et 5. Je dois à M.-C. Dumas de m'avoir signalé cet article.

pressentiment, d'une véracité terrible », exprimait le destin réel du poète ; la seconde est qu' «il n'y avait pas de raison pour que les vers ne fussent pas considérés comme une nouvelle variante d'un thème ancien... » J'ajouterai, pour ma part, que les conditions elles-mêmes de la réécriture faisaient qu'on ne pouvait mettre en doute l'authenticité de ces vers.

Tout d'abord parce qu'ils rappellent le poème surréaliste certainement le plus célèbre de Desnos, généralement considéré comme l'un des plus beaux, un dit de la force d'amour, en dépit de sa tonalité désespérée. Par un phénomène de scotomisation que j'ai étudié à propos d'*Ubu Roi* [20], le public refusait d'y voir sa négation du réel, la projection dans le monde des esprits, « au-delà des portes de corne et d'ivoire » comme solution définitive. Ce, d'autant plus que le prétendu dernier poème venait conforter une vision romantique de l'amour.

Car les transformations paraphrastiques de la dernière strophe ne sont pas mineures, même si l'on écarte l'extrême maladresse de la construction « il me reste d'être » qui ne pouvait provenir de Desnos ! De fait, elles ne résultent pas d'un hasard malencontreux, s'accordant par trop avec les marques caractéristiques des poèmes de la clandestinité dont il était fait l'éloge en première page du même numéro des *Lettres françaises*, le journaliste affirmant que les écrits disparus du poète devaient y ressembler. Citons exactement, on comprendra mieux le processus de transformation :

Un étudiant en médecine qui connaissait son œuvre s'efforça d'adoucir ses derniers instants. Il fit incinérer le corps et conserva ses papiers. Malheureusement il ne put retrouver les écrits que Robert Desnos avait accumulés pendant sa captivité : un soldat les avait jetés, paraît-il, pour se servir de la boîte dans laquelle le poète les avait précieusement rangés. Il manquerait à la gloire du poète ce dernier livre, cette « chasse spirituelle », si nous ne devinions quels sentiments devaient animer ces poèmes à jamais perdus [21].

Dès lors, il était logique que le poème en prose, traduit comme tel en tchèque, revînt versifié en français, fortement ponctué, avec majuscule à l'initiale du vers et recherche d'un mètre octosyllabique. Ajoutons les parallélismes et effets anaphoriques caractéristiques de la poésie orale populaire, ces supports mnémoniques qui en facilitent la diffusion et la permanence, comme dans « Le Veilleur du pont au change » cité par le journaliste. Mais il y a plus fort : c'est l'opposition ombre-soleil, sur quoi se fonde ledit dernier poème, qui réfère au camp de concentration de Dora d'une part, à la liberté de Paris retrouvée depuis août 1944 d'autre part. Ce

20. Voir : Henri Béhar, « Du mufle et de l'algolisme », *Romantisme*, n° 17-18, 1977, pp. 186-201 repris dans : *Les Cultures de Jarry*, P.U.F., 1988.

21. « Comme Lorca, Saint-Pol-Roux et Max Jacob, Robert Denos », article anonyme *in : Les Lettres françaises*, 11 août 1945, p.1.

n'est pas une maladresse de traducteur qui, à mon sens, explique l'élimination de l'image initiale « se promènera *allègrement* sur *le cadran solaire* de ta vie », mais bien une intention de faire adhérer ce poème aux circonstances, qui ne supportaient pas l'allégresse, en dépit des propos si toniques de Desnos à Youki, dans sa lettre du 15 juillet 1944 (alors inédite). De même la substitution d'*ombre à fantôme* s'imposait dans le contexte concentrationnaire supposé aux conditions de l'énonciation. Outre que le terme choisi résolvait l'ambiguité contenue dans le poème de base, son indécision, son jeu d'ombre, il supprimait toute connotation romantique, toute référence à la mystique nervalienne inspirant le poème de 1926. Ainsi de l'euphémisation qui fait écrire « J'ai... Tellement aimé ton ombre » en place de « couché avec ton fantôme », autrement plus obsessionnel. Mais ne s'agit-il pas de l'œuvre d'un déporté écrivant pour la dernière fois à sa compagne et tendu vers sa fin prochaine ? De là encore l'adjonction au vers 4 « Qu'il ne me reste plus rien de toi », dénotant le dénuement extrême de qui fut à marche forcée déplacé de Dora à Keremi pour mourir aux portes du salut, à l'hôpital de Terezin — ceci au prix d'un contresens manifeste et même d'une incohérence dans le texte final.

En fait, tout change en fonction des conditions de l'énonciation supposée, et donc de ce qui nous est donné à lire par l'enchâssement dans l'hebdomadaire littéraire ou dans l'anthologie. A partir du titre, qui institue une parole définitive, inscrite dans l'absolu, même s'il ne peut matériellement être du poète lui-même. Celui-ci n'avait-il pas déjà intitulé une de ses pièces« La voix de Robert Denos » ? Il en découle que les circonstants implicites, (la présupposition du texte) le situent à la fin de la guerre, dans une Tchécoslovaquie encore occupée. C'est tout naturellement que les « embrayeurs » du discours réfèrent au poète-résistant Robert Desnos et à sa compagne Youki alors qu'à l'origine ils désignaient, dans l'absolu, l'amant désespéré et la femme à jamais mystérieuse, ou, si l'on tient à une identification précise, les deux noms inscrits dans « *Infinitif* ».

Ainsi une réécriture restreinte, se voulant fidèle aux documents fournis (on peut accorder ce crédit aux deux traducteurs respectifs) aboutit à une production qui n'est pas le même mais l'autre. C'est volontairement que j'ai, au cours de cet examen, écarté les questions de traduction (qui relèvent d'une problématique différente) gageant qu'on eût trouvé les solutions nécessaires pour retrouver la citation originale si l'on avait été obnubilé par l'idée d'un ultime poème sauvé de la destruction, un fragment de la quête spirituelle d'un homme qui, par l'action clandestine de la poésie, avait vaincu l'arbitraire de sa destinée.

***

Il ne saurait être question de plaider, pour conclure, une théorie d'ensemble de la réécriture à partir de ces études fragmentaires et partielles. Tout juste peut-on indiquer les linéaments qui fonderaient sa pertinence dans le cadre de ce qu'on nomme critique littéraire.

Au premier chef, la réécriture, qui se donne comme grammaire de l'intertextualité, dépasse la traditionnelle « étude de sources », dont elle refuse les présupposés par trop étroits. Le développement précédent aura montré, je l'espère, que la question ne se pose pas en termes de doit et d'avoir. A travers les variations du texte, les changements de rythme, les modulations de thèmes apparaît la « constante poétique » que Desnos postulait dans ses « Réflexions sur la poésie » [22]. Ces constantes du poème se trouvent moins dans l'observance de principes formels que dans l'exploration des mots, « littéralement et dans tous les sens ». Recherche des invariants dans la langue et application à la parole, repérage des règles constitutives du poème et transgression de l'usage, adaptation à l'attente contemporaine, telles sont les procédures que nous avons relevées tour à tour et qui devraient être examinées dans un corpus plus vaste et plus étendu dans le temps.

La lecture stéréoscopique à laquelle je me suis astreint, et à laquelle on ne peut plus échapper dès lors qu'on a perçu une autre voix derrière celle qui nous requiert immédiatement, cette lecture en relief oblige à recentrer le débat qui, de nos jours, anime les diverses méthodologies. Etudes formelles, sociologiques, historiques, thématiques apparaissent comme borgnes, pour le moins insuffisantes individuellement au regard de ces opérations de transformation qui opèrent toujours et simultanément sur la double face du signe.

Au centre de l'analyse se découvre l'idéologie ; celle de l'observateur, qu'il serait vain de nier, mais surtout celle du transformateur. Parmi les possibilités langagières qu'explore *« Autant pour les crosses »* nous avons vu qu'une au moins était évacuée, le mot d'ordre des bataillons rebelles, « la crosse en l'air », indiquant de la sorte que Desnos n'adhérait pas intimement et dans chacune de ses pensées aux proclamations surréalistes, au cri « Licenciez l'armée » que le groupe proférait un an après. Chez Jacques Roubaud, l'inversion des règles de composition poétiques ne souligne pas seulement un certain égocentrisme, elle procède d'une philosophie de l'existence, d'une conception de la poésie opposées à celles du jeune Desnos. Puis le producteur anonyme du « dernier poème » substitue l'image du poète résistant à celle du surréaliste éperdu ; l'image du poète triomphant de la mort à celle du jeune homme qui l'appelait dans son désespoir amoureux.

Enfin l'étude des réécritures fournit les matériaux concrets appelés par l'esthétique de la réception. Elle fait paraître les protagonistes réels de la création artistique, le destinataire redevenant destinateur dans une pratique tangible, non pas entités abstraites postulées par le théoricien telles « le

22. Robert Desnos, *Domaine public*, *op. cit.*, p. 403.

public » ou « le lecteur ». Le mécanisme psychique de lecture n'a pas à être conjecturé, il se déploie dans le jeu d'imitation et d'interprétation qu'est toute réécriture. Ce que tel lecteur attendait du texte à une date précise nous est indiqué par le texte réécrit, pierre d'attente pour la constitution de cet horizon qu'imagine H.R. Jauss dans sa théorie. Et par un effet de feedback désormais bien connu du lecteur, le texte initial se trouve éclairé, se dépliant à la lumière des réécritures comme les fleurs de papier japonaises plongées dans l'eau.

2. Débris, collage et invention poétique

La poésie est un jeu. Aussi bien la poésie est en jeu quand, au lieu de chercher au plus profond de soi les sources neuves du lyrisme, le poète prétend les faire jaillir d'une manipulation effrénée du lieu commun, des proverbes, des syntagmes figés, des phrases toutes faites, des stéréotypes.

Et qu'on comprenne bien que nous disons : 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 [1].

Mais elle est aussi enjeu, dès lors que l'*homo sapiens* rejette toute une tradition culturelle pour se faire uniquement *homo faber*, fabricatn de textes, artisan et non plus artiste du langage.

Un bris de textes aura-t-il valeur créatrice à l'égal de ce qui s'est produit dans les arts plastiques à partir de 1910 ? L'agression qualifiée ouvrira-t-elle passage au discours intérieur, à cet immense fleuve ininterrompu qu'est la parole désirante ? Des débris rassemblés fera-t-on amas de ruines, marqueterie de figures sonores ou encore beaux édifices bien ordonnés, comme déjà l'annonçait Jarry, par la voix incongrue du père Ubu ? [2] Il semble qu'arrivés à un certain stade de leur développement, les arts dits libéraux, comme les sociétés avancées, se rendent compte de l'énorme gaspillage d'énergie physique et intellectuelle entraîné par l'impératif du progrès et que, soudain, sans qu'aucune consigne ait été clairement formulée, on assiste à une vaste entreprise de récupération de déchets — ou de laissés pour compte. Tel peintre se contentera de clouer sur un cadre le chiffon qui lui sert à essuyer ses pinceaux ; Kurt Schwitters édifiera, œuvre de sa vie, le Merzbilder, colonne de détritus, élan de matières rejetées ; et par la vertu de son choix, Marcel Duchamp élèvera une carte postale ou un

1. André Breton : « Les mots sans rides », *Littérature*, 1er décembre 1922, repris dans *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 171.

2. Voir l'exergue d'*Ubu enchaîné*, Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, coll. Pléiade, 1972, p. 427.

séchoir à bouteilles à la dignité artistique. Bien que moins connu, le mouvement est identique et simultané sur le plan littéraire, depuis les adaptations de Lautréamont, jusqu'aux « pratiques sémiotiques » de Marcelin Pleynet, Jean-Pierre Faye, Michel Butor, Maurice Roche, etc.

Un calembour lové dans le titre de ce chapitre ne prétend pas résumer une esthétique. Du moins m'efforcerai-je d'en indiquer les composantes ; heureux si l'étude pouvait adhérer, dirai-je, à l'histoire du collage en littérature qu'Aragon sollicitait et sur laquelle il a donné plus que des aperçus, une ouverture [3].

Depuis que Cendrars a mis le Lecteur Inconnu sur la voie, et surtout depuis que Francis Lacassin a parlé [4], tout le monde sait que le recueil de poèmes primitivemnt intitulé *Kodak*, rebaptisé *Documentaires* sur la demande de la firme américaine, est un collage intégral réalisé à partir du roman-feuilleton de Gustave Le Rouge : *Le Mystérieux Dr Cornélius* (1912) — 41 pièces sur 44 — et du récit de Maurice Calmeyn : *Au Congo belge : Chasses à l'éléphant — Les Indigènes — L'Administration* (1912) — les poèmes intitulés « Fleuve » et la série « Chasse à l'éléphant ». L'ignorance est d'autant moins permise qu'une note nous en avertit expressément dans l'édition la plus courante des poésies complètes de Cendrars [5]. Mon propos n'est donc pas de revenir sur un fait établi mais d'examiner les implications théoriques, esthétiques et pratiques d'un tel procédé, en mettant l'accent sur le résultat final plus que sur l'élaboration elle-même du produit. Fort opportunément, Max Ernst, orfèvre en la matière, nous avertit : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage. » [6] On est prié de porter son regard en-deçà ou au-delà du procédé technique. Au demeurant, une fois séchée, la colle n'apparaît plus, elle n'a même aucune présence dans le cas spécifique du texte imprimé, résultant d'une composition typographique et non d'un clichage. Dénoncer le collage, c'est tout dire et ne rien dire. C'est même risquer de se poser en censeur des lettres, tant que n'aura pas été explicité le statut d'une technique à l'égard d'une création littéraire, tant que n'aura pas été pourchassée et définitivement abolie l'illusoire distinction du fond et de la forme, de l'idée et de la matière. Forme-substance dit-on du langage, la poésie n'est rien d'autre, indissolublement.

3. Aragon : *Les Collages*, Hermann, 1965, 150 p.

4. Voir : Hubert Juin, « Trois cents volumes et des poussières », *Les Lettres françaises*, n° 141, 21-27 juil. 1966, pp. 12-13 ; Francis Lacassin : « Quand la poésie copie le feuilleton », *Le Magazine littéraire*, n° 9, juil.-août 1967, p. 23 et « Gustave Le Rouge : le gourou secret de Cendrars », *Europe*, n° 566, juin 1976, pp. 71-101 ; sur l'emprunt à Maurice Calmeyn, se reporter à : Yvette Bozon-Scalzitti : *Blaise Cendrars ou la Passion de l'écriture*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977, Appendice C, pp. 297-309.

5. Blaise Cendrars : *Du Monde entier*, poésies complètes, 1912-1924. Poésie, Gallimard, 1967, 188 p. La pagination renverra à cette édition quand nous citerons *Kodak*.

6. Max Ernst : « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'Art*, n° 6, 1937, repris dans *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 256.

*
**

Inquiétante attitude de la critique lorsqu'elle aborde ces *Documentaires*, quand elle n'omet pas simplement de les compter au nombre des œuvres poétiques de Cendrars. Si elle en parle, c'est pour en saluer l'apparition comme on signale la mise en librairie d'un guide touristique ou d'un album photographique. Ainsi le chroniqueur du *Mercure de France* :

A grand renfort de titres anglais, avec maint usage de noms propres et scientifiques dont la signification ne saurait être durable, M. Blaise Cendrars multiplie les descriptions saccadées de paysages sylvestres ou de perspectives ferroviaires dont se constitue son Kodak *(documentaire). Il ne répugne pas, comme M. Reverdy, à laisser supposer qu'il ait voyagé ; au contraire, toute sa poésie n'est qu'un tressaut en wagon, qu'une succession de roulis en transatlantique* [7].

Que dire d'autre, en effet, au sujet d'un recueil qui en apparence, se contente de mettre des mots sur les choses vues, qui s'affiche comme une réduplication synonymique de la création ? Commenter davantage serait verbiage au cube. Encore André Fontainas, que je tiens pour un observateur attentif de la poésie de l'époque, a-t-il l'excuse d'ignorer le procédé d'origine. Il témoigne qu'une lecture « à plat » de la plaquette est possible, de la même façon qu'on regarde une vue de Venise en disant « c'est joli », non pour la photographie mais pour l'objet figuré, ou encore qu'on s'écrie « Comme il est nature » en examinant le portrait de Blaise, sans penser aux codes qui régissent la prise de vue et nous le montrent dans des situations convenues.

Cependant, les commentateurs savent, depuis 1967 au moins, qu'il faut regarder ces photos de manière que le relief apparaisse. Cela n'empêche pas T'Serstevens d'évoquer de la sorte le périple brésilien de son meilleur ami :

un voyage de fête où il avait tout le loisir d'accumuler dans son cerveau les plus riches images qu'il allait transposer dans deux volumes de poèmes en prose : Feuilles de routes *et* Kodak [8].

Tandis que Jacqueline Chadourne, qui ne mentionne pas l'avènement de ce texte dans la première partie de son étude, d'ordre bibliographique, qualifie les poèmes de *Kodak* de

7. André Fontainas, *Mercure de France*, 1er octobre 1924, p. 178.
8. A. T'Serstevens : *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Denoël, 1972, p. 139.

simples cartes postales qui à titre documentaire énumèrent à tour de rôle les ressources de la flore aussi bien que de la faune [9],

de sorte que lorsque viendra le temps d'étudier la formation des images et l'état du style, ce qu'elle nomme, dans sa troisième partie, les « voies et les moyens de la création », elle n'aura rien à ajouter puisqu'elle n'aura vu que dénombrement, acte de nomination, adéquation parfaite au réel.

A l'opposé, les tenants du collage, mis dans la confidence, aboutissent à la même aphasie. Ils prennent un air entendu, clignent de l'œil en rappelant la fréquence des emprunts et découpages littéraires depuis Lautréamont et concluent :

De sorte que Documentaires *apparaît plutôt comme un canular que comme une recherche véritable. Et, à qui a beaucoup lu le poète, il est impossible de ne pas voir dans ce livre un aveu de fatigue poétique* [10].

Le fait que ce recueil se soit composé avec du papier et des ciseaux semble entraver toute réflexion critique, même chez ceux qui, comme Hubert Juin, proclament leur indépendance d'esprit à l'égard du plagiat. En somme, les uns contemplent « le rendu » du tableau, les autres observent « la technique », aucun ne songe à regarder en profondeur ce qui se veut essentiellement discours poétique.

Ainsi le piège monté par Cendrars fonctionne en tous sens, et je ne suis pas certain qu'il ne s'y soit laissé prendre lui-même. D'une part on éprouve la limpidité, le glacé de l'œuvre sur laquelle on glisse rapidement en identifiant le référent à une réalité extra linguistique alors qu'ici, travail du texte sur lui-même, le signifiant ne renvoie qu'à un signifiant préalable. D'autre part, on se laisse gagner au jeu proposé par l'auteur dans *L'Homme foudroyé*. Coiffé de la casquette de Rouletabille, on parcourt le champ littéraire jusqu'à trouver la supercherie. Et l'on s'arrête, satisfait, en réalité pris à la glu du collage.

*
**

Qu'est-ce qui paralyse l'activité d'esprits habituellement déliés lorsqu'ils se trouvent en présence d'un collage ? Ne seraient-ils pas soumis aux diktats des conventions sociales, ce qui confortait Cendrars dans son mépris des jugements de valeur ?

9. Jacqueline Chadourne : *Blaise Cendrars poète du cosmos*, Seghers, 1973, coll. l'Archipel, p. 174.

10. Roch Carrier : *Blaise Cendrars et la délivrance de l'homme*, Thèse pour le Doctorat d'Université — Sorbonne 1969, p. 105.

Quoi d'étonnant à ce que la critique professionnelle ait déclaré forfait, la critique des genres et des catégories littéraires [11].

Il semble qu'on se heurte ici à un problème d'identification. Pour appréhender une chose, il faut pouvoir l'étiqueter, lui affecter un rang et un numéro d'ordre. Comment s'y prendre avec un texte abolissant les frontières du roman et du poème, de la prose et du vers, de l'académisme et de la littérature populaire et qui, péché absolu, ne distingue pas le tien du mien ? L'atteinte à la propriété littéraire est trop caractérisée pour qu'elle n'ait pas affecté le lecteur. Autant la notion d'*imitation* est admise dans la tradition française, valorisée qu'elle est par les exercices scolaires, par la pratique du pastiche — reconnu comme genre autonome — et même acceptée par la législation sur le droit d'auteur, autant le plagiat est unanimement condamné, pour des raisons morales et financières qui n'ont pas échappé à Cendrars lui-même, qualifiant son entreprise de « subterfuge qui touchait à l'indélicatesse » [12], malgré le bien-fondé de ses intentions. Au demeurant, sa position est ambiguë. D'une part il s'approprie le bien d'autrui, sans indiquer de quelque façon que ce soit l'origine des textes empruntés, et son délit s'aggrave du détournement de (prose) mineure. D'autre part, il avoue humblement sa forfaiture, plaide coupable, en alléguant les besoins de la démonstration (pour un peu, c'est Lerouge, cet entêté, qui se verrait accusé d'incrédulité) et transforme sa confession en course au trésor, tout en minimisant l'étendue de sa dette et en oubliant de mentionner les titres des œuvres en cause.

Parler comme je le fais de doit et d'avoir, n'est-ce pas entrer dans le jeu du capitalisme dualiste qui protège explicitement les biens matériels, concède aux auteurs un monopole sur leur production littéraire et artistique — c'est-à-dire sur les créations de forme — alors que les idées, l'invention, échappent à toute protection légale ? Sans prêter à l'anarchiste idéaliste [13] des *Hommes nouveaux* une volonté révolutionnaire qu'il n'avait certes plus en 1924, et encore moins en 1945 aux temps de *L'Homme foudroyé*, je pense que Cendrars n'aurait pas été mécontent de voir s'élever à son propos un grand débat qui mît en cause les notions de propriété intellectuelle et de propriété littéraire. Au nom de quoi une forme, la matérialité d'un texte, aurait-elle plus d'importance qu'une idée ? Si les idées sont à tout le monde, selon l'adage populaire, la proposition mérite d'être renversée : les mots sont à tout le monde — et par conséquent il m'est permis de manipuler un texte à mon idée, sans en référer à son auteur, sans que je lui doive rien. Le collage

11. Blaise Cendrars : *Aujourd'hui*, in : *Œuvres complètes*, Denoël, tome III, p. 212.

12. Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé* in *Œuvres complètes*, Denoël, tome V, p. 188.

13. Tel est le qualificatif que lui attribue l'un de ses premiers compagnons d'aventures littéraires, Emile Szittya, dans « Logique de la vie contradictoire de Blaise Cendrars », *Mercure de France*, mai 1962, p. 75.

littéraire, tel que le conçoit Blaise Cendrars, c'est-à-dire sans marque distinctive (sauf à lui adjoindre, longtemps après, un message cryptique) fonctionne comme un spectrographe de masse : appareil servant à mesurer la pesanteur sociologique, la résistance des idées reçues. Pour lui, comme pour Isidore Ducasse, « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique », mais il n'est nul besoin de corriger le texte originaire, de rectifier une idée fausse. Le découpage et le montage produiront un ouvrage neuf, aux qualités intrinsèques, de la même façon qu'un patchwork fournit un vêtement à la mode.

*
**

On n'a pas assez pris garde au sous-titre de l'édition originale : *Kodak-documentaire*, parue chez Stock en 1924, ornée d'un portrait par Picabia. Sous-titre au singulier qui demande à regarder le recueil comme un film documentaire, destiné à montrer des faits enregistrés, des clichés de choses vues.

Le lecteur est invité à parcourir le monde avec l'œil de l'esprit. Plus précisément le continent américain puis les îles du Pacifique, un fleuve africain. Après une chasse à l'éléphant, la caméra s'arrête sur une suite de menus, de caractère exotique qui sont comme les traces matérielles rapportées par le globe-trotter. Organisé en dix séquences, le film nous amène à suivre une trajectoire fantasque. Il comporte aussi d'immenses ellipses qui sanctionnent les retours en arrière, les déplacements lents et fastidieux en bateau. Précisons : appelés à la conquête pacifique de l'ouest (écrit west, ce qui dénote l'américanité, comme, à la suite, Far-West) nous partons de New York pour atteindre les Mille-îles canadiennes, sur le lac Ontario, où le poète du Transsibérien rêvait d'aller, avec la petite Jehanne de France. Ensuite de quoi l'on découvre l'extrême-ouest, au pied des Montagnes Rocheuses que nous remontons, franchissant à nouveau la frontière canadienne afin de nous rendre à Vancouver où nous embarquerons pour les Iles Aléoutiennes que nous observerons. La quatrième section nous montrera un bateau sur le Mississippi avant de nous faire voir (cinquième section) quelques paysages choisis du Sud, plus exactement de la Floride où nous nous arrêtons à la gare de Tampa ; ayant embarqué à Oyster Bay (petite anse inconnue des cartes de géographie, qu'il ne faut pas confondre avec le port australien) nous la verrons disparaître à l'horizon. Puis nous nous retrouverons dans le Nord, admirant l'explosion du printemps canadien, assistant aux moissons dans l'état du Manitoba, non loin de Winnipeg.

Tournant « dans la cage des méridiens » [14], nous voici, côté Pacifique, à

14. Blaise Cendrars : « Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles », *Du Monde entier*, *op. cit.*, p. 52.

Hondo, la plus grande des îles de l'archipel nippon, puis, vraisemblablement, à Okinawa, « l'île la plus au sud des possessions japonaises » (p. 164) avant qu'en 1945 les Américains n'y étendent leur protectorat. Mais c'est là une autre histoire... Par un saut hardi dans l'espace nous voici remontant le Bahr-el-Zeraf, affluent du Nil blanc, dans le Haut-Soudan. Et ce sera la chasse au gros gibier d'Afrique, dont l'épisode sera, à l'avenir, allégué par l'Homme foudroyé à la découverte des secrets de Marseille, et développé dans *Trop c'est trop* [15]. Entasssant les « menus », la bande-image s'achève par la mention « En voyage 1887-1923 », dates limites de l'existence du narrateur.

Si le rythme est la distribution régulière des grandes masses, des pleins et des vides, des continents et des fragments, il ne fait pas de doute que *Kodak* est un film composé, et pas seulement un assemblage hétéroclite. Trois séries de deux séquences s'attachent à la terre et à ses nourritures (I-III , V-VI, IX-X) ; symétriquement ordonnées, s'intercalent entre elles deux séquences insulaires (III-VII) et deux séquences fluviales (IV-VIII). Ainsi le trajet, géographiquement illogique, s'organise, pour le lecteur, de manière esthétiquement heureuse. Au témoignage d'Abel Gance, Cendrars se montrait désemparé par la technique cinématographique [16], il en avait du moins retenu les grandes lois du montage, comme le prouverait l'étude d'un scénario exactement contemporain de *Kodak, La Perle fiévreuse*, où sont utilisés les variations scalaires d'objectif (du plan panoramique au très gros plan), les diaphragmes et les caches, avec en particulier la fermeture à l'iris, les mouvements de caméra (plongée, contre-plongée, travelling), les variations de vitesse (ralenti, accéléré, retour en arrière) et les techniques d'enchaînement (fondus, réimpression) ; où enfin passe, en deuxième plan, Lerouge jouant le rôle d'un détective.

Tandis que chacune des dix séquences de *Kodak* déterminées par la mise en page n'exprime aucun rapport temporel, on peut estimer que leur consécutivité assure, globalement, une chronologie, manifestée, à la limite, par deux fondus (séquences II-III et IX-X : brouillard, rideau de brousse) et deux mouvements d'ellipse (séquences I-II et VII-VIII : panoramique vers le ciel). Il n'en demeure pas moins que, à la différence du film narratif, le documentaire, comme tous ses semblables, présente surtout une suite de syntagmes descriptifs dont la mise en accolade (l'enchaînement) suggère la continuité comme c'est particulièrement la cas pour Terres Aléoutiennes. On signalera, parce qu'ils tranchent sur la technique d'ensemble, deux syntagmes parallèles (jeune-fille — jeune-homme p. 138) dont le rapproche-

15. Voir : Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé, Œuvres complètes*, Denoël, tome V, p. 84, et *Trop c'est trop, ibid.*, tome VIII, pp. 249-254.

16. « Bien qu'il eût suivi de bout en bout la réalisation de *La Roue*, il n'avait pas la moindre pratique, je le répète, du métier proprement dit de la réalisation cinématographique », Abel Gance ; « Blaise Cendrars et le cinéma », *Mercure de France*, mai 1962, p. 172.

ment pourra connoter une aventure commune. Bien entendu, chaque séquence n'est pas constituée d'un plan fixe ; chaque poème devrait même faire l'objet d'une analyse détaillée, qui soulignerait, entre autres phénomènes d'ordre cinématographique, les jeux temporels internes, les actions et les fragments dramatiques (par ex. « La Vipère à crête rouge », p. 164). Bien qu'il s'efforce à l'objectivité par la fréquence des tournures passives et impersonnelles, le réalisateur ne laisse pas d'apparaître dans le champ de la caméra, fugitivement d'abord (pp. 167-169), jusqu'à l'envahir totalement lors de la chasse à l'éléphant, relatée à la première personne, qui constitue à cet égard un segment autonome, d'une provenance évidemment étrangère à Lerouge. Quoique les visages qui apparaissent dans ces vues animées soient nombreux, ils n'ont pas suffisamment de présence ni d'existence pour suggérer une quelconque trame romanesque. On conviendra donc que Cendrars procure un ouvrage d'un genre fort éloigné de l'original, où l'intrigue guide le récit et se déroule chronologiquement aux Etats-Unis, en France, à l'île des Pendus, etc. [17] Une comparaison terme à terme du texte emprunté et de sa réalisation s'impose.

Tout d'abord, Cendrars sélectionne certains passages dans l'ensemble du récit, les regroupe et les interpole. Ainsi « Ville de Frisco » fait apparaître, dans l'ordre, le navire, son capitaine, son chargement, tandis que le modèle mettait le navigateur en tête. A l'intérieur d'un paragraphe, d'une phrase, le sujet de la proposition principale passe en tête. Mais le plus souvent, le monteur élague, téléscope les fragments. Il supprime les commentaires lyriques : « C'était un spectacle fantastique. » Les images insistantes « Le capitaine [...] ressemblait plutôt à un pirate qu'à un honnête commerçant » ; et même une formule humoristique : « sauce trust ». Le mot surgit seul, hors de son tissu de déterminatifs, de relatifs et de superlatifs. Les tournures manifestement pesantes du polygraphe normand s'allègent ; une énumération est ramenée au rythme ternaire : « des massifs de citronniers, de jasmins, d'orchidées ». Quand il transpose, Cendrars réduit tous les énoncés au présent. Curieusement, comme s'il s'apprêtait à faire l'éloge du principe d'utilité [18], il remplace « capitalistes » par « financiers », « jeunes milliardaires » par « jeunes filles » ; l'anneau d'or du pirate devient modeste argent, de même que la vitesse de son navire se réduit de deux nœuds ; enfin, l'héroïne devient miss Isadora, selon l'usage anglo-saxon. La plume intervient encore plus nettement par l'adjonction de titres et, parfois, d'une phrase qui apporte un complément visuel (la description des cercueils), une idée publicitaire grandiose (la mise au concours du nom de la Ville Champignon, pourtant déjà baptisée chez Lerouge), ou qui achève en point d'orgue une séquence (« Oyster bay », p. 158).

17. Voir : Gustave Le Rouge : *Le Mystérieux Dr Cornélius*, Paris, Jérôme Martineau, tome I, s.d. 428 p.

18. Voir : *Moravagine*.

Le résultat de ces procédures est une prose poétique parfaitement lisse, sans style, sans rime, sans image ni rythme, l'élément lyrique provenant du fait brut, du vocable isolé. Langage de la dénotation par conséquent, aux antipodes de ce qu'on nomme habituellement poésie. Telle serait la leçon de Lerouge selon Cendrars :

détruire l'image, ne pas suggérer, châtrer le verbe, ne pas faire style, dire des faits, des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le moins de mots possible et, finalement, faire jaillir une idée originale, dépouillée de tout système, isolée de toute association, vue comme de l'extérieur, sous cent angles à la fois et à grand renfort de télescopes et de microscopes, mais éclairée de l'intérieur [19].

L'attribution est généreuse autant qu'inexacte, ces principes se trouvant appliqués par l'auteur des *Poèmes élastiques* dès avant la guerre, Gustave Lerouge se complaisant pour sa part, non sans humour et invention parfois, à écrire des textex à effet ; il n'est que de lire ses romans à douze sous pour s'en convaincre.

*
**

Au vrai, la pratique du collage dans *Kodak* n'est ni un point de départ pour de nouvelles cartes de voyage, comme le pense trop simplement Roch Carrier dans sa thèse [20], ni un point d'aboutissement au-delà duquel il n'y aurait plus que bégaiement, l'imagination s'étant atrophiée à trop vouloir étreindre la réalité rugueuse, comme le suggère Marcel Raymond [21]. Elle cristallise en fait, et résume l'esthétique cendrarsienne, sa poétique pourrions-nous dire, étant entendu que cette théorie générale embrasse aussi sa conception du roman.

Tirant sa leçon des illuminations rimbaldiennes, la poétique de Cendrars est marquée au coin de l'esprit nouveau :

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité

19. Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé, op. cit.*, p. 182-83.

20. « Cette pudeur, cette modération de l'expression qui est une forme d'acceptation de la vie, Cendrars en est redevable sinon à Lerouge, du moins à son expérience de *Documentaires*. C'est pour cette raison que cette "supercherie poétique" a quelque importance. Si ce livre nous a semblé un aveu de fatigue poétique, il est aussi un moment de l'aventure poétique où le poète renaît de lui-même », *op. cit.*, p. 241.

21. Cf. Marcel Raymond : *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, 1940, pp. 246-47.

déclare-t-il en 1913, à l'occasion de *La Prose du Transsibérien* [22]. Presque tous ces motifs de jubilation se retrouvent dans *Kokak*, à commencer par le roman policier dont il fait l'éloge dans l'un des *Dix-neuf poèmes élastiques*, consacré à *Fantomas*.

La modernité que célèbre Cendrars, il la trouve essentiellement dans la poésie du fait divers quotidien. Spectacle offert au tout venant :

La poésie est dans la rue. Elle va bras-dessus, bras-dessous avec le Rire. Elle le mène boire à la source, dans les bistros du quartier, où le rire des petites gens est si savoureux et le langage qui leur coule des lèvres si beau [23].

Mais aussi événement tel qu'il est rapporté par la presse, parvenu de tous les points de l'univers. Ainsi une dépêche de *Paris-Midi* le 21 janvier 1914, intitulée « Tragique évasion de forçats en Amérique », fournit immédiatement la matière d'un poème, « Dernière heure », découpé et monté de la même manière que les strophes de *Kodak*. La circonstance est d'elle-même poétique, c'est-à-dire qu'elle demande à être perçue dans un état de réceptivité particulière. Non point poésie de circonstance, conçue pour obéir à la demande, satisfaire aux ordres des puissances établies, mais poésie *de la circonstance*, comme dira plus tard Tristan Tzara, issue des faits eux-mêmes, de leur retentissement au niveau émotif. Car, pour reprendre encore à Tzara sa distinction lumineuse, à côté de la poésie-moyen d'expression, il y a une poésie qui est *activité de l'esprit*, phénomène continu, propre à tout humain et non réservé à une catégorie particulière d'individus auxquels Platon n'accordait pas droit de cité. C'est dans cette optique qu'il convient d'apprécier l'entreprise de Cendrars, sa recherche d'une écriture démotique comme l'est le cinéma, l'insertion d'éléments publicitaires (prospectus, marques déposées, variations typographiques) dans les poèmes. La langue des journaux, comme les contraintes inhérentes au cinéma muet, lui enseignent le dépouillement, et l'aident à se libérer de « l'ancien jeu des vers », sur le plan métrique et prosodique et plus radicalement, dans le champ conceptuel :

Premier poème sans métaphores
Sans images
Nouvelles
L'esprit nouveau [24]

22. Dans *Der Sturm*, Berlin, n° 184-185, novembre 1913, p. 127.
23. *Blaise Cendrars vous parle...* Propos recueillis par Michel Manoll, Paris, Denoël, 1952, p. 57.
24. Blaise Cendrars, « Titus » (juillet 1914), *Dix-neuf poèmes élastiques*.

S'efforçant d'intégrer la réalité quotidienne à l'expérience poétique, il était normal que Cendrars en vînt à faire se rejoindre le langage cinématographique et l'écriture syllabique proposant en quelque sorte, avec *Kodak*, une écriture picturale, animée, comme le serait un album dont on fait défiler les pages à grande vitesse en le feuilletant. On sait combien il s'avouait impressionné par les innovations de Griffith, et particulièrement par « Naissance d'une nation » qui marque, aux yeux des spécialistes, la naissance du montage au cinéma. Le rythme imposé à la succession des images, au développement des épisodes, apparaît aussi bien dans *La Prose du Transsibérien* que dans *Le Panama*, avant *Kodak*. Mais le cinéma lui enseigne aussi que « Le drame théâtral, sa situation, ses ficelles, devient inutile » [25] : un changement de lentille, un mouvement de l'appareil enregistreur y suppléent. Ce qui le conduit à utilliser les syntagmes nominaux comme une étiquette, ainsi au début du second chapitre de *L'Or* :

Le Port.
Le Port de New York.
1834.

Par le pouvoir de nommer, le poète engendre la représentation. Vertu de l'image-association.

Ne croyons pas cependant que la découverte du langage cinématographique soit l'unique source de la poétique cendrarsienne. Elle est venue, en fait, renforcer une conception qui, si l'on en croit les *Inédits secrets*, lui était apparue dès son premier voyage à New York, lors d'une nuit de tempête où il eut la révélation de la littérature vraie devant la puissance de l'océan :

Il faut purger [...] tous les poètes et tous les livres de la mise en scène, des coulisses, de l'anecdote, éplucher tous les poèmes des rimes, jusqu'au vers rythmiquement élémentaire qui en est le noyau, réduire tous les livres à quelques pages essentielles et nues, etc. pour découvrir ce que j'appelle « le lyrisme cosmique » [26].

N'est-ce pas à cette opération qu'il s'est livré, méthodiquement sur les ouvrages de Lerouge et Calmeyn ? Peut-être n'a-t-on pas suffisamment perçu l'importance de l'innutrition littéraire chez lui. Obnubilé par ses fantastiques récits de voyage, on n'a pas su faire la part exacte au document écrit qui avait mis en branle l'imagination. Bourlingueur, Cendrars ? Oui, mais aussi grand chambardeur de bibliothèques. Que fait-il à Saint-Pétersbourg ? Il lit *Le Latin Mystique* à la Bibliothèque impériale. A

25. Blaise Cendrars : *L'A.B.C. du cinéma, Œuvres complètes,* Denoël, tome IV, p. 163.
26. Blaise Cendrars : *Inédits secrets*, présentés par Miriam Cendrars, le Club français du Livre, 1969, p. 184.

Bruxelles ? Il s'exerce à la langue française dans le *Dictionnaire général* d'Hatzfeld et Darmesteter. A New York ? Il établit ses quartiers d'hiver à la Central Library. Je pourrais ainsi poursuivre l'énumération pour tous les lieux où il est passé. Pour les autres, il y a des publications spécialisées : *Le Tour du monde* qui soutiendra *La Prose du Transsibérien* ; les récits de voyage, comme celui de William Mariner dont la matière s'organise dans le dix-septième poème élastique [27] avant d'être utilisée dans *L'Anthologie nègre.*

A ce point de l'exégèse apparaît une nouvelle notion : celle d'œuvre « omnibus », par opposition à fiction, et à compilation. Ce terme, qu'il avançait dès 1907, pourrait désigner bien des livres de Cendrars, de *Moganni Nameh* au *Lotissement du ciel.* Il s'agit là d'œuvres réellement inclassables, appartenant à plusieurs genres, confondant les catégories littéraires, *olla podrida* où le tour de main du cuisinier ne laisse pas d'être remarquable. C'est ainsi, me semble-t-il, que le manchot de Navarin a pu échapper quelque peu à la prison de l'écriture. Avec des ciseaux, Matisse nous offre le ciel découpé ; Cendrars, nous emmène au bout du monde.

Car là réside sa perfidie. Prétendant mettre le monde en discours, il le fait avec le discours du monde. Ces images, que nous croyons prises sur le vif, enregistrent les paroles anonymes, à partir desquelles s'échafaude le mythe que toute sa vie durant il n'a cessé d'alimenter, du juif errant, de l'homme aux sandales de vent, du poète cosmique.

Un tel mythe a pu s'installer facilement dans les esprits en raison des allures du personnage, mais surtout parce qu'il donnait à lire ce qui paraissait carte postale, écriture familière, matière banale. La poésie revenait parmi les hommes, « action consignée par les mots ». Par le même mouvement, l'écrivain se trouvait destitué de son piédestal, il n'était plus le guide, l'interprète, l'illuminé détenteur d'un secret. Il n'était même plus le magicien de la parole, l'alchimiste du verbe que d'autres avaient voulu ériger en modèle, puisqu'il se bornait à organiser du tout fait. La poésie contemporaine aboutissant, à nos yeux, à une impasse, Cendrars cesse effectivement d'écrire des poèmes, mais non d'en composer. Du roman il fait une suite poétique, de la poésie un film et de sa vie un mythe : circuit savamment clos sur lui-même car « La littérature fait partie de la vie », proclame-t-il dans *Der Sturm (op. cit.).*

*
**

On ne pourrait donc réduire le collage à une question de technique : le résultat dépend plus de l'artisan, de la façon dont il intègre cet exercice à sa

27. Voir J.-P. Goldenstein : « Sur les traces du capitaine Cook », *R.H.L.F.*, janvier-février 1973, n° I, pp. 112-117.

poétique, que des ciseaux qu'il utilise. Il suffit, pour en convenir, de comparer *Kodak* à des pratiques contemporaines, celles des dadaïstes et des surréalistes par exemple, que j'examine au chapitre suivant.

Ainsi les constituants essentiels de la poétique de Cendrars se retrouvent dans ce curieux recueil qui s'offre à lire comme un compendium de la modernité, dans ce qu'elle a de plus médiocre, contingent, mortel, alors qu'il est issu du jeu (doublement) imaginaire. Chez Cendrars, le collage s'efface au profit du montage, il s'intègre à une vision d'ensemble au lieu de s'annoncer avec fracas, come dans les manipulations dadaïstes et surréalistes. Gagnant en cohérence, il perd sur le plan de l'irrationnel, de l'hallucination. Dominé par la volonté sélective de l'opérateur, il ferme les portes au hasard, à la merveille. S'affichant comme reproduction réaliste, il n'exprime pas un retour du réel dans l'art — mouvement qu'accomplissaient des collages cubistes — puisqu'il reste fait de la même matière verbale.

Paradoxalement, les poèmes lisses de *Kodak* organisent une extrême confusion ; cheval de Troie de la littérature et de la poésie, ils la subvertissent en raison de leur trop grande sagesse. Mettant en cause les habitudes et les idées reçues, ils font honte à l'académisme et à la critique. Enfin ils revêtent un caractère *exemplaire*, je veux dire qu'ils illustrent parfaitement le fonctionnement de cette machine à imaginer qu'est une table de montage. *Kodak* ou l'invention poétique par le bricolage.

3. Le pagure de la modernité

Il n'existe pas deux genres de poésie ; il n'en est qu'une.
Lautréamont

Me fascine la description de ce crustacé au nom double, pagure ou bernard-l'hermite, dont l'abdomen nu et mou se loge dans une coquille spiralée de mollusque. Par son comportement et sa fonction écologique, je ne puis m'empêcher d'y voir l'emblème du collage, tel qu'il se pratique dans le domaine littéraire. Le pagure est remarquable par sa dissymétrie : un ventre tordu se visse dans la coquille d'un buccin évacué au prélable — ou digéré et assimilé ; deux pinces très inégales restent au dehors, la plus forte, toujours la même, ayant servi à explorer et vider le coquillage convoité. Mais le parasitisme est infini ; le logement qu'il s'est approprié devient à son tour support de tout un monde de commensaux se faisant ainsi nourrir et transporter. En retour, parmi ces hôtes de passage certains contribuent à abriter le crustacé vecteur, d'autres le protègent grâce à leurs tentacules venimeux.

Comme le pagure, le collage accapare une forme et une substance, s'en nourrit et se crée un objet nouveau dont il est le vecteur et, à son tour, l'élément nourricier. Un tel procès me semble caractériser *la modernité*, aspect permanent de l'esthétique, contestant, par sa seule présence, les conventions en place. De même que le crustacé amorphe déjoue les grandes lois universelles de la symétrie et de l'ontogénèse, apparaissant comme une aberration de la nature et cependant tout à fait naturel, de même le collage développe un caractère factice, artificieux, de la littérature, dont il met en cause les principes, tout en s'en servant. C'est Tzara déclarant à Vitrac : « Je trouve aussi qu'il y a un moyen très subtil, même en écrivant, de détruire le goût pour la littérature. C'est en la combattant par ses propres moyens et dans ses formules. » Faire en sorte que le texte porte en soi les germes de la destruction et de l'autodestruction. D'abord en le rendant inclassable,

comme un crustacé sans carapace chitineuse. En ce sens, le collage n'est qu'un hybride possédant la particularité de se reproduire à l'infini. « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté » (Jarry).

Si, reprenant un lieu commun de la critique, on définit le classicisme, la vision classique du monde, comme un idéal d'imitation, le romantisme comme un art d'invention, on nous permettra d'appeler modernité la synthèse des deux, ou plus exactement une pratique créatrice qui soit *en même temps* imitative et inventive. Où trouver mimétisme plus parfait que dans le collage, insérant une réalité extérieure telle quelle ? Où trouver davantage d'imagination que dans un processus par lequel, glissant dans le texte d'autrui, avec les mêmes mots dans le même ordre assemblés, la pensée en fait une œuvre tout autre ? Car c'est de littérature qu'il s'agit ici.

Grâce à l'insatiable curiosité d'érudits plus avides de déceler un plagiat que d'observer la vie des œuvres ; grâce à l'éloquent plaidoyer d'auteurs comme Aragon, l'inventaire et l'historique du collage en littérature sont plus qu'amorcés. Reste à en étudier l'anatomie, la morphologie, le mode d'existence, le comportement général, et la signification.

*
**

Avançons, à titre provisoire, une définition, puisqu'aussi bien les dictionnaires de langue, pas plus que de poétique, ne nous en proposent, quand bien même ils sont assez au fait de l'actualité pour en fournir une, relative aux arts plastiques (voyez le Grand Larousse de la langue française).

COLLAGE : *n.m. Litt.*(XX[e] s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur.

Encycl. Introduction d'un fragment *scriptural* dans le discours, qui déclenche des phénomènes de lecture encore mal connus. En particulier, dès qu'il est perçu, le collage renvoie à l'avant-texte, devenu prétexte. Cas limite d'intertextualité, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini. Certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit, ils prélèvent des fragments de conversations, des clichés, des lieux communs. En tout état de cause, il s'agit toujours du langage de la double articulation à l'exclusion de tout autre système de signes.

Hist. Ont été signalés, pour les temps préhistoriques, les collages de Lautréamont (*Les Chants de Maldoror* empruntent des fragments, à l'*Encyclopédie du Dr Chenu*, à *La Mer* de Michelet ; les *Poésies* redressent des pensées de Pascal, Vauvenargues, la Rochefoucauld) ; à l'époque historique dans les annés 20, les collages de la *Genèse* par Breton, Desnos et Péret dans *Comme il fait beau !* (*Littérature* n° I, 1923) ; de magazines populaires par Aragon et Breton dans *Trésor des Jésuites* d'*Hamlet* par Tzara dans son drame *Mouchoir de nuages* (1924) ; du *Mystérieux Dr Cornélius* par Cendrars dans le recueil de poésies *Kodak* (Documentaire) ; d'écriteaux, d'annonces, de textes philosophiques par Aragon dans *Le Paysan de Paris* (1928) ; de propos de Valéry sur la littérature retournés par Eluard et Breton dans les *Notes sur la poésie* (1927). On y ajoutera un collage de *Manon Lescaut* par Tristan Tzara dans « Beaucoup de poussière pour rien » (*Dés*, n° I, avril 1922, repris dans *L'Antitête*) et la reprise d'un chapitre du *Kama Soutra* par Eluard et Breton dans *L'Immaculée Conception* (1930). Plus récemment, de nombreux auteurs ont poursuivi et développé la pratique du collage. On relèvera notamment le roman de Walter Lewino :*L'Eclat et la blancheur*, les œuvres de Michel Butor, Jean-Pierre Faye, Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Maurice Roche, etc. [1]

*
**

Dans le cadre des multiples pratiques intertextuelles (désignant par là tout travail du texte sur le texte quels qu'en soient l'auteur et l'époque), il est bon de particulariser le collage, souvent confondu avec des processus analogues, et présenté de manière confusionnelle par la critique la plus favorable. Aragon ne parle-t-il pas, indifféremment, de collage ou de citation, et Paul Eluard de « plagiat pour le plagiat » à propos de Lautréamont, voulant marquer, sans doute, l'espèce de révolution introduite par cet auteur dans les mœurs littéraires ?

Le collage n'est ni transcription ni transposition : on ne passe pas d'un canal à l'autre, de l'iconique au graphique, du gestuel au verbal. Le bouclier d'Achille décrit par Homère est une transposition d'art, de même que *Le Songe de Vaux* chez La Fontaine ou le vingt et unième des *Vingt-cinq poèmes* de Tzara. Les relevés topographiques d'Aragon dans la deuxième partie du *Paysan de Paris* ne peuvent être pris pour des collages, dans la mesure où il y a transfert d'un système de signes à un autre, et que cette opération est essentiellement subjective.

1. La présente énumération n'est nullement exhaustive, aussi ne donnerai-je pas une bibliographie sur la question, me plaisant seulement à noter que Marguerite Bonnet et Etienne-Alain Hubert sont venus récemment confirmer mes intuitions sur *L'Immaculée Conception*. Voir leur note dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 87 e A, n° 4, juil.-août 1987, pp. 753-758.

Le collage n'est pas le plagiat, gentils bourgeois, bien qu'il en ait toutes les apparences et que longtemps on se soit servi de ce mot pour le désigner. Se situant hors des conventions admises, et particulièrement de la morale et de la propriété, il ne saurait entrer dans les catégories définies par les lois du 11 mars 1957 et du 8 juillet 1964 sur le droit d'auteur, et à plus forte raison par les conventions de Berne et de Genève. Le collage récuse le droit moral des auteurs, ainsi que leurs droits patrimoniaux. Il suppose que tout énoncé, fixé par l'écriture, devient bien public, utilisable au gré de tous. La parole étant réïfiée, elle *doit* être investie ailleurs, sans qu'il y ait pour autant perspective de profit. Appliquera-t-on à des auteurs qui ont montré, d'autre part, qu'ils avaient une faculté créatrice considérable, des principes juridiques qu'ils dénoncent radicalement ? A parole soufflée, le collage répond par une reprise de possession de caractère évidemment anarchiste. Ceci ne préjuge pas les implications littéraires et idéologiques que nous examinerons par la suite.

Pour les mêmes raisons qu'il n'est pas plagiat, le collage n'est pas citation, excluant le droit de citer. A moins qu'on ne donne au verbe un sens ibérique, manière de prendre date ou encore de provoquer le lecteur, comme fait le toreador dans l'arène. Mais dans l'usage courant, la citation fonctionne à l'inverse du collage. Elle se signale par des marques graphiques (ou verbales) elle est prise à témoin, appel à la barre ; dès lors, elle ne s'intègre pas au contexte. Par la citation, l'auteur se démarque d'une manière ou d'une autre, tandis que le collage est confusion. Ce pourquoi il ne doit pas être assimilé au « thème secondaire » cher au romancier de *La Mise à mort*. Celui-ci en effet est une référence, une citation indirecte, il développe un motif, fait appel au code gnomique ou du moins interculturel, prolonge et module la création d'autrui.

Le collage se distingue de la paraphrase en ce qu'il ne reproduit pas une même information avec d'autres mots par un énoncé généralement plus long, puisqu'il colle au texte originaire ou bien dit autre chose.

On se gardera de le confondre avec le pastiche et ses variantes, lequel calque les tics d'un auteur, les mécanismes d'un texte ; il suppose un transfert du contexte et joue simultanément sur la similitude et l'écart avec le texte de base. C'est la densité des procédés de style qui dénote le pastiche à l'attention du lecteur.

Bien que, par leur volonté provocatrice, certains collages soient très proches de la parodie, laquelle suppose un calque agrémenté de procédés de dégradation, ils s'en démarquent sur trois points essentiels. La parodie implique une hiérarchie des genres, du comique au tragique ainsi qu'une gradation des styles ; implicitement, elle reflète la division de la société en catégories et classes, alors que le collage nie toute distinction de cet ordre.

Classons, sous forme de tableau, les opérations que nous avons distinguées :

Tableau I : Procédures intertextuelles

Procès	Elément mis en cause
transcription, transposition	canal
plagiat	référent situationnel
citation	référent contextuel
pastiche	substance du message
paraphrase	forme du message
parodie	message
collage	code

Il reste bien entendu que chaque manipulation de texte envisagée met en cause plus d'un élément de la communication littéraire. En procédant par distinctions et exclusions, on se rend compte que le collage est la pratique sémiotique qui subvertit l'essentiel de la littérature en touchant à l'ensemble de ses codes.

Après avoir situé le collage littéraire parmi les différents modes de brouillage, voyons ce que l'application d'une technique propre aux arts plastiques apporte à la littérature. Plusieurs indices montrent qu'à l'exception d'Isidore Ducasse et d'Alfred Jarry, les premiers utilisateurs du collage textuel ont suivi la démarche d'artistes contemporains, des cubistes aux surréalistes, dont ils partageaient les intentions. De sorte qu'on pourrait, à l'instar d'Aragon, signaler quatre types de collages, correspondant aux quatre mouvements artistiques qui se succédèrent depuis la Première Guerre mondiale. Sur ce point, l'analyse de Tristan Tzara reste pertinente :

*En établissant un parallélisme entre la peinture cubiste et la poésie, ils [*les poètes en 1917*] ont introduit dans le domaine de celle-ci le* lieu commun, *ce comprimé de langage, produit de la sagesse populaire qui, sur la base d'un minimum d'entente collective, passait par le tamis de l'expérience, les résultats du penser dirigé.*

L'emploi de ce nouvel élément poétique fut un fait acquis pour Dada. C'est cependant sur l'initiative de Paul Eluard dans sa revue Proverbe *que le lieu commun, authentique ou paraphrasé, apparaît plus clairement comme une sorte de polarisation du moyen d'expression. Par l'invention de nouveaux* clichés *valables, les sens péjoratifs y jouant un rôle important, Eluard a conduit la poésie sur la voie où une sorte de superstition des sens des mots*

représente la juste application du procédé du collage *à la vie du langage.* »
(Essai sur la situation de la poésie, O.C.V., pp. 19-20)

On le voit, la poésie joue sur un phénomène de contrastes, comme le collage pictural. Mais, à la différence de ce dernier, l'adjonction d'éléments hétérogènes ne tend qu'à combler le fossé qui va se creusant entre la langue écrite et la langue parlée, les moyens de s'exprimer étant limités par les conventions (ou le souci d'intercompréhension).

Existe-t-il pour le texte un phénomène comparable à l'effet Raman énoncé en peinture ? On sait que le physicien indien observa qu'un rayon réfléchi par le spectroscope n'a pas les mêmes qualités que le même rayon incident : Picasso transposa l'expérience avec du papier : un morceau de papier blanc, collé sur une feuille de même origine, n'est pas du blanc initial. Le collage n'est donc pas uniquement un déplacement mais aussi un changement qualitatif. Ce qui est évident quand Lautréamont prélève une prose didactique pour l'insérer telle quelle dans ses *Chants*, ce qui l'est moins quand Breton ou Cendrars découpent une dépêche de quotidien ou une page d'annuaire téléphonique pour en faire un poème.

Ayant composé avec Eluard ses *Notes sur la poésie* à partir de *Littérature*, André Breton s'étonne joliment « bien que le caractère anti-Valéry de ce texte soit évident, presque toute la critique littéraire n'y a vu que du feu ». Pourquoi cet aveuglement, si ce n'est que le texte réfléchi est qualitativement différent du texte incident ?

Est-on condamné, en matière de collage littéraire, à une perpétuelle cécité, alors que dans les arts plastiques il s'affiche comme tel par un ensemble d'indices formels ? Mis à part les indications d'un auteur ou d'un témoin, qu'est-ce qui signale le collage ? Parfois une référence culturelle, lorsqu'il s'agit d'un collant célèbre (Hamlet chez Tzara) ; un nom propre (le comte de Ruolz-Montchal dans *Locus Solus* de Roussel) ; un stéréotype, comme, par exemple, le titre de nombreux recueils surréalistes. une trace matérielle : le découpage du texte originaire dans le manuscrit de *Trésor des Jésuites* ; un violent contraste entre deux niveaux de langue, comme dans ces deux vers de Tzara :

alors l'obscurité de fer en vin et sel changera
simplicité paratonnerre de nos plantes prenez garde

juxtaposant les prophéties de Nostradamus à sa propre complainte ; mais le plus souvent c'est le hasard qui met en présence collant et collé ou, ce qui en approche singulièrement, un dépouillement méthodiquement fastidieux guidé par un souvenir vague, un écho incertain. C'est me semble-t-il, cet écho qui justifie la loi de perceptibilité que, parodiant Riffaterre, j'oserai avancer au sujet du collage. Partout où il s'en présente un, il y a de toute évidence des éléments qui font que le lecteur se rend compte qu'une

ressemblance structurale existe entre le collant et le collé, ou du moins permettant de déceler la présence d'un collage, c'est-à-dire d'un procès compromettant la substance et la forme. En d'autres termes, si latence il y a, c'est une latence encodée de façon à

1° révéler qu'il y a quelque chose à découvrir,

2° occulter la manière dont la découverte peut se faire.

Une analyse stylistique devrait donc préciser la nature du collage et les effets qu'il comporte.

Encore faut-il savoir ce que l'on entend par style ! S'il est question d'évaluer les écarts par rapport à une norme illusoire, si l'on se borne à classer des procédés rhétoriques, alors le collage échappera à l'observateur. Mais si l'on tient compte des intentions d'un auteur et si, davantage encore, on se pénètre de son comportement scripturaire et de son attitude existentielle, alors le collage saute aux yeux et prolifère de manière telle que toute la littérature en est contaminée. Agir autrement refléterait la même paralysie mentale que si l'on analysait des faits de langue sans se préoccuper de leur réalisation.

Or le collage, procédé terroriste s'il en est, participe d'une crise de l'esprit particulièrement sensible à l'époque de référence. Au moment où Dada répand le doute absolu sur toute chose, manifestant une inquiétude profonde, sinon son dégoût, c'est Tzara, répondant à un mot d'ordre suivi d'effets considérables à l'Est, qui proclame la Dictature de l'Esprit dans ses manifestes et qui, n'ayant pu l'instaurer partout, en voit une trace dans le collage dont « l'arbitraire emprunte à la poésie sa force impérative et inébranlable, celle du fait accompli, et sa méthode préférée, celle de *la dictature de l'esprit* ». C'est Breton, prenant à témoin le désespoir humain, appelant à une action suicidaire et l'expliquant ainsi : « On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. » C'est aussi Paul Eluard remettant en cause l'ordre établi : « Le surréalisme travaille à démontrer que la pensée est commune à tous ; il travaille à réduire les différences qui existent entre les hommes et, pour cela, il refuse de servir un ordre absurde, basé sur l'inégalité, sur la duperie, sur la lâcheté.» On pourrait constituer tout un volume de citations, particulièrement chez Aragon, qui montreraient que, s'ils étaient logiques avec eux-mêmes (et ils l'étaient), ces rebelles devaient porter à la littérature les mêmes coups qu'ils destinaient à la société.

Et ce, d'autant plus que pour eux la crise de l'esprit était liée à une mise en accusation du langage. Celle-ci s'exprime d'abord sous forme d'un adage : « La pensée se fait dans la bouche. » Formule que Tzara expliquera à plusieurs reprises, voulant dire par là qu'il n'y a pas de pensée hors des mots, que celle-ci n'est pas transcendante, mais qu'elle s'établit entre la gorge et le palais au même instant que les vibrations assemblées les unes à la suite des autres prennent la forme sonore de paroles. Dès lors s'affirme la matérialité

du langage et la nécessité de le travailler comme un quelconque matériau, ou mieux, de le laisser travailler, jouer, comme on dit du bois. Et, faisant le bilan du surréalisme, Breton d'y ajouter :

Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage [...] De quoi s'agissait-il donc ? De rien moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir. (Du surréalisme en ses œuvres vives.)

Si nos auteurs refusent les conventions langagières qui, en quelque sorte, entravent la liberté humaine, c'est parce qu'ils ont conscience de la relativité de tout geste, et qu'ils mettent toute leur confiance dans la vertu féconde du hasard. Utiliser le hasard et le piéger en même temps, tel est le but de la recette des mots dans un chapeau. Pourquoi Tzara conseille-t-il de découper un article de journal et d'en assembler les mots pour faire un poème, alors que lui-même, on le sait, s'abstient de ce genre d'exercices, sinon parce que le hasard, étant le maître de l'humour, il entendait nous en désigner la source ?

Parallèlement, on a le sentiment que devant l'inflation verbale, la vacuité et l'inanité sonore d'un certain langage, devant une surproduction telle qu'il semble impossible de rien créer d'original, nos jeunes gens en révolte ne trouvent qu'une seule issue : briser l'outil. Or le langage est à la fois outil et produit ; on le désarticulera dans le même temps qu'on détournera les textes de leur usage primitif. Ainsi répond-on au processus d'accumulation linguistique par une récupération et un réinvestissement immédiat, à des fins exemplaires.

Aussi utopique et confuse soit-elle dans l'esprit de ses promoteurs, cette démarche me semble viser la société uniquement, et non une quelconque divinité. Avec Nietzsche les poètes ont appris que Dieu est mort depuis longtemps, et s'ils se permettent d'attaquer le verbe, ce n'est pas par iconoclastie, sachant bien que le langage est un produit social. Ils vont donc le manipuler pour le mettre à l'épreuve et pour voir quel son il rendra.

*
**

Une logique existe pour la poésie
Isidore Ducasse

Si l'on admet que le collage résulte d'une certaine manière d'appréhender le langage et sa concrétisation textuelle, en le considérant comme un produit éminemment transformable, on éprouvera le besoin de posséder une grammaire du collage, c'est-à-dire un instrument classant les formes diverses qu'il est susceptible de prendre, énonçant les lois de transformation des textes, précisant enfin la nature du dérivé.

Exposons au préalable la morphologie du collage, en d'autres termes la forme que prend le collant dans le collé. L'emprunt peut avoir une étendue extrêmement variable, sans que cela modifie la nature du collage. On distinguera donc deux classes de collages :

1° ce qu'Aragon appelle collage pur et Duchamp ready-made,

2° le collage réécrit ou collage transformé, ce qui correspondrait au ready-made aidé de Duchamp ;

étant entendu que toutes deux comportent certaines manipulations communes (sélection, translation...).

Dans la première catégorie on distinguera encore le collage intégral du collage partiel. C'est d'abord le collage *écriteau*, par lequel un discours clos, tel qu'une maxime, un proverbe, un panneau, un article complet de gazette, une notice de dictionnaire, se trouve intégré à un nouveau discours. Par exemple : titre d'un recueil : *Ralentir travaux* ; d'un poème : *Le Corset mystère* ; document à l'appui dans *Le Paysan de Paris* : notice de *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* du Dr Chenu, au Chant V des *Chants de Maldoror*, du *Nouveau Larousse illustré* chez Raymond Roussel.

Une variante de ce type de collage est le montage, où plusieurs emprunts d'un même texte s'articulent dans un ordre d'arrivée différent. (Voir *Kodak* de Cendrars, au chapitre précédent.)

Le collage partiel présente à son tour trois variétés caractéristiques (sans compter les modulations individuelles, toujours possibles). Ce sont :

a) le condensé ou *digest*, par exemple trois scènes de Shakespeare devenant l'acte XII de *Mouchoir de nuages* où Tzara conserve les éléments caractéristiques de l'action, en éliminant les répliques jugées bavardes, secondaires ou trop connues, en abrégeant l'ensemble du discours dramatique ;

b) *le puzzle*, où les éléments du collant sont dissociés dans le texte d'arrivée : c'est à quoi procède le même Tzara lorsqu'il découpe quatre passages de *Manon Lescaut* pour les recoudre dans un ordre différent. En voici un aperçu :

Prévost :... « Elle me pria, en riant, d'être sans embarras [...] Un jour que j'étais sorti l'après-midi [...] je fus étonné qu'on me fît attendre deux ou trois minutes à la porte [...] Elle me répondit [...] qu'elle ne m'avait pas

entendu frapper [...].

Je me mis à table d'un air fort gai ; mais à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi [...] je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoi qu'il me parut que c'était un sentiment doux et languissant [...].

... Ah Dieux ! m'écriai-je, vous pleurez ma mère Manon ; vous êtes affligée jusqu'à pleurer et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines [...]. »

TZARA : « La chambre était pleine de meubles disparates. *Un jour que j'étais sorti l'après-midi, je fus étonné qu'on me fît attendre deux ou trois minutes à la porte.* Monsieur Aa était assis sur une caisse. *Elle me pria, en riant, d'être sans embarras.* La caisse était emplie d'objets précieux. *Elle me répondit qu'elle ne m'avait pas entendu frapper.* Le juge d'instruction entra. *Ah Dieu, m'écriai-je, vous pleurez,* mon cher Aa, *vous êtes affligé jusqu'à pleurer et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines.* Les personnes qui suivaient le juge gardaient la porte d'entrée. Cette pensée m'inspira aussi. Le juge d'instruction était jeune. *Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoi qu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant...* [...].

A la limite, le texte de base peut être disséminé non plus sur deux pages, mais sur toute l'étendue d'un volume ou à l'intérieur de plusieurs poèmes, telles les *Centuries* de Nostradamus dans les *Vingt-cinq poèmes* ;

c) *la synthèse* enfin, qui mêle les deux formules précédentes. Pour fixer les idées, voici Breton prenant texte du *Kama Soutra* au moment où le brahmane envisage les différentes sortes d'amour, qui sont au nombre de quatre :

— *L'amour résultant de l'exécution constante et continue de tel ou tel acte, est dit* amour acquis par pratique et habitude constantes *; comme, par exemple, l'amour du commerce sexuel, l'amour de la chasse, l'amour de la boisson, l'amour du jeu etc.*

— *L'amour ressenti pour des choses auxquelles on n'est pas habitué, et qui procède entièrement des idées est dit* amour résultant de l'imagination *: comme, par exemple, l'amour que certains hommes femmes et eunuques éprouvent pour l'Auparishtaka ou congrès buccal, et celui que tout le monde éprouve pour des actes tels que d'embrasser, de caresser, etc.*

— *L'amour réciproque des deux parts, et dont la sincérité n'est pas douteuse, quand chacun voit dans l'autre une moitié de soi-même, est dit* amour résultant de la foi par expérience.

— L'amour résultant de la perception d'objets extérieurs *est bien évident et bien connu de tout le monde car le plaisir qu'il procure est supérieur au plaisir des autres sortes d'amour, qui n'existent que par lui.*

Mais il va de soi que cette partition ne saurait convenir à sa conception morale, de sorte qu'il fond l'ensemble en un seul paragraphe où se manifeste sa conviction, à travers un vocabulaire d'emprunt :

L'amour réciproque, le seul qui saurait nous occuper ici, est celui qui met en jeu l'inhabitude dans la pratique, l'imagination dans le poncif, la foi dans le doute, la perception de l'objet intérieur, dans l'objet extérieur. (L'Immaculée Conception)

Tout en étant une synthèse, le texte fournit un exemple de collage rectifié, deuxième catégorie qu'il nous faut examiner en détail.

Le collage aidé est celui qui « serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste », ou, d'une autre façon, qui modifie le collant par diverses procédures portant sur la quantité des termes, leur substitution ou leur inversion.

A priori, tout collage partiel résulte d'un certain nombre de suppressions ; c'est le cas de tous les exemples cités précédemment. Toutefois, lorsqu'une page est sélectionnée, les mots qui la composent peuvent faire l'objet d'éliminations systématiques. Inversement, on ajoutera aux phrases reproduites : après avoir évoqué à sa façon le rapport de Cléopâtre au monde, Ducasse développe : « Son nez n'en serait pas devenu plus long » et Tzara prolonge la pensée du chevalier des Grieux : « ... quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant qui fonctionnait sur sa figure comme un ver de feu ».

Parmi les phénomènes de substitution de termes, le plus remarquable est certainement le collage de la Genèse perpétré par les trois larrons dans *Comme il fait beau !*

La gourmette dit encore : « que l'alcool qui est sous le baiser se rassemble en un seul lieu et que l'élément aride disparaisse ». Et cela se fit ainsi

où l'on aura certainement reconnu la mention de l'œuvre divine au troisième jour de la création. Le discours surréaliste provient directement du texte biblique par un jeu de permutations systématiques dont nous donnerons la règle ci-dessous. Auparavant, je ne résiste pas au désir de citer à nouveau le *Kama Soutra* via *L'Immaculée Conception* :

Lorsque l'homme et sa maîtresse prennent appui sur le corps l'un de l'autre, ou sur un mur et, se tenant ainsi debout, engagent le problème, c'est à la santé du bûcheron

les derniers mots remplaçant une dénomination technique chez Vatsayana qui parle là de « congrès appuyé ». Enfin, les procédures d'inversion ou de retournement peuvent être, schématiquement, de trois ordres : la négation

portera sur le thème, le verbe ou le prédicat. On en relèvera de nombreux exemples dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse ainsi que dans les *Notes sur la poésie* d'Eluard et Breton. Toutefois, n'oublions pas qu'une double négation vaut une affirmation, la chose a été notée pour Lautréamont au sujet de la pascalienne pensée sur l'homme aussi faible qu'un roseau, et la jeunesse studieuse en a tiré une conclusion irrecevable à nos yeux : « Ducasse ne dit pas "le contraire" de ce que dit Pascal ; il ne dit pas "autre chose" qui soit cohérent ; il ne dit pas "la même chose". Il ne dit rien » (Michel Charles). Réfléchissons : quand j'évoque un couteau sans lame dont manque le manche, est-ce que je n'ai pas fait surgir un objet qui va se dissolvant au fur et à mesure de l'énonciation ? Articuler un jugement négatif sur Lautréamont, c'est parler pour ne rien dire, ou en tout cas révéler le grand vide de sa pensée. La même opération est notable chez les correcteurs de Valéry qui affirment :

On s'éloigne de la forme *par le souci de laisser au lecteur le plus de part qu'il se puisse — et même de se laisser à soi-même le plus de certitude et d'arbitraire possible ;*

tandis que ce dernier écrivait :

On est conduit à la forme par le souci de laisser au lecteur le moins de part qu'il se puisse — et même de se laisser à soi-même le moins d'incertitude et d'arbitraire possible,

ce qui n'est, du moins dans la dernière proposition, ni l'opposé ni la même chose, étant à proprement parler un non-sens ou nonsense.

Nous résumerons cette étude morphologique au moyen d'un tableau que chacun complétera avec ses propres exemples.

Tableau 2 : Morphologie du collage

Catégorie	Caractère	Classe	Exemple
Collage pur (intact)	Complet	Ecriteau montage	
	partiel	digest puzzle synthèse	
Collage	quantité	adjonction suppression	

aidé	translation	substitution	
(transformé)	inversion	négation partielle négation totale double négation	

Sans reprendre à notre compte les présupposés de la grammaire générative, ni même nous occuper de ce qui a été étudié des langues naturelles par les transformationnalistes, il convient d'analyser quelques règles de réécriture caractéristiques dans les collages examinés. Nous poserons trois règles principales, concernant l'adjonction ~ suppression, la substitution de mots, l'inversion.

La première de ces transformations (T_1) appelle peu de commentaires ; on notera seulement qu'elle porte sur un énoncé complet, une séquence ou une série. (Ne pas confondre l'adjonction ~ suppression avec la sélection ou prélèvement qui porte sur un ensemble, plaquette ou volume.) Quand le *Kama Soutra* énumère une suite de positions érotiques, et qu'Eluard-Breton en retiennent 32, chaque élimination est significative. Aussi cet énoncé du texte originaire ne se retrouve pas dans le collé :

Lorsque la femme retient de force le lingam dans son yoni cela s'appelle la position de la jument.

Il est aisé de voir pourquoi Breton (cette partie du collage lui revient, d'après le manuscrit) a effacé une pratique qui ne met pas les amants en position d'égalité, outre la dénomination despective qu'elle emporte. L'effacement porte parfois sur un élément de l'énoncé :

Lorsqu'une femme se tient sur ses mains et ses pieds comme un quadrupède, et que son amant monte sur elle comme un taureau, cela s'appelle le congrès de la vache.

Ici, Eluard gomme la comparaison bestiale.

L'adjonction, toujours par rapport à un énoncé achevé, peut être un titre, comme c'est le cas pour les poèmes de *Kodak* ou encore pour le collage de *Manon Lescaut* chez Tzara : « Beaucoup de poussière pour rien. » On annonce allusivement le procès de transformation et l'état d'esprit qui y préside. Parfois un mot rajouté introduit une note d'ironie : « Comédie *gonflante* » écrit Tzara dans le même texte. Ou encore il répète, à quelques lignes d'intervalle, la phrase si émouvante du narrateur : « Pardonnez si

j'achève en peu de mots un récit qui me tue », faisant dérailler l'histoire vers un autre thème : « Mais l'aquarium pancréatique des reins et des voyelles fait la traversée du désert en barque à voiles... »

Ainsi la transformation T_1 entraîne des conséquences importantes, elle ne se limite pas à une correction de style ni à une meilleure intégration du collage dans le contexte ; l'esprit du manipulateur s'y manifeste, par excès ou par défaut.

La seconde transformation (T_2) est une substitution de mots, jouant donc sur l'axe paradigmatique. Le collage de l'*Immaculée Conception* translate systématiquement les termes congrès, yoni, lingam, que la version française avait conservés dans la langue originale ou traduits approximativement par, respectivement : problème, fenêtre, étoile. Si, dans le premier cas, le mot, malgré son étrangeté dans ce sens en français, peut passer pour une meilleure version, les deux autres sont arbitraires. De fait, les substitutions doivent être examinées en séries. On observe alors que les auteurs associés remplacent les dénominations de caractère technique du texte de base par des métaphores, généralement marquées du signe ascendant, selon la théorie qu'énoncera Breton par la suite. Ainsi la « position tournante » est appelée « calendrier perpétuel » ce qui élève, si je puis dire, l'imagination. Mais la substitution peut se justifier par appel de son : la position demi-pressée devient « minuit passé » ; quand elle n'est pas le résultat d'un changement d'ordre culturel, lorsque « la fente du bambou » est dénommée « machine à coudre », ce qui n'est pas sans évoquer de grivoises plaisanteries bien françaises !

Dans *Comme il fait beau !* le code substitutif est exemplairement rigoureux, puisque le même changement affecte toujours le même mot tout au long du collage, avec les transformations de genre ou de nombre que cela implique. Bien entendu certaines structures restent intactes, faute de quoi tout indice de collage disparaîtrait. Les rapports de substitution sont de l'ordre métonymique : terre → anthracite, lumière → plombs ; ou métaphorique : eau → alcool, ténèbres → fumées. Quand la substitution est arbitraire : Dieu → gourmette, abîme → promenades, ciel→ tabac, on observe cependant que les rapports d'inclusion ou d'association reliant deux énoncés sont conservés : jours-années → amours et passions ; firmament du ciel → bouche-baiser, jour-nuit → amour-haine. Il en résulte un texte à la fois différent et semblable, une nouvelle genèse mythique, décalée et non pas incohérente.

La transformation T_2 met en évidence les relations internes au discours, elle souligne les liens de similarité et de contiguité s'instaurant dans le lexique ; elle est, avec un coût minimum, la plus productive des procédures de réécriture. L'*Oulipo* en systématisera l'usage par la méthode dite S + 7.

La troisième grande transformation du texte (T_3) pose davantage de problèmes. Jean Paulhan en avait saisi la complexité, à propos de Lautréamont :

le jeu touchant n'est pas neuf, il n'est pas pour cela inoffensif : exactement, il implique que les phrases, et en particulier cette espèce que l'on appelle singulièrement des pensées — sont de même pâte que les idées, de sorte qu'il suffit de retourner l'ordre des mots pour avoir leur sens retourné. Une nouvelle maxime porte un témoignage opposé au premier, mais qui ne peut manquer d'être aussi pressant, aussi prégnant — n'étant pas autre, mais le même.

La notion de retournement n'est pas sans équivoque : s'agit-il de déplacer l'ordre des mots, ce que couramment on nomme inversion : « haute est la montagne », ou bien d'une transformation du type actif-passif, ce qui ne modifie pas le sens de l'énoncé, ou encore du passage du positif au négatif ? Dans ce dernier cas, la négation peut être totale ou partielle, et porter tour à tour ou simultanément sur chacun des composants de la phrase canonique. Aussi éprouve-t-on le besoin d'envisager trois cas de figures.

Première règle (R_1) : le thème est nié, ou plus exactement remplacé par son antonyme : « quelle honte d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton... » affirme Valéry ; « quelle fierté », disent au contraire Eluard et Breton, d'écrire dans ces conditions ! La règle implique cependant un certain choix, les langues naturelles opposant rarement les substantifs de façon binaire ; ici, on pouvait préférer gloire, honneur, audace, courage, intrépidité, orgueil, arrogance, morgue, bonheur, etc. A la limite, n'importe quel terme abstrait de sème « non-honte » conviendrait ; on retombe dans le cas d'une substitution. La logique y trouve toujours son compte puisqu'on opère sur des fonctions de vérité, vraies en vertu de leur structure fonctionnelle seulement.

Seconde règle (R_2), le verbe est nié, par une formule du type verbe = Neg + Verbe :

Vauvenargues : « on peut être juste, si on n'est pas humain »,

Ducasse : « on ne peut être juste, si l'on n'est pas humain ».

Une variante de cette formule consiste à remplacer le verbe par un autre de sens opposé :

Valéry : « on célèbre quelque chose en l'accomplissant ou la représentant dans son plus pur et bel état » ,

Eluard : « on ruine... ».

Dans tous ces exemples, la validité de l'expression retournée demeure, elle ne pourrait être mise en cause que par l'expérience, nécessairement subjective.

La troisième règle (R_3) concerne la négation du prédicat : « Les livres ont les mêmes ennemis que l'homme »... écrit Valéry ; Eluard et Breton rectifient : « les mêmes amis ».

On laissera de côté les modifications portant sur les quanteurs (quelque, aucun, tout, etc.) pour examiner une négation étendue telle que :

« Poésie dans l'époque de simplification du langage, d'altération des formes, d'insensibilité à leur égard, de spécialisation — est chose préservée »

(Valéry) devient chez Eluard et Breton :

« Poésie, dans une époque de complication du langage, de conservation des formes, de sensibilité à leur égard, d'esprit touche à tout, est *chose exposée.* »

L'inversion marquant le prédicat et son expansion en même temps aboutit à une vérité qui n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.

Prenons encore un adage si véridique qu'il est passé des Grecs aux Latins à toute l'Europe :

1° « La prospérité trouve toujours des amis. »

En appliquant la transformation T_3, Vauvenargues écrit aussi justement :

2° « La prospérité fait peu d'amis. »

Mais Lautréamont redresse cette proposition :

3° « Dans le malheur les amis augmentent. »

Par un double retournement, on aboutit au troisième terme hégélien, qui n'est évidemment pas identique au premier. Si le résultat choque notre expérience, il suffit de reprendre chaque transformation des fonctions de vérité pour s'assurer de leur validité intrinsèque. Seulement, au cours de l'opération s'est glissé un impondérable, qui a nom humour.

Toutefois, avant d'apprécier l'effet de cette réécriture, on tentera d'évaluer la qualité de l'enchâssement d'un emprunt, la solidité de la sertissure. Entre la pièce rapportée et son support les relations peuvent aller de l'arbitraire à l'identité.

Soit un ensemble clos comme *Kodak*, dont on suppose qu'il est un collage intégral : l'enchâssement est nul, sauf à tenir le titrage (le mot convient d'autant plus ici que nous sommes dans un contexte filmique) pour une insertion d'ordre allégorique. Dans un sous-ensemble comme *« L'Amour »* de l'*Immaculée Conception*, qui constitue en lui-même une unité autonome, l'introduction et la conclusion ou collage proprement dit sont comme un amalgame, fait d'éléments empruntés au collant, une sorte de liant.

Hormis le cas limite où le collé est plus réduit que le collant, on se trouve fréquemment en présence d'un collage arbitraire (rien ne justifie, même symboliquement, la substitution de M. Aa à Manon) dont Lautréamont s'est plu à souligner l'incohérence :

Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport, si lointain qu'il soit, que je signale entre la beauté du vol du milan royal, et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cercueil découvert, comme un nénuphar qui perce la surface des eaux [...] Ce rapport de calme majesté entre les deux termes de ma narquoise comparaison n'est déjà que trop commun, et d'un symbole assez compréhensible, pour que je m'étonne davantage de ce qui ne peut avoir, comme seule excuse, que ce même caractère de vulgarité qui fait appeler, sur tout objet ou spectacle qui en est atteint, un profond sentiment d'indifférence injuste.

Au demeurant, le commentaire suscité par ce collage innommé en justifie amplement le principe. C'est le Commentaire, érigé au statut de personnage, qui explique pour le public ignorant l'utilité — et la perversité — de l'insertion d'*Hamlet* dans *Mouchoir de Nuages*. Au premier abord, il est logique que le poète conduisant ses invités au théâtre, on nous montre, ne serait-ce que fugitivement, le spectacle auquel ils assistent. Shakespeare ne procède pas autrement. Mais le jeu se complique quand on sait qu'Hamlet intitule la pièce représentée « La Souricière » par métaphore ; on suppose, par analogie, que le poète agit comme Hamlet, espérant prendre à son piège le Banquier son rival. Or il n'y a aucune identité de situation entre le Poète et son modèle élisabéthain, de sorte que se dresse un mirage par lequel le personnage moderne est lui-même le spectre du roi de Danemark : extrême subtilité des liens d'intégration dès que l'on passe du plan matériel au plan symbolique ! Certains parleraient ici de mise en abyme, et le Commentaire ne les démentirait pas.

A côté de ce type d'emboîtement à l'infini, existe un mode d'intégration plus simple, qui fait du collage le second terme explicite, d'une métaphore, ainsi pour Maldoror

... car, de même que les stercoraires, oiseaux inquiets comme s'ils étaient toujours affamés, se plaisent dans les mers qui baignent les deux pôles, et n'avancent qu'accidentellement dans les zones tempérées, ainsi je n'étais pas tranquille, et je portais mes jambes en avant avec beaucoup de lenteur.

Peu nous chaut la valeur de la comparaison, il importe seulement de remarquer combien le collage adhère à l'énoncé grâce à la structure rhétorique. En outre, ce passage sur les stercoraires se justifie par le rapport de similarité finale existant entre eux et le scarabée, objet de cette strophe.

De la même façon, le célèbre collage du vol des étourneaux, au début du chant cinquième, est moins, à nos yeux, l'image de la démarche singulière de l'aède qu'une matérialisation du conseil donné plus bas au lecteur d'aller faire un tour à la campagne. Or, suivre en imagination le vol des oiseaux décrits par Buffon ou son collaborateur, n'est-ce pas très précisément se déplacer, se transporter hors du livre et de la lecture ? Ainsi le collage est un métalangage en acte.

A l'inverse, le rapport entre le collage et son contexte peut être de nature contrastive, avec toutes les nuances qu'implique la notion de contraste, soit que l'on joue sur les oppositions du discours didactique et du mode poétique, d'une langue archaïque et d'un style contemporain, d'une syntaxe figée comme celle de la traduction biblique et d'un vocabulaire concrètement actuel, etc.

En somme, les modalités de l'enchâssement, les liens concrets ou abstraits s'instaurant dans le texte sont tels que le collage porte toujours une

justification interne. Ni jeu gratuit ni recette, il nous apparaît comme le fruit d'une nécessité poétique alors même qu'il procède du hasard.

*
**

Tout ceci se passe de commentaire
Isidore Ducasse

La multiplicité des parcours intertextuels, le statut différent de chaque collage, impliquent une grande diversité des fonctions atteintes ou visées par la procédure en question. Provisoirement, nous distinguerons une fonction réaliste, une fonction critique, enfin une fonction créatrice ou reproductrice, qui nous mènera au pagure de la modernité, peut-être perdu de vue, mais qui n'en continuait pas moins à cheminer au cours de ces pages.

La fonction réaliste du collage est celle qui s'affiche le plus clairement. Si manifestement parfois qu'on n'en perçoit pas l'ambiguïté. Il est vrai que dans certains récits le collage intervient à titre d'authentification. En tant que corrélatif objectif, il certifie, au même titre qu'une citation, l'origine exacte du texte allégué et, partant, du fait auquel il réfère : ainsi de l'affaire de l'Immobilière du boulevard Haussmann dans *Le Paysan de Paris*. Le collage implique un effet de réel, ayant même valeur que les photographies dans *Nadja* ; de la sorte c'est tout le contexte, l'ensemble du livre qui se trouve baigner dans la réalité quoditienne, et les descriptions, les discours et les actions rapportées nous sembleront de même nature que les documents produits. Ce faisant, l'auteur épargne ses efforts et gagne en crédibilité. Mais l'insertion d'éléments scripturaux authentiques, outre qu'elle témoigne d'un retour de la réalité au moment où se proclame la toute puissance de l'imagination, s'accompagne d'effets secondaires qui vont parfois à l'encontre des intentions du colleur. Avec le temps, le collage se teinte de nostalgie, comme ces tirages décolorés des albums de famille et l'on se prend à rêver sur les cocktails à saveur exotique proposés par l'ancien Certa. Avec le réel pénètre l'insolite dont Aragon était l'éminent détecteur. Si l'accumulation documentaire ne va pas sans quelque distance ironique à l'égard de l'agitation vibrionnaire des occupants du passage de l'Opéra, le merveilleux surgit aussi, laissant affleurer le discours du désir qui dissout la réalité.

Sur le plan strict de l'écrit, le collage, qu'il soit pur ou aidé, fonctionne comme une estampille littéraire. Il garantit en quelque sorte la littéralité du collé (ou du collant dans le cas du roman-feuilleton comme de l'information journalistique) apportant la preuve que l'œuvre greffée participe de la littérature puisque le greffon en est et réciproquement. Quand Valéry, l'abbé Prévost, la Bible, etc. s'expriment dans le texte, que ce soit directement ou par détournement, on se situe automatiquement dans un contexte littéraire

qui, de ce fait, désigne la nature du référent. Or le collage, piège à glu, enferme le référent qui ne peut être que textuel. Le texte est du concret ; matière de mots.

En même temps, un langage de connotation se manifeste brutalement, rappelant que toute écriture est travaillée par le savoir universel. Le culturel est dans le texte : je n'articule pas une pensée qui n'ait été déjà formulée ; ce faisant, je prends conscience d'un code gnomique régissant le littéraire, je le mets en évidence et je m'en sers. Présentant l'acquis de l'humanité sous forme de matériau exploitable, le collage délivre du respect paralysant que nous avons devant les mots et les livres. A supposer que le savoir s'accumule en couches superposées, se refoulant l'une l'autre, le collage est une archéologie pratique, économisant le recours au musée, par conséquent, recyclant la matière usagée. Il ne s'agit pas de mettre des habits neufs sur de vieilles pensées, comme si le fond pouvait être permanent et la forme transitoire, mais de remettre en circulation une forme-sens mise hâtivement au rebut au nom d'on ne sait quel impensé (ou au contraire trop pensé : l'exploitation du travail intellectuel existe ici-même, autant que celle du manuel).

Dès lors le collage exerce une fonction critique dans l'économie du signe. Il balaie les idées reçues, les dogmatismes, au moyen de l'ironie, en l'occurrence du travail du texte sur lui-même. Il est une démystification générale de la pensée, de la logique, des convenances, etc. Témoignant un irrespect de base envers toutes les valeurs établies, il valorise simultanément les biens déconsidérés. Belle leçon que donne Cendrars lorsqu'il rend Le Rouge à la poésie ! Non moins belle celle d'Eluard et Breton retournant l'art poétique de Valéry : ce n'est pas qu'il ne tienne pas debout mais, tout simplement, que deux discours contradictoires peuvent se développer simultanément avec même raison d'être. Ne daubons pas là-dessus la critique anicette : elle n'a pas vu Valéry derrière et avec Breton parce qu'effectivement leurs esthétiques, un moment très proches, ont fini par diverger de telle sorte qu'on les a considérées comme deux planètes isolées alors qu'elles faisaient partie d'un même système. Le collage dénonce le fétichisme occidental de l'invention : l'important n'est pas de formuler les idées nouvelles, d'exprimer des sentiments originaux, des sensations rares :

Un pion pourrait se faire un bagage littéraire en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement (Lautréamont).

L'essentiel est de rester en éveil, de soumettre toute proposition à l'épreuve de validité, l'unité des contraires se confirmant par une longue et raisonnée pratique du collage.

Heurtant les styles, dégageant leur résultante, le collage produit un effet de dépaysement, d'inquiétante étrangeté. C'est la série des « beau comme »

chez Lautréamont, qui réunit des éléments distants sur un plan non-convenant. De la variation des contextes jaillit l'humour, force scandaleuse et destructrice quand elle s'exerce sur le texte sacré, il est vrai, mais surtout force décapante quand elle s'applique aux énoncés figés ; solvant universel. On ne s'étonnera pas que les auteurs qui ont le plus usé du collage soient ceux là-même qui ont mis l'accent sur la crise de l'objet et plus spécialement sur la crise de toute la culture fondée sur l'écriture laquelle, come le savait Artaud, est de la cochonnerie. Le colleur se comporte à l'égard du collage comme Max Ernst devant une planche dont les fibres inégales provoquent ses facultés hallucinatoires. Le rôle du collage, pour celui qui s'y livre, est d'assurer un échange constant entre le monde extérieur, du construit, et le monde intérieur à objectiver. Pour le lecteur, le collage perçu ou non, a le même pouvoir d'irritation, de provocation, d'excitation. Attesté ou non, il joue sur l'illusion du déjà vu, il désoriente et finalement fait l'esprit battre la campagne.

La manipulation d'écrits canoniques met en question nos certitudes ; machine infernale qui mine le texte, accordant même valeur au sensé et à l'insensé, au formé et au transformé. Comment lire quand on sait que le texte de Tzara a été fait à coups de ciseaux, que celui de Breton s'oppose à Valéry ou règle son compte à Gide ou Barrès ? Plus exactement, je ne puis parcourir le dernier chapitre de l'*Immaculée Conception* sans relire toute l'œuvre de Gide et sans m'interroger sur la transformation du texte depuis que j'y ai perçu l'écho perturbé des *Nourritures terrestres*. Inversement, peut-on désormais lire la Genèse, Pascal, Prévost, sans penser au traitement qui leur a été infligé par la suite ? Par un effet-retour, toute la littérature nous paraît incertaine et instable. Reste, seule possible, une attitude vigilante par laquelle l'écrit n'est pas un acquis définitif mais un prétexte à investigation personnelle, à une mise à l'épreuve. Collage ou mouvement perpétuel.

Loin d'être seulement une technique d'adaptation et de transformation, le collage ouvre sur une fonction créatrice. Il ne saurait se résumer en recettes puisque par lui se manifeste la personnalité de l'artiste. Pas plus qu'il n'est possible de refaire du Roussel à l'aide des préceptes de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, on ne peut devenir Breton ou Lautréamont, en manipulant des textes comme ils l'ont fait. L'essentiel du collage n'est pas dans l'énoncé final mais dans l'énonciation, c'est-à-dire dans une pratique gestuelle qui engage tout l'être. Evacué le sujet créateur, il n'y a pas absence d'être, objectivation du littéraire, mais au contraire apparition d'un sujet autre, d'une personnalité qui tout en s'effaçant derrière un procédé n'en est pas moins là, perceptible à travers ses choix, de la même façon que la main de l'artisan laisse sa trace sur une poterie, un masque, une statue. Même le collage le plus modeste, le moins travaillé, révèle son auteur au même titre qu'un montage cinématographique. Ainsi revient-on à une idée essentielle de la modernité : on peut être poète sans avoir jamais écrit un seul vers. La poésie est une attitude existentielle, et plus particulièrement, ici, une

certaine manière de réagir devant le texte, d'agir sur lui.

Quel que soit le sens qu'il faut donner à l'aphorisme ducassien : « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (il s'agit, dans le contexte, des phénomènes de l'âme), il est cetain que la formule s'applique désormais à l'usage collectif qui doit être fait du poétique, particulièrement au moyen du collage. Celui-ci parachève en quelque sorte la désaliénation entreprise par les modernes ; après s'être libérés des conventions formelles (métrique, prosodie, versification), des règles rhétoriques concernant les figures, après avoir établi la confusion des genres, ils proposent le collage comme facilitant l'invention. Il n'est pas question de tenir n'importe quel discours à l'aide d'énoncés constitués (les grands rhétoriqueurs le faisaient et obtenaient des résultats divertissants qui ne remettaient cependant pas en cause l'ordre du discours) mais, par une béance pratiquée dans le tissu du texte, d'y laisser pénétrer le hasard, de donner vie aux mots qui iront en rencontrer d'autres, les provoquer, les écraser, les aimer et, qui sait, procréer ! S'il est vrai qu'il n'y a pas de pensée hors des mots, les permutations, les télescopages que réalise le collage impliquent un mouvement simultané de la pensée. C'est en ce sens qu'on peut croire, à la manière de Lautréamont, que le collage fait accomplir un bond à la connaissance. Expliquons-nous : la connaissance n'est pas, comme le croient certains grincheux, la seule connaissance scientifique incompatible, d'après eux, avec la poésie. Il est vrai que les atomes ne connaissent pas l'intuition, que la relativité générale n'est pas le relativisme, que le maser n'a rien à voir avec les rêveurs du mouvement perpétuel... Mais la connaissance est une totalité telle qu'un nouveau comportement intellectuel, dans un cadre aussi restreint soit-il, peut en favoriser le progrès.

C'est la conception que l'on se fait de l'imaginaire qui est ici en cause. Dans une hypothèse dualiste, il est évident que ce n'est pas une procédure quelle qu'elle soit, portant sur la textualité, qui fera fonctionner l'imagination, puisqu'aussi bien il n'y a pas de lien effectif entre la pensée (dont est la reine des facultés) et la matérialité du texte. En revanche dans une perspective moniste, affirmant l'homogénéité et l'indissociabilité de la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et du geste, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, du dire, du faire et de l'être, il va de soi que le collage est une pratique créatrice d'où procède l'imaginaire et où il trouve son lieu. Affirmer qu'au moyen du collage triomphe le principe du plaisir sur le principe de réalité, c'est mal déterminer sa fonction ultime. Il est un instrument d'équilibre dans l'économie du désir et simultanément l'intermédiaire entre les deux éléments du couple plaisir du texte—réalité du texte. Ceci pour l'écrivant, qui prend plaisir au jeu sur le texte, qui mise une certaine façon de communiquer, comme pour le lecteur qui s'exerce à l'appréhension du collage.

Phénomène le plus marquant de l'intertextualité, le collage suppose une double lecture, c'est-à-dire une double production de sens, au niveau

habituel de la lecture littérale, qui parcourt le texte en surface (dénotation) et au nivau spécifique de la lecture matérielle, qui vise à situer le texte dans sa relation avec la totalité de l'écriture (connotation). Mais cette lecture, décomposée pour les besoins de l'analyse, est en fait unique, structuro-globale, elle s'articule sur les deux plans énoncés, simplifiant une multitude de trajets, m'incitant constamment à une réécriture. On débouche ici sur une théorie générale des paragrammes, sur quoi ont achoppé Saussure et Tristan Tzara, qui reste à construire [2]. A l'étroit dans sa coquille, devenue trop petite pour lui : le pagure de la modernité s'en va explorer le littéral [3].

2. Le chapitre suivant, « A mots découverts », tente d'en marquer les étapes.

3. Je remercie les collaborateurs involontaires (ils se seront reconnus au passage) de cette étude faite, il fallait s'y attendre, de collages.

4. A mots découverts

Que l'homme même qui, il y a près d'un demi-siècle, fondait le Mouvement Dada, soit aujourd'hui ce chercheur qui, de Villon à Rabelais, s'attache à démontrer que l'obscurité des textes tient essentiellement à notre ignorance et des conditions sociales des écrivains et de leur biographie, sera un jour un grand sujet d'étonnement et d'étude,

déclarait Aragon en présentant, le premier, quelques pages inédites de Tzara sur Théodule, le fils de Rabelais [1]. Il est vrai que l'idée de voir le chantre de la spontanéité s'adonner à de patientes et peut-être illusoires investigations sur la présence d'anagrammes dans la poésie du passé a de quoi surprendre. Que le tombeur du surréalisme, après la guerre, se confine dans le compte des syllabes d'une versification régulière, qu'il joue à en permuter les lettres pour découvrir des noms déjà connus de tous, voilà qui frise la provocation ! Tzara semble nous dire, au terme d'un itinéraire aventureux : j'ai détruit toutes les conventions pour montrer la poésie plus belle de sa nudité ; mais je sais que le vrai poète obéit à des règles implicites dont les critiques et les historiens n'ont jamais soupçonné l'importance. Il y a un code secret de la poésie, une grammaire occulte, elle-même susceptible de varier au cours des âges, qu'il faut énoncer clairement. Une telle affirmation se conçoit à condition qu'on fasse appel au spécialiste. Or Tzara ne se contente pas de formuler une hypothèse, il procède lui-même à la démonstration sur les textes les plus éloignés de son inspiration personnelle, et, alors qu'il y travaille depuis 1956, il ne publie *rien* à ce sujet, sinon des déclarations dans des journaux. Ici, notre esprit se révolte : quoi, Tzara, dont la sensibilité cosmique avait encore tant à exprimer, consacre ses dernières années à des recherches opposées à sa nature fondamentale, et qui demeurent vaines ! Comment se fait-il qu'il n'ait pas trouvé l'occasion de publier au moins un résumé de ses travaux, lui qui avait l'écriture facile, comme aurait dit Eluard ! Ne serait-ce pas qu'il doutait de la validité de sa démonstration ? Il

1. *Les Lettres françaises*, n° 1 000, 24 octobre 1963.

est vrai que l'apparition dans les journaux de pages choisies de ses manuscrits sur Villon et Rabelais qui lui fut, Aragon nous l'a confirmé, l'occasion d'une grande joie, vient atténuer la rigueur de notre scepticisme.

De fait, la préparation des *Œuvres complètes* du poète nous a conduit à compulser un important lot de documents sur les anagrammes poétiques, dont les différents états s'acheminent vers un texte quasiment prêt à l'impression, au moins dans sa première partie. Sur les instances de son fils, Tristan Tzara en corrigeait la dactylographie en ses derniers instants. Au demeurant, cet ultime état sera publié intégralement, par nos soins, de sorte que le lecteur pourra se faire une opinion exacte et personnelle sur la thèse pour le moins novatrice de « l'Antiphilosophe ». Auparavant, nous voudrions satisfaire sa légitime curiosité et apaiser ses inquiétudes en faisant le point sur la question des jeux verbaux chez Tzara, et plus particulièrement celle des transpositions littérales, dont une connaissance globale de ses écrits nous permet d'avancer qu'elle n'est pas étrangère à sa poétique.

L'intérêt de Tzara à l'endroit (et l'envers) de la poésie du passé, de même que sa pratique personnelle du travail des mots, devaient le conduire un jour ou l'autre sur la voie de la Tradition, je veux dire qu'il devait nécessairement s'exprimer sur une pratique, sans doute périmée, de la poésie, qui avait marqué historiquement son cours, bien que d'une manière occultée de nos jours, non pour l'approuver — comme Breton, à qui il reprochait sa plongée dans l'ésotérisme — mais pour en déceler, en toute rigueur dialectique, la portée exacte.

Sous prétexte qu'il est un poète résolument actuel, d'une ampleur considérable, il serait faux de croire qu'il ignorait toute poésie d'avant Dada. On sait l'influence subie, en ses premiers poèmes roumains, de Laforgue, Maeterlinck et Baudelaire (sans parler des romantiques allemands et des symbolistes roumains). Et s'il a effectivement, dans son activité poétique, répudié toute influence autre que celle de Lautréamont et de Rimbaud, il n'a jamais cessé d'arpenter, de son regard critique, les domaines acquis de la poésie française. Outre Apollinaire, Tristan Corbière, les Petits Romantiques, etc. auxquels il consacre de nombreux écrits, il en vient, en 1949, à préfacer une édition des *Poésies* de Villon. Cet intérêt soudain n'étonnera pas : l'auteur du *Testament* ne fait-il pas partie, dans notre imagerie littéraire, des poètes maudits ? D'ailleurs Tzara en fait le précurseur de tous ceux auquels il consacre ses « Ecluses de la poésie », ceux qui participent de la tradition révolutionnaire. C'est bien entendu la personnalité du mauvais garçon qui l'attire tout d'abord, mais il ne veut retenir que le ton vécu de sa détresse, exprimé par ses vers. Car pour lui seule compte la signification présente qu'on peut leur attribuer. En Villon il découvre une poésie à l'état naissant, en ce sens qu'elle dépasse les thèmes conventionnels du Moyen Age, et qu'elle n'a aucun des caractères figés qu'imposera la Renaissance. C'est, à ses yeux, une figure première de l'époque moderne en ce qu'il incarne le conflit de toute adolescence opposée à la société répressive et

recourant, pour se défendre, à l'association fermée, Coquillards ici, Bousingots plus tard. Villon est aussi notre contemporain par le ton parlé de sa poésie et sa manière de vivre l'histoire en la déterminant. Si la notion d'anagramme n'intervient nullement dans cet essai, on doit signaler une interrogation qui déterminera, nous semble-t-il, les investigations futures. Tzara se demande s'il n'y a pas une poésie latente, opérant à l'insu du poète, dans la communication qui nous parvient :

Cette poésie latente, c'est-à-dire inhérente au processus de la pensée et, par ailleurs, répandue comme un sentiment sur la totalité des choses, servirait alors de potentiel à la poésie manifeste, poésie orientée dans le sens de sa propre expression qui est le poème formulé.

C'est nous inviter à revenir à la distinction essentielle, opérée dès *L'Essai sur la situation de la poésie*, en 1931. A partir de l'opposition, établie par C.G. Jung, entre pensée dirigée (rationnelle) et pensée non dirigée (rêvée) Tzara considère deux types de poésie : l'une, manifeste, est un moyen d'expression ; l'autre, latente, est une activité de l'esprit, apparaissant sous les formes les plus diverses, de la publicité à l'acte amoureux. La première, traditionnelle, prétend signifier quelque chose au lecteur en usant d'un code à peu près intangible dans une langue donnée ; la seconde émane directement des profondeurs de l'être, sans passer par un code ni un canal préétablis ; elle est une projection du rêve ou du désir à l'état diurne. Bien que se manifestant rarement dans les œuvres littéraires du passé, on peut déceler sa présence chez certains Petits Romantiques puis chez Lautréamont, avant qu'elle ne s'affirme librement à l'époque moderne. Auparavant, c'est la poésie moyen d'expression qui s'impose et qui impose ses règles où s'affirme l'idéologie dominante. Seul un changement de société, le passage de l'individuel au collectif, de l'asservissement à la liberté, du labeur au loisir, pourrait instaurer le règne de l'activité poétique « seule capable de donner une conclusion humaine et libératoire ». Cependant, le rôle transitoire du poète ne saurait être minimisé : exerçant son pouvoir sur la matière verbale, il agit, d'une certaine manière, sur la société, à travers le langage commun qu'il humilie et détourne à ses fins passionnelles. Il convient, en conséquence, de repenser le langage en laissant du jeu aux forces du rêve et de l'imaginaire. Telle est la doctrine qui va guider Tristan Tzara dans l'analyse comme dans l'exercice de la posésie. Arrive un moment où, considérant des poèmes de composition régulière, ceux qui relèvent de la poésie-moyen d'expression, et constatant qu'ils continuent à lui dire quelque chose *en dépit de* leur forme consacrée, il s'interroge sur la substance de cette forme. En d'autres termes, il va s'efforcer de *dégager ce qui reste activité de l'esprit à travers l'usage du code*. On connaît le phénomène qui est à l'origine de cette réflexion : c'est une anagramme découverte jadis par Lucien Foulet dans *Le Testament* de Villon. Le vers :

« Qui est ramply sur les chantiers »

contient en effet, en ordre dispersé, toutes les lettres propres à reconstituer le nom d'Itiers Marchant, serviteur du Duc de Berry ayant joué un rôle important, semble-t-il, dans l'aventure villonesque. Sous le sens manifeste de la strophe court donc un sens latent, qui permet au poète de déjouer toutes sortes de censures !

On objectera pourtant que, à supposer l'anagramme volontairement dissimulée par Villon, il s'agit là d'une activité très consciente visant à exprimer l'interdit et non à formuler l'indicible ; d'autre part, on remarquera que, mise à part la découverte fortuite de l'érudit, il faut avoir recours à un code, plus précisément un « chiffre » (pour parler comme les cryptographes et les ambassadeurs), pour occulter un libellé clair, et inversement, pour décrypter ce qui est sous des mots apparemment innocents. Que ce code soit particulier à une société secrète, éventuellement révoltée ou révolutionnaire, il n'en demeure pas moins que l'usage d'un procédé, quel qu'il soit, nous éloigne de l'activité libre de l'esprit.

Cependant, qui ne voit le progrès immense que ferait la connaissance si on pouvait établir que, de même qu'une écriture secrète permet de communiquer librement avec un interlocuteur choisi, l'usage de certaines conventions libère le poète du bœuf qu'il a sur la langue et, finalement, favorise le régime actif de la pensée !

Or, Tzara est passé lui-même par une expérience du même ordre. En 1943, sous le titre *Une Route Seul Soleil*, qui est visiblement une variété d'acrostiche, brandissant à la face de l'envahisseur un sigle fort, significatif, se coule un poème à double entente. D'une part, il est question d'un être solitaire que le malheur étreint, réfugié au cœur des forêts et rêvant d'illumination solaire ; d'autre part, lorsqu'on sait les circonstances qui ont contribué à son élaboration, on y lit la présence des sinistres prédateurs, et le rayonnement d'une foi révolutionnaire.

Mais déjà le jeune poète roumain ne manipulait-il pas les signifiants pour en faire jaillir une sève nouvelle en même temps qu'il leur conférait un contenu latent lorsqu'il se cherchait un pseudonyme : S. Samyro, Tristan Ruia, enfin Tristan Tzara ? A Claude Sernet qui lui en demandait la signification : « triste au pays » ? — peut-être, dit-il en souriant. Et le terme « Dada » dont Jean-Claude Chevalier a dit les vertus linguistiques, ne fut-il pas un nom commun, détourné de l'usage courant, pour servir, globalement, de synonyme à Humour ? Dès le début du mouvement zurichois, Tzara s'est plu à concasser le vocabulaire, à heurter les langues comme si de leur choc il attendait une étincelle qui puisse mettre le feu à la grange ou, plus subtilement, nous donner un message ambigu à déchiffrer. En voici un, pris dans le début de *La Première aventure céleste de M. Antipyrine* :

M. Antipyrine : Soco Bgaï Affahou
Zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoum

M. Cricri : il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens.
dzin aha dzin aha bobobo Tyao aahiii hii hii hiboum
iéha iého

Le linguiste y reconnaîtra des sonorités africaines, une comptine roumaine, un aphorisme en bon français, des onomatopées translinguistiques et des cris. Le poéticien pourrait souligner les oppositions contrastives de l'ensemble, le rythme, la réduplication des sonorités, etc. Mais le fait est qu'aucun des deux ne pourra nous indiquer le sens du message, dans la mesure où le but de cette séquence est justement de brouiller les sens pour mieux exalter les diverses autres fonctions de la communication linguistique ! Le mystère de ce texte n'est pas dans la distribution secrète des graphèmes ; il réside dans le fait qu'à l'écouter, tout auditeur puisse en ressentir la vertu poétique. Celle-ci n'est ni dans le signifié, puisqu'ici personne n'est capable de le déterminer, ni dans les signes seuls, mais dans le rapport qu'ils entretiennent entre eux, dans leur impact physique sur le public. De là que Tzara n'éprouve aucune difficulté à introduire dans son texte tels vers d'une chanson de moissonneurs africains, ou encore des *Prophéties* de Nostradamus dont ni lui, ni l'auditoire ne comprenaient les paroles anticipées. Ainsi l'astrologue provençal a pu fournir la matière première de certains des *Vingt-cinq poèmes*, telle cette strophe des *Centuries*.

Profonde argile blanche nourrit rocher,
Que d'un abîme ira lactineuse,
En vain troublés ne l'oseront toucher,
Ignorant au fond terre argileuse.

qui deviendra chez Tristan le thème central de *La Grande complainte de mon obscurité* :

les aigles de neige viendront nourrir le rocher
où l'argile profonde changera en lait
et le lait troublera la nuit des chaînes sonneront...

Les transformations sont nombreuses sur le plan sémantique comme sur celui de la syntaxe et de la versification. Reste que le poète moderne a interprété une séquence primitive en la séparant de son contexte vaticinateur, en accordant aux images une force suggestive nouvelle qui provient de leur propre mouvement métaphorique, en dégageant le caractère sonore de son matériau où les mots paraissent s'engendrer de la simple permutation des lettres : AIGLE/ARGILE ou de la reprise vocalique : AIGLE-NEIGE-LAIT.

Ailleurs, dans le même recueil, c'est un titre en forme de calembour, *Amer aile soir* (Amer est le soir) qui nous met sur la voie des jeux phoniques et du collage dadaïste. Le premier vers de ce poème :

par astronomique révolution nocturne tu m'as donné connaissance

provient en effet de la lettre que Michel de Notredame adressait à son fils le 1er mars 1555 :

Ton tard avènement (...) de ce que la divine essence par astronomique révolution m'ont donné cognoissance.

Entendons-nous bien, il n'est pas question de reprendre à notre compte le substrat idéologique de la critique lansonienne en montrant que Tristan Tzara s'est servi d'un texte du XVIe siècle. Signaler une source ne revient pas à trancher du droit de propriété ! Je prétends seulement que l'intérêt tardif du poète d'*A Haute flamme* pour l'auteur du *Testament* rejoint, peut-être à son insu — mais j'en doute — un mouvement du même ordre qui l'a fait, dans son jeune temps, intégrer une matière verbale étrangère à son propre discours poétique. En l'occurrence, il ne s'agit plus de source, et encore moins de plagiat, mais d'appropriation poétique, de l'ordre du collage en peinture. On ne saurait donc parler ici des jeux des grands rhétoriqueurs, eux-mêmes grands amateurs d'anagrammes, métagrammes, logogriphes, palindromes, acrostiches en tous genres, dans la mesure où c'est précisément le hasard qui a rencontré une nécessité, et non un jeu d'esprit purement formel et gratuit. C'est parce qu'il voulait prouver que la poésie ne réside pas uniquement dans l'harmonie du son et du sens que Tzara a manipulé les textes primitifs en laissant apparaître leurs qualités plastiques — s'il est permis d'employer ce terme en matière littéraire. C'est ce que, plus tard il exprimera et prolongera de façon théorique :

Mais lorsque la nécessité *attachée à la nature du poème se confond avec* le besoin *appartenant en propre au poète, c'est-à-dire que les données de sa poésie-activité de l'esprit coïncident avec celles de la poésie-moyen d'expression, on peut être certain que toutes les prémisses sont suffisamment fondées pour que le domaine d'une trosième catégorie, celui de la connaissance, puisse être abordé* [2].

C'est le moment, par conséquent, d'analyser le type de connaissance auquel Tzara aboutit en se livrant aux investigations anagrammatiques.

Disons d'emblée qu'il nous importe peu de savoir si Tzara parle vrai sur Villon — au médiéviste de répondre sur ce point ; il nous suffit d'évaluer la justesse du propos et sa cohérence interne, sachant que l'auteur s'appuie sur une érudition de bon aloi, telle qu'elle se transmettait dans les années soixante, et qu'il la rectifiera en se référant aux anagrammes découvertes.

Dans « La signification anagrammatique du Lais », Tzara part de

2. Tristan Tzara : « De la nécessité en poésie », *Inquisitions*, n° 1, juin 1936, p. 45.

l'anagramme énoncée par Lucien Foulet et constate qu'elle obéit à une constitution rigoureuse, que l'on peut formuler en termes de symétrie :

« Ce procédé consistait à inclure dans un vers, ou la portion de celui-ci dévolue à l'anagramme, un mot ou plusieurs dont les lettres sont distribuées symétriquement par rapport à un centre formé d'un ou deux signes alphabétiques, les blancs entre les mots ne comptant pas. » Autrement dit :

Règle 1

L'anagramme se distribue régulièrement de part et d'autre d'un axe virtuel dans le vers. Passons sur la démonstration, fort circonstanciée, et venons-en aux corollaires immédiats. Il apparaît, implicitement dans la définition, qu'une anagramme ne dépasse jamais la longueur du vers, ici de l'octosyllabe.

Corollaire 1

$$\text{octosyllabe} \geqslant \text{anagramme} > 0$$

En second lieu, les anagrammes recherchées par Tzara ne sont pas « classiques », c'est-à-dire continues comme OLIVE — VIOLE ou MARIE — AIMER, mais discontinues, disséminées dans plusieurs mots :

Corollaire 2 :

L'anagramme discontinue porte sur un ou plusieurs mots du vers.

L'expérience montre qu'un même vers peut comporter de multiples anagrammes ; Tzara en fournit un exemple éloquent sans d'ailleurs épuiser toutes les possibilités de permutabilité :

Vivre aux humains est incertain (*Lais* VIII) donne Catherine :

VIVRE	AUX	HUMAINS	EST	INCERTAIN
++ +0 0	+0 0	0 + +0 0	0 0 +	0 0 + + +
7 5 2	4	8 9	3	1 1 0 6

ou Ithier Marchant :

VIVRE	AUX	HUMAINS	EST	INCERTAIN
+0+0	+0 0	+ 0 + 0 + +0	+ 0 +	0 0 + 0 + 0 +
3 8	11	10 6 11 2	4 2	9 5 7

Corollaire 3 :

Une ou plusieurs anagrammes discontinues (ou continues) peuvent gîter dans un vers.

L'exemple précédent, où le patronyme se trouve amputé d'un T, nous

rappelle opportunément qu'à l'époque de Villon l'orthographe n'est pas fixée, et que même au XVI[e] siècle les anagrammistes se premettront quelques licences, de sorte qu'il faut soit corriger la graphie des copistes inattentifs, soit introduire quelque laxité autorisée par l'usage, dès lors que l'agencement numérique reste strictement observé.

Corollaire 4 :

Le jeu anagrammatique, numériquement régulier, s'autorise quelques libertés graphiques telles que U pour V, J et I pour G, apocope de consonnes, élision d'e dit muet, etc.

Les variantes des différents manuscrits, introduites par les copistes, nous permettent d'en déduire que ceux-ci ignoraient le procédé d'écriture secrète contenu dans leur modèle, sans quoi ils ne se seraient pas permis de tels écarts graphiques, donc

Corollaire 5

Le procédé était suffisamment secret pour dérouter jusqu'aux copistes.

*
**

La règle et ses corollaires étant établis, nous pouvons désormais résumer la signification cachée que Tzara perçoit sous le langage villonesque. Pour lui, Catherine de Vauxelles, qui voulut la perte de Villon (*Testament*, Double ballade) n'est autre que la Denise (*Testament*, LXXV) qui le traduisit en justice devant l'Officialité :

```
Q u a n t  c h i c a n e r  m e  feist  Denise
+        0 + + + + + + +  0 +
3          4 7 1 2 8 5 6    9    = Catherine
```

Cette diabolique demoiselle eut cinq ou six amants parmi lesquels Itiers Marchant, Noël Jolis, Jehan Le Cornu, Philippe Sarmoye, François Perdrier, etc. Tzara les a identifiés par les anagrammes de leur nom, qui parcourent souterrainement tout le poème, et surtout parce qu'un double sens peut se lire dans certains vers, tel celui-ci :

« Quant l'ung s'en va, l'autre revient »

où s'inscrit l'énoncé : « Jolis queutte Vauselle. » C'est d'ailleurs Noël Jolis que préfère Catherine, alors qu'elle a dédaigné François Villon et, pire, a révélé à l'autorité ecclésiastique le secret contenu dans ses vers et organisé le guet-apens qui fut cause de son meurtre et de sa fuite. Tzara en conclut que

« Le *Lais* est en fin de compte le roman d'un amour déçu », c'est-à-dire une fiction, bientôt prise en charge par la collectivité culturelle qui l'a transférée sur le plan du réel. Les mots découverts nous enseignent une vérité différente. Telle est donc la fonction essentielle de l'anagramme :

Fonction 1

L'anagramme dissimule un sens second sous le sens manifeste, elle donne à lire une réalité indicible.

Mais à qui est destinée cette duplicité ? Aux amis de l'auteur bien entendu, qui seuls pourraient avoir connaissance du procédé ; cependant le message occule ne leur révélait rien de nouveau. C'est pourquoi Tzara prend la précaution d'affirmer d'entrée de jeu :

Si, d'une part, ces anagrammes nous apportent des révélations, il faut croire, d'autre part, que du temps de Villon, ce n'était là que secrets de polichinelle,

sauf pour les autorités, ajouterons-nous.

On en déduit que, du moins à l'origine, l'exercice graphique avait un intérêt divertissant pour l'auteur et pour les destinataires immédiats de l'œuvre :

Fonction 2

L'anagramme est un jeu.

Le plaisir suscité par ce jeu sera fonction de la difficulté qu'on éprouvera à mener à bien une partie et du sens plus ou moins inattendu auquel on aboutit. C'est l'articulation entre le sens obvie et le sens caché qui est, au fond, l'enjeu. Grande est la satisfaction du lecteur qui repère dans un vers un prénom usuel ou un nom propre, Catherine, François, Noël Jolis... Plus grande encore si, par deux lectures complémentaires, il peut établir l'identité d'un sujet éludé, comme pour la strophe XXV du *Testament* :

a) « que quelqu'un se paie les plaisirs de l'amour s'il a le ventre plein ! »

b) « quelqu'un se paie les plaisirs de l'amour (alors que j'en suis privé), c'est Itiers Marchant ! — qui a le ventre plein... »

Il est vrai que parmi les centaines d'anagrammes énoncées par Tzara, on arrive rarement à une telle plénitude. On peut considérer que l'ambition du poète (comme celle du décrypteur) est d'aboutir à cet art poétique formulé par Jarry :

Règle 2

Le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant [3].

3. Alfred Jarry : *Les Minutes de Sable mémorial*, Linteau, Coll. Pléïade, p. 172.

De fait, l'investigation de Tzara est décevante en ce qu'elle n'amène au jour que des noms déjà connus de Marcel Schwob et de Pierre Champion, ou des propos « gaulois » qui, somme toute, n'ont rien que de courant, même s'ils concernent des ecclésiastiques !

Cependant, elle apporte, presque malgré elle, une contribution essentielle à l'histoire littéraire, en authentifiant les attributions discutées. De même qu'un acrostiche à l'envoi d'une ballade sert de signature ou de dédicace, on peut conjecturer qu'une anagramme, située à un point stratégique d'une œuvre anonyme, a valeur de référence authentique. Ainsi de *L'Embusché Vaillant* dont Tzara montre que le dernier vers comporte la double signature de l'auteur (l'apparente et la réelle) :

Et celuy à qui il advint
Se nomme l'embusché Vaillant

en d'autres termes : celui à qui arriva cette aventure se nomme Vaillant le caché — c'est-à-dire Villon ! En outre, le vers initial du poème contient l'anagramme de Catherine, ce qui garantit, aux yeux de Tzara, la validité de son hypothèse. On ne répétera pas ici son argumentation, particulièrement soignée et convaincante, s'aidant de tous les moyens que procure l'histoire des textes, comblant ses lacunes au besoin. Il nous suffira d'énoncer cette fonction supplémentaire de la recherche cryptographique :

Fonction 3 :

L'anagramme a valeur de signature ou de dédicace lorsqu'elle se trouve à l'initiale ou à la finale d'une pièce de vers.

A partir de ces trois effets, le lecteur aura pressenti un intérêt supplémentaire de l'invention anagrammatique : authentifiant un texte, désignant nommément les êtres réels qu'il met en cause tout en témoignant de son caractère ludique, elle resserre les liens de l'énoncé avec le référent social :

Fonction 4 :

L'anagramme dénonce le sujet historique de l'œuvre poétique ; elle en désigne le référent.

De là découle toute une révision de la légende villonesque (ce qui est donné à lire), dont nous ne relèverons que trois éléments saillants. Pour Tzara, il est établi que le *Roman du pet au diable* légué par Villon à son « plus que père » à véritablement existé, même si nous ne parvenons pas à mettre la main dessus. De même, le vol du Collège de Navarre n'a pas causé la fuite de Villon, pour la bonne raison qu'il s'y est livré alors qu'il avait décidé son départ bien avant « peut-être même aussitôt qu'il prit connaissance de la plainte en justice de Catherine »... En dernier lieu, un point final est mis aux controverses concernant le personnage féminin à l'origine du *Lais*.

*
**

L'essai sur Villon se prolonge d'une annexe, qui est en réalité un vaste détour, sur les anagrammes chez Rabelais, plus précisément sur les pièces en vers pouvant lui être attribuées. Tzara éprouvait en effet le besoin de tester sa méthode sur d'autres œuvres susceptibles de donner lieu à des découvertes identiques. Or Rabelais, qui avait dissimulé sa signature par deux fois sous des anagrammes continues, offrait un champ d'investigation idéal, sous la double réserve qu'il ait écrit des pièces anonymes où il ne voulait engager ouvertement sa responsabilité personnelle et qu'elles fussent en vers, faute de quoi la règle de symétrie ne s'applique pas. Par une suite de comparaisons textuelles, où l'anagramme n'intervient qu'à titre de confirmation, de signature légale, Tzara attribue à Rabelais *La grand et vraye pronostication générale pour tous climatz et nations nouvellement translatée d'arabien en langue françoyse et jadis subtilement calculée sur le temps passé, présent et advenir, par le grand Haly Habenragel.* Or ce même auteur prétendûment arabe est allégué par Rabelais dans sa *Pantagrueline pronostication*. Sous des graphies diverses (Haly Habenzahel, Rhodan, Haly Avenzagel ou Habenragel) c'est toujours le même patronyme, Rabelais, que font apparaître les anagrammes symétriques. Après avoir identifié l'auteur, Tzara cerne avec grande précision la date de composition du texte, en alléguant des particularités graphiques et terminologiques qui emportent la conviction.

Comme à l'époque précédente, l'anagramme rabelaisienne a de multiples fonctions : elle révèle une signature en articulant sens latent et manifeste (c'est le cas pour le quatrain final de la *Pronostication*), elle double l'acrostiche dédicatoire et permet d'associer Rabelais à sa maîtresse Jeanne Mamie ; enfin, elle fait surgir une seconde lecture entre les lignes. Ici se développe, comme pour Villon, le « roman » d'un amour contrarié dont le fruit porta le nom de Théodule Rabelais. Tzara voit dans cette naissance l'événement initial qui inspira l'histoire du *Pantagruel* et mit en branle l'imagination fantasque de Rabelais.

Sachant que sa démonstration, aussi étayée soit-elle, n'emportera pas l'adhésion de tous, Tzara s'interroge sur la tradition du jeu énigmatique chez les poètes. Alors que les anagrammes continues nous sont relativement connues, aucun écrit ne fait clairement état d'une technique concertée avant le XVI[e] siècle, où d'ailleurs le procédé dégénère en jeu d'esprit, absolument gratuit. Cela suffit-il à invalider l'hypothèse ? Evidemment non, puisque nous ignorons pratiquemment tout des conditions matérielles de la production textuelle, des rapports entre auteurs et imprimeurs, de la circulation des textes, etc. D'où il importe d'étudier plus précisément ces aspects, la découverte d'anagrammes ne constituant, à la limite, qu'une prime supplémentaire et non un but ni un moyen spécifique. Cependant, Tzara présume, avec beaucoup de vraisemblance, que l'art des permutations graphiques pratiqué par les pythagoriciens comme par les talmudistes a dû se transmettre de génération en génération pour enfin se perdre lorsque les tenants philosophiques n'ont plus été compris et quand les conditions sociales

se sont assouplies à l'égard des poètes (mais, parallèlement, la pratique de l'écriture secrète s'institutionalisait par le service du chiffre). Reste que la redécouverte du procédé, due au hasard, peut aussi bien lui être soumise, en sorte que les noms révélés dans chaque vers n'y auraient pas été mis intentionnellement. On est tenté alors d'avoir recours au calcul des probabilités, ce que fait Tzara pour sa part, concluant, d'une fréquence quatre fois supérieure aux occurrences probables, à l'authenticité des anagrammes. Il faut mentionner l'extraordinaire enthousiasme que respire ce travail. On sent combien Tzara y a mis la même passion qu'à tout ce qu'il entreprenait depuis quarante ans ; il avait la fureur de convaincre en même temps que d'accroître la connaissance par une juste appréciation de l'acte poétique. Renonçant à l'argumentation terroriste qui avait souvent été la sienne auparavant, il surprend par la subtilité de ses rapprochements, par la variété et la concordance globale de ses raisonnements, enfin par le caractère absolument matérialiste de son enquête. Dans un domaine traditionnellement inspiré par la gnose, ce qu'il n'ignore pas, il écarte tout présupposé religieux ou philosophique et ne veut voir qu'une activité consciente dans le jeu anagrammatique, relevant de lois mécaniques rigoureuses, visant à favoriser la libre expression.

Or, cette même attitude non-magique caractérise la recherche solitaire de Ferdinand de Saussure concernant les anagrammes dans la poésie latine [4]. Il est pour le moins curieux qu'à cinquante ans d'intervalle, dans l'ignorance totale de leurs interrogations respectives, deux penseurs d'origine et de formation aussi différenciées s'attaquent de la même façon à un problème poétique identique, dans les domaines éloignés du vers saturnien et de l'octosyllabe médiéval, qu'ils l'envisagent de la même manière et aboutissent au même silence dubitatif. Non qu'il n'y ait des divergences de vues entre le linguiste genevois et le poète de *De Mémoire d'homme* ; mais on reste saisi par l'analogie de leur démarche.

Tous deux commencent par poser une loi qui, somme toute, peut se formuler dans les mêmes termes. Symétrie à l'intérieur d'un vers chez Tzara ou redoublement saussurien (« Numero Deus Pari Gaudet »), c'est toujours le même principe, développant des corollaires analogues à ceux que nous avons énoncés ci-dessus ; il est loisible de trouver des anagrammes multiples dans une séquence identique ; la graphie variable ou incertaine des textes de base suppose l'ignorance des scribes quant au procédé et certaines licences accordées au « fabricant ». Enfin les fonctions paragrammatiques sont semblables. Saussure propose le terme d'*hypogramme* pour désigner le procédé en question, en ce qu'il dit mieux sa nature : souligner, faire allusion, reproduire par écrit, servir de signature. Nos deux auteurs paraissent diverger sur la fonction révélatrice qu'aurait l'anagramme. Alors que pour Tzara la plupart des phénomènes graphiques élucidés articulent un

4. Voir : Jean Starobinski : *Les Mots sous les mots*, Gallimard 1971, 162 p.

sens nouveau insoupçonné dans l'ordre apparent des mots, il semble, pour Saussure, que le *mot thème* dissémine ses graphèmes à l'intérieur d'une séquence, sans qu'il y ait message primitif. Jean Starobinski croit pouvoir poser à partir de là une différence capitale entre les deux spéculateurs.

S'il est vrai que Saussure se représente le poète primitif comme un comptable de phonèmes [5], on ne peut s'empêcher de lire un second texte, parfois même un message complet à partir des anagrammes repérées. Ainsi l'analye d'un Vaticinium rapporté par Tite-Live désigne le locuteur, le destinataire et le sujet de la communication :

Le texte complet que j'entreverrais avec plus ou moins de certitude pour l'ensemble du cryptomane serait :

I Ave Camille
Ave Marce Fouri
Emperator.

II Dictator ex Veieis
triumphabis

III Oracolom Putias Delp (h) icas (...) [6]

Ailleurs, c'est le terme *Post-scénia* qui serait l'éponyme dissimulé d'un poème de Lucrèce. Qu'est-ce à dire, sinon, comme l'interprète fort justement Starobinski, que le mot-thème « désigne lui-même *ce qui se trouve derrière* les manèges de l'amour, ce qui se dissimule en deçà de la comédie passionnelle » ?

Dans l'un et l'autre cas, Ferdinand et Tristan nous révèlent — à nous, lecteurs du XX^e^ siècle — une pensée qui n'est pas de nature essentiellement différente : Lucrèce met en garde contre les jeux de la passion, Villon apprend à ses dépens l'ambivalence du sentiment. Les deux poètes, procédant d'un tour de main peut-être différent, suivent une démarche identique : un mot-thème (nom propre, substantif ou verbe) est posé virtuellement au départ ; ses composantes graphiques se trouvent éparpillées dans un vers ou une séquence. La seule nuance que j'y voie est que le Latin suit une coutume poétique, un secret de fabrication, un art combinatoire tandis que le Parisien adopte une convention établie, numériquement constante, afin d'égarer certains curieux. Le résultat est le même : il faut le

5. Voir Saussure : « Plaçons-nous, au contraire, dans une époque préhistorique où toute écriture est inconnue ; où, d'autre part, il se trouve que pour faire un vers, une formule magique, un *carmen* quelconque, on est *obligé*, non d'alphabétiser encore, mais de *phonétiser*, et de compter exactement combien de K ou de O ou de R sont derrière le vers pour savoir combien on en peut mettre encore en avant du vers, dans ce cas il est absolument simple de comprendre que cette opération difficile s'accompagnait, chez les initiés, d'une opération au moyen de bâtonnets *(Stab)* », note manuscrite citée par J.-M. Rey, « Saussure avec Freud », *Critique* n° 309, fév. 1973, p. 156.

6. Saussure in *Les Mots sous les mots*, p. 76.

hasard et de patientes recherches pour nous permettre d'approcher les lettres perdues. Dans les deux exemples proposés, l'anagramme n'est pas la source et le message unique du poème (comme ce serait le cas pour les missives passant par le Cabinet Noir), elle s'y trouve de sucroît, renforçant ou confirmant un sentiment perceptible par une lecture ouverte, ce que Tristan Tzara avait établi :

On remarquera que le sens de ces anagrammes est le plus souvent inscrit dans le vers qui les contient, mais que les vers proches ou des parties de ceux-ci peuvent leur prêter une signification par les sous-entendus qu'il font naître.

Ainsi donc Saussure et Tzara nous paraissent avoir mené un combat remarquablement convergent. Luttant tous deux contre les idées reçues et les conventions régnant dans leur sphère d'activité respective, ils éclairent d'un jour nouveau l'activité poétique du passé dont ils montrent qu'elle est *aussi* une combinatoire multidimensionnelle.

Au demeurant, ils se heurtent aux mêmes objections, au problème de la preuve, qui les fait hésiter et peut-être renoncer à publier le résultat de leur enquête. La pertinence des questions qu'ils se posent à eux-mêmes suffirait à prouver qu'ils ne construisent pas un discours schizophrénique, un de ces rêves éveillés que le moindre heurt désarticule totalement. Ils acceptent que leur hypothèse résulte d'un hasard, d'où leurs longues et décevantes investigations du côté de la tradition (un secret de fabrication transmis par les compagnons artistes) et du côté mathématique. Si chaque exploration confirme la solidité de la théorie, à chaque fois manque la preuve formelle, indubitable. Alors on s'interroge. Ne s'agirait-il pas d'un mirage, d'un phénomène d'auto-illusion inhérent à certaines démarches scientifiques, ce que Starobinski appelle le « schéma émanatiste » ? On délimite un certain nombre de phénomènes, auxquels on attribue un caractère commun, et l'on démontre qu'ils y sont strictement soumis. Ainsi du « mannequin » dont Saussure décèle les piliers extrêmes à l'intérieur d'un vers, tandis que les éléments internes se trouvent répartis dans une étendue *indéterminée* de signes graphiques. Cela fait songer aux personnages d'Ionesco qui constatent, après expérience, que lorsqu'on entend sonner à la porte, « des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne » *(La Cantatrice chauve)*. La loi de symétrie ou de réduplication accroît le risque de tautologie, à quoi l'on aboutit finalement puisque les anagrammes nous redisent, autrement agencé, ce qui est déjà dans le texte, ou ce que l'on peut savoir par ailleurs. Combien Tzara serait convaincant s'il avait pu dénommer, dans *Le Lais*, un individu dont les pièces historiques nous auraient confirmé ensuite l'existence. Or c'est l'inverse qui se produit : on découvre les seuls mots qu'on connaît par avance. Signification anagrammatique ou auberge espagnole ? L'énoncé décrypté, en somme, donne à lire les obsessions du chercheur, par excès ou par défaut. N'est-il pas curieux que Tzara, bien longtemps après avoir écrit

« La grande complainte de mon obscurité », se préoccupe des prédictions d'un contemporain exact de Nostradamus ? Ne pourrait-on reconnaître, dans le roman supposé de Villon ou de Rabelais la structure complexe des sentiments de Tzara, à travers la déception amoureuse, la joie fraternelle, la profusion de l'amitié ?

⁂

Pour passionnantes que soient ces questions, elles déplacent le véritable problème que posent les anagrammes, d'ordre exclusivement poétique. On veut dire par là qu'elles illustrent spécifiquement la nature de la poésie comme art combinatoire. La représentation implicite du poète antique que nous donnent Saussure et Tzara est comparable à celle que suggère Raymond Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Il prétend avoir eu recours à « un procédé très spécial » permettant, en quelque sorte, de composer un récit à partir d'un métagramme, la difficulté de l'exercice étant de combler l'espace ouvert entre deux phrases presque identiques (souvent à une lettre près) par des matériaux puisés en elles-mêmes. Littérature ou jeu de meccano ? Moyen de forcer l'inspiration, de donner du génie à ceux qui n'en ont pas ? La recette est intéressante, mais comme pour la fine cuisine que Roussel aimait à déguster solitairement, tout est question de tour de main.

Pour nos abstracteurs de permutations, seule se pose la question des moyens. En faisant glisser la figure graphique des mots, par homothétie, on provoque tout un ensemble de réactions en chaîne qui modifient notre parcours du champ cognitif. La création poétique est une topographie, agence de voyages pour l'imaginaire. En pratiquant le double jeu graphique, on ne motive pas le signe en lui-même, mais on renforce le lien abstrait unissant le signifiant au signifié.

Au fond de tout cela réside l'idée que les lettres sont plus que de simples matériaux de construction. Une fois la maison construite à chaux et à sable, on peut s'y lover, y rêver.

Si les mots n'étaient que signes
timbres-poste sur les choses
qu'est-ce qu'il en resterait
poussière
gestes
temps perdu
il n'y aurait ni joie ni peine
par ce monde farfelu

chante Tzara en déchantant à peine. Je ne crois pas qu'il revienne par là aux

conceptions bibliques d'une parole génératrice du cosmos, ni à un rapport cratyléen entre le nom et la chose nommée. Il veut dire que les mots ont, à les remâcher, une saveur, une substance charnelle et nutritive, source d'émotions et d'action. Si « la pensée se fait dans la bouche », selon d'adage dadaïste, toute modification de la parole émise entraîne, par voie de conséquence, un changement de pensée. Le grand artiste est celui qui a su *prévoir* le plus grand nombre de mouvements possibles à l'intérieur de son œuvre, tout en préservant une cohérence constante. C'est la raison qui conduit Tzara à juger Rabelais mauvais poète, en comparaison de Villon.

En outre, il faut se demander si le plaisir exaspéré que Saussure et Tzara (au demeurant inventeurs exceptionnels) prenaient à taquiner l'anagramme, n'était pas, avant tout, d'ordre poétique. Le jeu qui consiste à attaquer ou défendre un secret est incontestablement source de jubilation fréquente, exploitée par Jules Verne, Edgar Poe et autres littérateurs. Or le poète, au premier chef destinateur et destinataire de son texte, double le plaisir à poser la difficulté et à la résoudre.

Pour vérifier nos assertions, il est tentant de faire subir aux œuvres respectives de Saussure et de Tzara le traitement qu'ils ont appliqué à leurs échantillons (en gardant à l'esprit qu'ils n'ont parlé du procédé que pour des temps reculés). Malheureusement, nous ne connaissons pas de poésies saussuriennes ; quant au *Cours de linguistique générale*, postérieur à la recherche des anagrammes, il n'a pas été rédigé de la main du maître. En revanche, l'œuvre poétique de Tzara est abondante. Pourquoi n'aurait-il pas, en conséquence des principes énoncés, appliqué un procédé semblable à celui de Villon dans ses propres compositions ? Le poème publié dans la clandestinité, mentionné précédemment, ne porterait-il pas en filigrane la signature de l'auteur, de la même façon qu'il désigne son sujet par acrostiche ? Et en effet, la première strophe nous donne, en deux vers successifs : Tristan Tzara

les d é p a r t s a n n u l é s
+ + + + +
l' a n n é e de la p i e r r e s' e s t a b a t t u e sur nous
++ + + + ++

A noter que nous avons compté la liaison plurielle pour un z, ce qui est conforme à la prononciation réelle. L'amateur pourra étendre ce jeu à tous les poèmes de la période tragique recueillis dans *Terre sur Terre*, il aura la surprise de constater que tous sont signés de la même façon par une anagramme symétrique. Mais on nous objectera que le poète n'a soupçonné ce procédé régulier chez Villon qu'après 1956. Qu'à cela ne tienne, la vérification est encore plus nette pour les *40 chansons et déchansons* ! Et puis, pourquoi Tzara ne se serait-il pas occupé de la poésie ancienne justement parce qu'il avait lui-même pratiqué un système de recouvrement

dont il aurait, peu à peu, saisi toutes les implications poétiques ? Son exemple montre, en tout état de cause, que ce que le poète doit exprimer, *il le dit* effectivement.

*
**

Essayons de résumer, en guise de conclusion, les acquis généraux de la recherche menée par Tzara.

1° Elle met en évidence certaines structures subliminales du message poétique. De même que Khlebnikov a pu constater *a posteriori* une distribution régulière des phonèmes dans ses vers, de même que certaines énigmes russes contiennent leur réponse, sous forme anagrammatique, dans l'énoncé [7], il apparaît, par des exemples divers, que la poésie d'avant la Renaissance contient un message sous-jacent, plus ou moins élaboré, désignant l'auteur du texte ou le sujet réel de la phrase, resté à l'arrière-plan.

2° Ceci est dû à un phénomène propre à l'écriture phonétique, dont le nombre total de signes, forcément restreint, suggère, parmi une infinité de groupements possibles, au moins deux assemblages cohérents, résultat d'une loi de symétrie. Il n'en irait pas de même dans le cas d'une écriture idéographique [8]. Fortuite ou volontaire, la redondance des signes graphiques semble s'imposer à celui qui fait métier d'écrire, de sorte qu'on lui attribue volontiers un rôle organisateur.

3° Dans ce cas, on suppose que le texte, lu d'abord dans un ordre linéaire orienté (de gauche à droite sur une ligne) peut être parcouru dans un tout autre ordre (droite-gauche pour le palindrome) en procédant à des groupements continus ou discontinus de signes. Starobinski signale cette particularité en disant : « l'on sort du temps de la "consécutivité" propre au langage habituel ». Plus exactement, puisque la temporalité n'est pas en cause, on passe d'une perspective linéaire à une géométrie descriptive.

4° Il en découle que le lien codifié entre le signifiant et le signifié est perverti par la juxtaposition de parcours divers.

5° Ce lien comporte en fait plusieurs fibres, orientées différemment, de façon à associer étroitement contenu latent et contenu manifeste, deux énoncés conjoints, entièrement cohérents, motivés entre eux. Ceci différencie le message poétique du texte cryptographique dont le libellé (ou texte « en clair ») est premier et unique signifiant.

Ainsi la poésie-activité de l'esprit est continue tandis que la poésie-moyen d'expression est alternative. Au sujet de l'invention, Tzara écrivait ceci, qui vaut pour la poésie :

7. Cf.Roman Jakobson : « Structures linguistiques subliminales en poésie », *Questions de poétique*, Le Seuil 1973, p. 280 sq.

8. A moins de déplacer les signes dans l'espace et non plus seulement sur une droite.

Son principal moteur est l'association ou le rapprochement fortuit d'éléments différents qui ne trouvent le point de coïncidence que grâce à un détail accidentel où la mémoire prend la figure d'un jeu aux règles définies et à multiples possibilités de résultats [9].

N'est-ce pas ce que démontre toute l'activité créatrice du poète, dans sa profonde unité ?

9. Tristan Tzara : *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel 1948, p. 56.

5. Hamlet dans le secret de Mouchoir de nuages

Au cœur de cette tragédie ironique qu'est *Mouchoir de nuages* (Tzara, *Œuvres complètes*, Flammarion t. I, pp. 301-51) se dresse le spectre d'Hamlet. Ou plus exactement, on joue l'*Hamlet* de Shakespeare, non point tout le drame, ni une scène choisie pour sa célébrité, mais une sorte de concentré qui fait qu'on ne peut pas ne pas y reconnaître l'œuvre du grand Wil et que cependant l'on s'interroge sur la réalité du texte. Cette manière de montrer tout en dérobant signe une stratégie constante chez Tzara et peut-être dans tout l'art moderne, par laquelle l'emprunt ou collage est encodé obliquement, comme si l'auteur se sentait tenu de nous révéler les manipulations textuelles auxquelles il se livre, tout en occultant sa technique et le sens de son jeu. A la façon de qui nous révélait naguère comment il avait écrit certains de ses livres, il signale une recette qui n'explique que des apparences, informe qu'il y a un secret à découvrir. Et l'on ne peut reprocher à Tzara d'être mauvais joueur dans cette chasse au trésor, ni de se montrer un initié trop dur dans cette épreuve puisqu'il multiplie repères et avertissements, dans le texte et hors du texte, dans ses propos publics.

En effet, le Commentaire, sorte de chœur qui suit l'action, l'analyse et l'interprète, annonce à la fin de l'acte XI : « Voilà, je vais vous expliquer : on joue *Hamlet*... » Le spectateur est dûment averti qu'il a à reconnaître une pièce inscrite au répertoire de la culture universelle. En même temps, il est indiqué que cette représentation a une double portée, « en dedans et en dehors » : à l'égard des personnages de la pièce, puisque le héros central, le Poète, interprète Hamlet devant le couple Banquier dont il attend une certaine réaction ; à l'égard du spectateur puisqu'il est dit que « le public intelligent trouvera la clef le lendemain ». Au demeurant, le pouvoir ouvrant de cette clef est aussitôt déterminé par un des comédiens qui s'exprime dans le Commentaire, lequel se livre à un jeu de kyrielle dont le point final, suggéré mais non désigné, ne peut être, à mes yeux, que Dada. Comme si l'apparition d'*Hamlet*, inattendue, attestait le caractère dadaïste de la représentation ! A l'instar de ce qui se passe dans l'œuvre initiale où Le Meurtre de Gonzague est par Hamlet dénommé « La Souricière... au

figuré », l'insertion d'*Hamlet* fonctionne comme souricière et comme surprise. Un modèle paradigmatique s'impose : *Hamlet* est à *Mouchoir de nuages* ce que *La Souricière* représente dans *Hamlet*. Reste qu'on se demande si la substitution ne cache pas un sens plus pervers, et qu'on s'interroge sur sa raison d'être dans une telle œuvre.

Auteur décidément très prévenant, Tristan Tzara prétend fournir *le Secret de Mouchoir de nuages* dans un article confié à une petite revue roumaine *(Integral)* d'accès certes difficile, mais non point inatteignable. Il suffit de se reporter à ce texte, figurant dans les notes de l'édition intégrale, pour constater qu'une fois de plus la révélation est annoncée et indéfiniment reportée : si les caractéristiques de l'œuvre sont clairement mises en relief, si les intentions de l'auteur s'y manifestent, il n'y est point question de secret ni de solution. Davantage : le collage n'y est pas même signalé. Tout porte à croire que cette omission est significative. Le mécanisme est admirablement mis en place et le piège prêt à fonctionner en tous sens : pour les personnages, simulacre de la réalité, pour les acteurs qui, du fait qu'ils portent en scène leur patronyme légal semblent représenter leur propre aventure, pour le public enfin, qui est averti et mis en garde à chaque instant, tout en demeurant frustré des révélations attendues.

On ne saurait examiner de trop près la morphologie du collage, à maintes reprises énoncée par Aragon :

L'Acte XII, Les Remparts d'Elseneur, est constitué de trois scènes de Shakespeare accolées, dans le texte original. Il s'agit du second Hamlet. *Le texte en semble être celui de François-Victor Hugo légèrement remanié* [1]. *Ce sont les répliques par quoi Ophélie raconte à Polonius comment Hamlet l'a effrayée...*

Partant de ces indications que j'abrège pour ne pas recopier les notes abondantes de l'édition critique, on dira que le collant (ou texte emprunté) est constitué des passages suivants dans l'édition du Livre de Poche : Acte II, scène 1, p. 36 ; Acte II, scène 2, pp. 43-45 ; Acte III, scène 2, p. 83. On observera que les scènes désignées sont reproduites fragmentairement, le colleur n'en retenant parfois qu'une phrase, de même qu'il se contente de trois personnages : Hamlet, Ophélie, Polonius. Parmi toutes leurs répliques il choisit non pas exactement celles relatives aux sentiments des jeunes gens mais plutôt celles qui témoignent d'un comportement ambigu du seigneur Hamlet à l'égard de la réalité. L'opération de sélection ne laisse pas de nous interroger. Notons que les fragments, retenus dans l'ordre linéaire du discours théâtral sont cousus dans le même ordre et de si habile façon que l'hiatus ne se fait pas sentir, sauf pour qui connaîtrait le texte par cœur,

1. De fait, Tzara utilise la traduction Guizot de 1873.

auquel cas il lui semblerait assister à une répétition à l'italienne, les comédiens passant sous silence les parties sues de leur rôle.

Ce douzième acte est donc ce que j'appelle un « collage pur », en ce sens que les parties découpées du texte ne subissent pas de modifications. Il présente cependant la particularité intéressante d'être, selon le mot d'Aragon, un « digest », un comprimé explosif, en quelque sorte, à la manière des synthèses futuristes, à ceci près que la condensation de l'œuvre première ne se suffit pas à elle-même puisqu'elle est insérée dans une œuvre qui a sa propre rigueur, et que l'intention parodique en est absente. Pour autant, le collant n'est pas dépourvu de logique dramatique, présentant indirectement le héros, puis le montrant en action, à tenir deux types de discours, et enfin annonçant qu'il est déterminé à passer à l'acte.

Autre particularité du collage, c'est qu'il est doublement motivé. Puisqu'il est dit, dans le contexte, que les personnages se rendent au spectacle, on nous donne un extrait de la pièce qu'ils vont voir. En outre, l'enchâssement est justifié par le commentaire qui en découle. Empruntant lui aussi sa métaphore à Shakespeare, il explique que le Poète, en interprétant Hamlet, « voulait que l'hameçon de son mensonge prenne ainsi la carpe de la vérité », ce qui est transposer les propres termes de Polonius, dans une autre scène (Acte II, sc. 1). Le poète lui-même authentifie son identification à Hamlet puisqu'à la fin du drame, quarante ans plus tard, il reprendra en riant une de ses répliques : « Mettons un peu plus de confusion dans nos actes : mais gracieusement et avec ironie. Hamlet. »

Au demeurant, le commentaire ne manque pas d'expliquer pourquoi « la souricière est Hamlet » dans l'intention du Poète, et pourquoi il s'est lui-même mystifié, n'ayant pas avec le Banquier et sa femme les mêmes rapports qu'Hamlet avec Ophélie et Polonius et encore moins avec « le Roi ni avec la Reine vermoulus du Danemark ».

Pourtant le collage fonctionne efficacement : à son hameçon viennent se prendre quelques vérités de l'art.

Et tout d'abord que le texte est une réalité en soi. Puisqu'il est question de théâtre, à quoi bon créer une œuvre fictive ? Le rideau doit se lever sur une vraie scène, de la même façon que lorsqu'un comédien se verse à boire, il saisit une vraie carafe. Il y a là un souci d'économie créatrice que notre civilisation, soucieuse de rendement et d'efficacité, se devra de louer, d'autant plus qu'*Hamlet* usant déjà d'un procédé semblable de théâtre dans le théâtre, ce n'est qu'un juste retour des choses et, pourrait-on dire, un hommage rendu à un prédécesseur.

Que voilà de fausses raisons ! Il n'y a pas de rideaux dans *Mouchoir de nuages*, ni de théâtre dans le théâtre pas plus que de carafe d'eau pour la raison que ce n'est pas une œuvre d'esthétique naturaliste. Tout est factice et l'auteur ne cherche pas à dissimuler l'illusion comique, confessant dans son article : « Toute la pièce d'ailleurs est basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre. » Alors le

collage n'est pas réaliste mais un élément de réalité, placé là par contraste, pour souligner la fiction, inviter à une réflexion sur les rapports du théâtre et du réel (en l'occurrence ici cette réalité qu'est l'œuvre shakespearienne), en s'interdisant de développer cette tarte à la crème des traités d'esthétique.

Fonction critique du collage, par conséquent, qui à travers *Hamlet* rend la collectivité juge de ces éternels débats, lui montrant quel usage neuf peut être fait de ses classiques, l'initiant, en quelque sorte, à une nouvelle approche des chefs-d'œuvre, en productrice plutôt qu'en consommatrice et lui faisant éprouver combien ce qu'elle prend pour une chimère est déjà du réel qui se fige. Intérêt pédagogique aussi de cet emprunt, celui-là et pas un autre, en cela qu'il pose les questions essentielles sur les limites non frontières de la folie, sur la nature variable de la personnalité. Questions qui prêtent à rire quand Tzara et ses compagnons les soulèvent, sur lesquelles on discute avec grand sérieux quand Shakespeare les place au centre de La Souricière.

Or la boîte à illusions que Tzara recouvre d'un mouchoir de nuages n'est pas différente du piège hamlétien. S'y meuvent tous les mirages de l'esprit humain, qui ne s'est guère dépouillé des formes de pensée magique dont se jouait déjà le dramaturge élisabéthain. Le Commentaire, qui prend de plus en plus d'importance au cours de la pièce, en appelle à la lucidité. Mais sera-t-il écouté, alors qu'il pratique la « distanciation » sans en avoir fait pesamment la théorie ?

Ainsi se révèle l'un des secrets de cette pièce, qui inaugure une nouvelle manière de faire le théâtre : en théâtralisant à saturation, on provoque la désillusion. Ce que Tzara confiait, en d'autres termes, à Vitrac : « Je trouve aussi qu'il y a un moyen très subtil, même en écrivant, de détruire le goût pour la littérature. C'est en la combattant par ses propres moyens et dans ses formules. » (*O.C.* t. I, p. 623) La provocation est évidente ; elle ne visa pas, comme on l'a cru abusivement, à anéantir le fait littéraire, mais à le dépouiller de ses faux semblants, de ses pratiques routinières. Il y a deux manières d'instaurer la Dictateure de l'esprit : l'injonction et l'ironie. Tzara, avec *Hamlet*, a choisi la seconde.

Dès lors, la présence d'*Hamlet* dans *Mouchoir* revêt une signification évidente. Sur l'axe syntagmatique, elle a valeur d'éveil, critiquant les représentations, les mythes de la société, proposant une forme neuve du théâtre, dégageant de nouveaux comportements de l'acteur qui joue plusieurs rôles successivement, dont celui de son propre critique, et du spectateur pris dans un réseau serré d'illusions, de raisonnements paradoxaux, sommé de les démêler pour reprendre sens.

Sur l'axe paradigmatique, le choix d'*Hamlet* est révélateur de la personnalité de l'artiste. Si l'on doute que Tzara ait pu faire appel à Shakespeare c'est, *a priori*, parce qu'on le croit hostile à toute culture antérieure. La comparaison des textes prouve qu'il n'en est rien. Non seulement le poète moderne ne massacre pas la pièce ancienne, mais en outre

il prouve, par de multiples traits, qu'il en a saisi tous les sens. Son attitude à la fois respectueuse et insolente à son égard témoigne d'une certaine ambivalence, caractéristique du dadaïsme et plus encore de Tzara dont les rapports avec Hamlet sont anciens, puisqu'ils datent de ses débuts dans l'écriture. Son premier recueil de poèmes, en roumain, devait s'intituler *Hamlet*. Et ce titre est contemporain de la recherche d'un pseudonyme : Tristan Ruia d'abord, Tzara ensuite. Il serait aisé de montrer dans ces conditions, que *Mouchoir de nuages* manifeste un retour du refoulé, Tzara ayant dispersé ce recueil de premiers poèmes et, dit-il, l'ayant éliminé de sa mémoire. Ainsi l'ancêtre réapparaîtrait-il au moment et là où on l'attend le moins. En même temps, l'insertion du fragment étant consciente non seulement dans la pièce jouée mais aussi dans le texte imprimé, on peut supposer que s'exprime un sentiment de ratage, à mettre en relation avec la mort de Dada, l'isolement de Tzara au moment où s'écrivait cette farce tragique, et qui reviendrait à baisser les bras devant l'illustre prédécesseur : puisqu'on ne parvient pas à le surpasser, mieux vaut lui céder la place. Comme avec la littérature (la mère ?), qu'on affirme détruire tout en l'épargnant et en lui prêtant une éternelle jeunesse, le poète ne peut s'affirmer et acquérir son autonomie qu'en supprimant son modèle générateur, lequel lui joue le tour du spectre.

Mais où est l'usurpateur, le Claudius assassin ? Ne cherchons pas davantage : il est l'auteur d'un autre *Hamlet*. C'est Laforgue dont les thèmes, les motifs et le style courent entre les lignes des premiers poèmes de Tzara. C'est lui l'abuseur que le jeune poète roumain a cru devoir imiter, sur qui il a calqué sa démarche poétique, reprenant les litanies des dimanches sans fin, les tremblements des Hamlet lunaires, les nocturnes tristes des exilés. Or ces brouillons, ces poèmes inavoués un autre écrivain roumain voudra les publier en 1934. Tzara les écartera brutalement : il le pouvait, ayant éliminé le parâtre.

Faut-il croire à ce roman des origines ? Mais la carpe de la vérité est tellement silencieuse !

6. La réécriture du vide ?

Tentant de définir la réécriture, je disais ci-dessus, p. qu'elle pouvait s'opérer à partir d'un texte réel ou virtuel, dont on se borne à postuler l'existence, quitte à prouver, *a posteriori*, son rôle générateur. Toutefois, cette virtualité peut être absolue, dans le cas où il n'y a jamais eu de texte de départ concret, nettement situé et situable. Le scripteur second prend alors pour objet un ensemble indistinct : le discours dominant, la légende, le mythe, matériau langagier qu'il travaille à sa guise en suivant le code et les règles qu'il s'impose à lui-même.

Tel est le cas de *Ronceraille*, le centième volume de la collection « Ecrivains de toujours » aux éditions du Seuil, présenté par Claude Bonnefoy en 1978.

On connaît le principe de cette collection d'excellente vulgarisation, contribuant à faire mieux apprécier la totalité de l'œuvre d'un écrivain, déjà célèbre et reconnu par les institutions de la littérature, à un public d'amateurs et d'étudiants. En règle générale, les présentateurs suivent à peu près le même schéma descriptif, quel que soit leur modèle. Seul Roland Barthes y dérogea en fournissant un discours fragmentaires indexé alphabétiquement. Il pouvait se le permettre, puisqu'il était lui-même la matière de son livre. (On observera, en revanche, que son *Michelet* était conforme au modèle canonique développé à l'époque de sa rédaction !)

Avec Claude Bonnefoy, la formule change légèrement puisqu'au lieu d'un discours second et continu de la vie et l'œuvre de son héros, émaillé de citations judicieusement choisies, le présentateur cède la plume à une dizaine de critiques qu'il se contente, apparemment, de mettre brièvement en scène. Sans doute est-il conduit à une telle démarche par le fait que l'auteur contemporain dont il nous entretient nous est resté parfaitement inconnu, même après sa tragique disparition en montagne, le 18 avril 1973.

*
**

En dépit de sa totale obscurité, Marc Ronceraille a suscité un certain nombre d'études représentatives des tendances majeures de la critique à la fin de la précédente décennie.

Tout d'abord, parce qu'elle rend bien des services et qu'elle ne manque ni de vigueur contre ses contempteurs, ni d'assurance dans ses bases méthodologiques, je citerai la critique de type « lansonien », autrement dite érudite, que représente M. Emile Pépin, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux. Critique nommé ici en premier lieu, non parce qu'elle tient une place prééminente ni parce qu'elle est est chronologiquement première (ce qui n'est pas le cas en l'occurrence) mais parce qu'elle complète les données qui, avec l'œuvre de base, constituent le substrat sur lequel s'élaborent les critiques « de lancée ».

M. Pépin fournit un bel exemple de la méthode historique dans son article : « Le sol mémorable de Marc Ronceraille », paru dans la *Revue historique des lettres*. En voici les présupposés :

Malgré les élucubrations récentes tendant à faire de tous les livres les fragments d'un discours continu, l'œuvre littéraire reste inséparable de son auteur. [...] Coupé de ses racines, séparé de la vie qui l'engendra et qu'il reflète, un poème ou un roman perdent une partie de leur sens ou deviennent prétexte aux divagations des commentateurs.

Sans doute prend-il des précautions pour qu'on ne réduise pas ses vues à un pur mécanisme :

Il est toujours dangereux d'assimiler l'homme à sa fonction ou le romancier à un seul de ses personnages. Mais au lieu de s'en tenir à la lettre des textes, de mettre en évidence leur sens premier, le seul irréfutable, les commentateurs s'égarent avec allégresse dans la mythologie (p. 37).

Son travail consiste donc à confronter le texte aux connaissances acquises sur le terrain, par une minutieuse enquête auprès des témoins de l'auteur. Ses apports se révèlent incontestables, tant pour les précisions biographiques que pour l'élaboration des textes. Il permet ainsi de situer le jeu de l'imagination, fait de déformations, de distorsions, d'oppositions. Si on le lit bien, on découvre avec lui la « scène primitive », le nœud des tensions psychologiques prenant source dans les querelles du ménage paternel, dont Marc n'a pu conserver le souvenir exact, mais dont les conséquences ont marqué son enfance. Sa blessure initiale est de n'avoir pas connu ses origines, la maison natale qu'il reviendra hanter à l'âge adulte. Cependant, cette critique refuse d'aller au-delà des faits évidents ; elle cherche constamment à identifier le « décor privilégié » des poèmes avec les paysages d'enfance, et il faut convenir qu'elle y parvient.

Dans le même champ d'investigation, on signalera l'enquête de Philippe

Morand, qui ressuscite « les Centripètes », groupe littéraire animé par Ronceraille au lycée de Saint-Jean-d'Angély et qui nous donne à lire ses aphorismes, ses poèmes collectifs, et même son manifeste, le tout publié dans une petite revue ronéotée, comme en ont produit plusieurs générations de lycéens, à Nantes avec Jacques Vaché, à Reims avec René Daumal, à l'origine du Grand Jeu.

On pourrait citer bien des travaux du même type qui, en somme, contribuent à la connaissance, déchiffrent certains aspects du texte au moyen de la réalité vécue, mais nous laissent sur notre faim en ne marquant pas toujours exactement le passage du réel au textuel.

D'où la critique analytique et thématique de J.-F. Biélanski dans *Littérature nouvelle*, qui s'inscrit dans la lignée de Freud, Bachelard et Mauron avec l'article intitulé : « La caverne dans l'imagerie sexuelle et mythique de Ronceraille. » L'auteur y révèle l'image qui domine tous les textes, suit ses transformations multiples, les associations qu'elle entraîne, montre les rapports qu'elle entretient avec le psychisme du scripteur. Ainsi le goût des fouilles, l'exploration des cavernes, sont révélatrices d'un « œdipe mal surmonté » du personnage et, par la répétition obsédante, de l'auteur :

Au cœur de l'épisode des vendanges — où le désir de participer à la vie collective s'exprime presque aussi nettement que la nostalgie d'une civilisation champêtre, ce passage marque l'irruption, et l'aveu, d'une obsession plus secrète, celle du retour à la matrice originelle, indifféremment (la femme et le cellier se confondant en un même abri), le ventre de la mère ou le sein de la terre (p. 25).

Bien entendu, la démonstration s'appuie sur une analyse très précise du texte, que je n'ai pas le loisir de citer ici. Un jeu de mots sur repaire/repère en est la clé. Il est caractéristique de la méthode et de l'esprit dans lequel on l'applique, car tous ces repaires du personnage ont une signification symbolique : le désir de retour au sein maternel, qui fonctionne comme matrice du texte :

Cette caverne première, lieu du surgissement de la vie, sein maternel, figure de l'inceste, voilà ce que la parole de Ronceraille, faisant retour sur ses origines, vise à dévoiler et à combler, oscillant entre l'envol du discours poétique et la chute dans l'aphasie (p. 33).

Le reproche que l'on peut faire à ce type de critique, c'est de privilégier arbitrairement un thème, au nom d'une fréquence apparente. Or il faudrait pouvoir saisir tout le réseau complexe des motifs constituant l'œuvre littéraire. D'où l'appel à « une problématique plus large » que représente l'article de Marie-Françoise Dublin. « L'espace et la mémoire dans *L'Architaupe* », qui postule une *homologie entre les gestes et les fonctions* et

s'efforce de tenir compte du caractère polysémique du roman.

On voit ici, par les formules, la méthodologie, la référence à Lucien Goldmann. Tout du moins à ses ultimes mises au point, où il se détache nettement de Lukacs, du fait surtout que l'accent ne porte pas sur l'auteur mais sur la structure du roman. Celle-ci révèle une « mémoire en travail », dans son rapport à l'espace :

L'espace, en effet, est le lieu où s'invente et s'abîme la mémoire, s'exalte et se dilue l'imagination. Dès la première ligne du roman se révèle — on n'y prendra garde que dans la suite — le mal dont souffre Martial et qui commande son rapport au monde (le commande en le déréglant). Ce mal, qui relève de la schizophrénie, on pourrait plus précisément le désigner ainsi : la faculté de projeter dans l'espace environnant, d'une manière quasi hallucinatoire, son désir, ses souvenirs, son savoir, ses rêves d'un autre temps... (p. 94).

De ce genre de critique génétique-structuraliste, c'est tout naturellement qu'on en vient à celle qui entend ne s'occuper que du « fonctionnement » du texte dans son rapport avec le plaisir. C'est le travail auquel se livre Simon Baracchini, dont on observera la dette contractée à l'égard de Barthes pour la méthode, de Lacan pour le style :

Ci-devant, toute retenue sera pieuse comme au perron du temple sur la dernière marche l'arrêt ou le pas hésitant — l'étranger marquant sa référence — avant le seuil à franchir et l'éblouissement de l'ombre. Retarder le moment pour s'y pleinement préparer où dans le plaisir infus et le savoir révélé se confondront les sens et le sens : jouissance et connaissance, le jouir enfin connu des saveurs et des savoirs, Dans l'attente, la fin, qui sera retour à l'origine, se profile. [...] Voici dont les écrits : poème-programme dont la structure contient sa propre négation, son envers et sa révolution (pp. 125 et 134).

Signifiant sans signifié, qui est à lui-même son propre référent, voilà ce que démontre le critique, annonçant d'une certaine façon la mort du texte, l'effacement du signe, puis l'effacement du livre, conduisant à son terme la logique d'un Blanchot : « Discours à la fin se délitant, s'épuisant, organisant sa propre mort » (p. 147). Ce qui s'énonce, c'est bien l'éclatement de la parole poétique, la perte de la voix, l'orientation inéluctable vers le mutisme, ou alors un fonctionnement mécanique, à partir de débris prélevés dans toute la littérature antérieure. Et ce qui s'annonce, c'est la fin de toute critique.

Ou du moins, la fin de cette critique qui s'appuie sur le matériau textuel pour s'édifier. Une voie reste cependant ouverte à la réflexion. Car si le texte ne veut plus rien dire, s'il n'est que décomposition, destructuration, balbutiement et onomatopées, il *signifie* pourtant quelque chose. Il est un geste, une marque de l'être au monde, et relève dès lors d'une approche que

je dirais « anthropologique ». Et si l'on déplace l'attention non plus sur la production mais sur la réception, vers les phénomènes d'écoute, de lecture, de réaction, de consommation, alors le champ est ouvert à toute une sociologie des faits culturels.

Déjà Frédéric Mathias avait mis l'accent sur cette archéologie du débris et du savoir — des débris du savoir — allant de pair avec « le travail de sape de la langue », sur le rôle actif que joue la mémoire dans la production de l'œuvre. Matériau à partir duquel s'élabore le double mythe de Ronceraille, à la fois play-boy de la littérature (qu'on en juge par les photographies illustrant l'ouvrage) et écrivain des limites « poursuivant une entreprise de dynamitage de la littérature qui s'achève dans le silence et la mort » (p. 169).

***

Voilà, semble-t-il, un panorama assez complet de ce qui peut s'écrire sur une œuvre aussi fascinante et aussi représentative de notre modernité que celle de Ronceraille. Pourtant, il nous reste à examiner la façon dont ces exégètes, réunis sous la plume de Bonnefoy, rendent compte des recherches préconisées par leurs prédécesseurs... Leurs silences, les impasses qu'ils font sur certains aspects des méthodes évoquées me paraissent représentatifs des illusions, des échecs de ces spéculations, et, inversement, en dénotent la fécondité inattendue.

Si j'ai pu, à propos de M.-F. Dublin, faire référence à Goldmann et à son maître Lukacs, il faut bien voir qu'ici on a renoncé à certains concepts de base au profit de la seule « homologie structurale », au demeurant détournée de sa définition initiale. On a rejeté le « maximum de conscience possible » et l'évaluation du groupe social. Si on s'appuie sur la méthode d'*interprétation* (le modèle structural), on délaisse la phase d'*explication* qui doit mettre en rapport la structure du texte et celle de la classe sociale. Autrement dit, on ne croit plus que l'artiste exprime le maximum de conscience, la problématique d'un groupe donné, parce que ce groupe paraît dilué dans la société contemporaine, identifiable seulement au prix d'un postulat et non d'une certitude, et parce que le texte lui-même, dans son polymorphisme et sa polysémie inquiète la méthode, en dénonce le principe de globalité et d'unité.

D'autre part, si on se tourne vers les critiques thématiques, on voit bien ce qu'elles doivent à Mauron et à sa psychocritique, dans la mesure où c'est l'analyse freudienne qui pointe à leur horizon, et il n'est pas étonnant que, à la différence d'un Robert Poulet, Jean-Pierre Richard en vienne, de plus en plus, par exemple dans *Proust et le monde sensible*, à une psychanalyse des images. Mais ce n'est pas pour retrouver l'orthodoxie, la rigueur des principes exposés par Charles Mauron. Si on procède effectivement à un repérage des faits et des relations inconscientes dans l'œuvre, si on décèle les

réseaux d'associations ou les groupements d'images obsédantes, ce n'est ni avec la même précision que Mauron quand il en dresse un schéma dynamique, ni en recourant à sa méthode initiale de *superposition* des structures, inspirée de Galton, et enfin, ce n'est pas pour en dégager un *mythe personnel* qui fera l'objet d'une interprétation et d'une explication psychanalytiques. En somme, il semble que Mauron ait fait école pour la partie la plus accessible de sa méthode, mais qu'il n'ait pas d'héritier qui, doué d'une aussi forte culture que lui, et d'une même volonté théorique, prenne pour sujet l'ensemble d'une œuvre ou, davantage, d'un genre.

Et si, plutôt qu'au souci méthodologique de Mauron, on rapproche nos modernes thématiciens de Bachelard, on voit combien ce maître à rêver est trahi par ses disciples qui ne le suivent pas dans sa rupture avec la psychanalyse et qui, au lieu de se laisser porter par les images (au sens le plus général du terme) se contentent le plus souvent d'une taximonie à consonance psychanalytique. Mais ne parlons pas de trahison, plutôt de renoncement, amorcé par Bachelard lui-même, qui dans un texte posthume confiait qu'il aurait voulu récrire tous ses livres :

Il me semble que je saurais mieux écrire la liaison des images nouvelles et des images aux longues racines dans le psychisme humain. Je saisirais peut-être les instants où la parole aujourd'hui comme toujours, crée de l'humain. *Je développerais alors, folle ambition ! une* doctrine de la spontanéité, *car la spontanéité pure, où peut-elle être plus aérée, aérienne que dans le langage ? La poésie, c'est le langage qui est libre à l'égard de lui-même. J'essaierai d'aller, si possible, à l'origine de la joie de parler* [1].

Plusieurs critiques, en particulier Baracchini, s'attaquent à la littérarité du texte, mettant leurs pas dans les pas de Jakobson et d'un certain Barthes (je veux dire du Barthes qui s'inspire de Hjelmslev) mais, là encore, c'est pour trahir (ou dénoncer) les principes du père fondateur : où est l'étude *diachronique* que Saussure voulait voir développée conjointement à la synchronique ? Où est la recherche du « procédé comme personnage unique » revendiquée par Jakobson ; son relevé des parallélismes (tenant compte de l'interaction sens/forme), l'identification de la « dominante » et surtout, où sont ces limites non frontières de la poésie dont il fait état dans *Questions de poétique*, et qui ont trait, en particulier, aux structures subliminales de la langue ?

Serait-ce pas que les chercheurs actuels, sensibles aux réserves exposées par son traducteur et plus proche disciple, N. Ruwet, dans un recueil d'hommage à Benveniste, doutent de la productivité de formules telles de la célèbre « projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »... ?

1. Cité par Jean-Claude Margolin : *Bachelard*, Le Seuil, 19 , p. 98.

Serait-ce pas aussi que le « programme » de Roncerailles, dans la mesure où il enferme volontairement le texte dans sa textualité, emprisonne aussi le poéticien, comme fait l'orchidée le bourdon ?

Sondées ces limites de la critique des années soixante-dix et secoués ses fondements, ce qui ressort, c'est sa fécondité paradoxale, c'est le champ qu'elle ouvre pour de nombreux parcours, libérés de la théorie pesante, peut-être plus proches du bricolage, mais certainement mieux adaptés à leur objet.

Ce qui apparaît, dans l'article d'Anquetard par exemple, c'est un certain projet de sémiotique littéraire où sont considérées les différentes strates du texte : « espace, mémoire, histoire, société, sexe, imaginaire, etc. » (148) et en particulier l'effacement progressif de toute structure, de toute articulation langagière. Il se confirme que le référent du texte est un simulacre (Arrivé) que le discours est clos tandis que le récit tend vers sa dissolution, que se manifeste un langage de connotation où s'articulent différentes isotopies (ex. : retour intra-utérin), où la structure profonde détermine la structure de surface mettant en jeu l'intertextualité, c'est-à-dire le texte du monde, qui se trouve repris et travaillé, chez Roncerailles comme chez tout écrivain, de façon plus ou moins consciente. Jeu où l'histoire, la société se trouvent à l'œuvre. Ici les travaux de Greimas, Kristeva, Arrivé et, d'une certaine manière, de Meschonnic seraient particulièrement éclairants.

A travers l'étude de Biélanski se dégage une anthropologie structurale, telle que Lévi-Strauss a pu en produire dans ses analyses de mythes qui, tout en partant de théories linguistiques et phonologiques, aboutit plutôt à une extraordinaire mise en relation des différents langages humains ou plus exactement des systèmes de signes produits par l'homme, commandés par ces deux grandes lois que sont la prohibition de l'inceste et l'échange social. A partir de là, on pourrait démontrer que l'œuvre de Roncerailles est un discours incestueux qui s'occulte par tous les moyens, discours qui s'offre au public, au corps social comme pour l'holocauste, un thrène sur la mort de l'individu, annonçant la fin tragique du poète.

Mais si l'on considère le texte comme un produit s'insérant (en relief ou en creux) dans un système social d'échange (ce que l'anthropologie nous invite à faire), c'est une mythographie qu'il nous faut construire, avec les articles de Mathias ou Lelong. Soit qu'on invoque Foucault et son archéologie du savoir, ou Jousse et ses travaux sur le geste et la parole, ou encore Michel Serres qui postulait ceci : « des textes, jugés non scientifiques étaient pourtant inscrits dans un espace tel. L'ensemble y produisait un sous-ensemble, qui produisait lui-même une loi qui, à son tour, reproduisait l'ensemble » [2]. De toute façon, ce qui est mis en évidence, c'est le fait qu'une œuvre, si elle est conséquente, produit un mythe — mythe où souvent s'abîme son créateur —. Le travail du chercheur, ou du critique, consiste à

2. Michel Serres, dans l'hommage collectif *Pour Jankelevitch*, p. 144.

dire, à élucider à la fois le travail du mythe et son effet sur la société, sur l'ensemble des récepteurs. Il me semble que les travaux d'un Riffaterre d'un côté, d'un H.R. Jauss de l'autre, sont des pierres de scellement d'une telle construction.

*
**

Mais, dira-t-on, ce Ronceraille dont nous ne connaissons les œuvres que par les fragments qu'en donnent ses exégètes, ce n'est lui-même qu'une fable, et tous les textes qu'il a suscités participent du mythe, sont un récit critique sur une œuvre absente, une suite de discours sans référent primaire. En effet, Ronceraille se lit R — on se raille, avec cet R épenthétique qu'utilisaient déjà Jarry et Duchamp (Rrose Selavy). Ecartons (parce qu'elle est décidément trop simpliste), l'idée d'une mystification et considérons la mise en œuvre mythique. Pourquoi ce mythe nouveau (qui, d'ailleurs, en résume tant d'autres), que veut-il signifier sous cette forme d'anthologie critique, que n'auraient pu nous faire comprendre ni un essai, ni un pamphlet ? N'est-ce pas la preuve que, comme aux temps anciens, nous voulons qu'on parle à notre imagination par des images fortes et directement sensibles ?

Si une suite d'articles fort cohérents ont pu être rassemblés au sujet d'une œuvre et d'un homme qui n'ont jamais existé, si le recueil a pu trouver place dans une collection consacrée aux « écrivains de toujours », c'est qu'il est apparu qu'un certain discours pouvait se reproduire de lui-même, sans nécessiter d'objet préalable, une « doxologie » postulant l'existence d'une œuvre, sans plus de preuve que pour la liturgie religieuse...

Je vois trois mobiles possibles à cette entreprise :

1° Ronceraille n'existe pas, mais il pourrait survenir, tant il serait dans le prolongement de ce qui s'écrit en ce moment. Ce serait l'écrivain absolu car, comme dit Jarry « l'absolu est la création de son désir ». Il incarne donc l'œuvre à venir.

2° Ronceraille n'existe pas, son œuvre non plus et, par conséquent, toute parole à son sujet n'est que vanité des vanités et poursuite du vent. Or cette vanité, elle s'établit à partir de quelque chose de concret, qui existe bel et bien : c'est le discours critique. Conséquence : ce discours critique, logique et cohérent en lui-même, ne résiste pas à l'épreuve de vérité. Bel exemple de raisonnement *a contrario* — ou de conformisme ironique pour parler comme Jankelevitch...

3° L'œuvre et la critique ne sont que des simulacres, ou bien l'œuvre et la critique sont à placer sur le même plan de réalité. C'est par exemple l'idée chère à Barthes... Dans ce cas, le mythe serait une manière de leçon, une propédeutique à la lecture des œuvres critiques.

Notons qu'un tel procédé (qui suppose la complicité des moyens

économiques de production) ne peut intervenir qu'aux origines d'un genre ou, plus sûrement, que grâce à une certaine distance prise par la critique à l'égard de sa pratique. C'est dans la mesure où elle cesse d'être triomphante et de s'appuyer sur ses théories comme sur les fondements du temple que la critique peut se permettre de jeter un regard ironique sur elle-même. Nous sommes à l'ère des désillusions, et un critique de bon aloi comme Claude Bonnefoy peut se permettre de railler doucement sans provoquer aussitôt une levée de boucliers car, somme toute, il ne dit pas autre chose que ce que chacun pense dans sa pratique quotidienne, que ce que certains ont dit à haute voix sans qu'on saisisse toute la portée de leurs vues, comme par exemple Barthes avec la notion de « lecture plurielle ».

Ronceraille est, en lui-même, un compendium de tous les motifs de la littérature moderne :

— un enfant séparé de sa mère biologique, éprouvant un amour incestueux pour sa « belle-mère »,

— un écrivain précoce, animateur d'un groupe de jeunes littérateurs,

— un auteur tragique dont la fin, peut-être volontaire, assumant l'épuisement de la littérature et du sujet, rappelle Arthur Cravan, Julien Torma,

— jusqu'à la suspicion ultime sur la paternité de son œuvre, qui pourrait être attribuée à l'un de ses amis d'enfance, son double, interné et mort fou, ce qui évoque le *Moravagine* de Cendrars et les querelles d'attributions élevées à propos de Shakespeare, Cervantes et même *Ubu Roi* de Jarry. Quant à l'œuvre, il est inutile, je pense d'aligner les noms des précurseurs nommés par la critique (Pierre Oster, Denis Roche, Saint John Perse, Dada, le Surréalisme) auxquels il faudrait ajouter Georges Bataille, Maurice Roche, le groupe Tel Quel et, bien évidemment, Borgès.

J'ai déjà fait remarquer la nature particulière de cet ouvrage, qui se présente comme recueil de critiques, s'appuyant sur des fragments de textes élaborés, à la différence des supercheries antérieures, picturales ou romanesques. Livre critique qui confirme le rôle créateur que celle-ci joue actuellement et, par là-même, authentifie l'œuvre. Ces textes se donnent à lire comme de véritables œuvres de création, et même si on y retrouve les tics, les expressions caractéristiques de tel ou tel auteur, ils sont une synthèse des écrits contemporains, caractérisés selon leur tendance dominante, plutôt qu'un travestissement des procédés d'un critique désigné.

Autrement dit, *Ronceraille* est un exercice de réécriture globale qui, comme pour le pastiche, déplace le sujet de l'énonciation, désignant, derrière les signataires virtuels ceux qui se trouvent actuellement sur le devant de la scène critique, et que je ne nommerai pas davantage puisqu'ils sont destinés à s'effacer au profit de ce discours qui se déroule immuablement depuis que l'animal humain a trouvé sa voix.

*
**

Ce faisant, Claude Bonnefoy s'est-il livré, avec la complicité de Denis Roche et des Editions du Seuil, à une mystification sans lendemain, aussitôt désamorcée par la critique journalistique ? A-t-il, au contraire, fait coup double, comme le pensait Gilles Lapouge, en abattant Ronceraille, c'est-à-dire le mythe du génie adolescent, et la critique qui « s'abolit d'ablolir l'inanité sonore de Ronceraille » ? [3]

Ni l'un ni l'autre car, au-delà de toute parodie, le livre existe matériellement, entrelaçant des fragments d'œuvre inaboutis à un discours critique morcelé. A ce titre, la critique ne se déshonore pas à en faire l'objet de son étude, de même qu'un amateur peut prendre plaisir à analyser le reportage photographique sur Ronceraille, fourni à l'appui. Certes, Marc Ronceraille, tel que nous le décrit Bonnefoy, n'a jamais existé que dans son imagination. Mais il n'en demeure pas moins qu'un individu, dont le nom n'a pas d'importance, lui a prêté ses traits devant l'objectif de la caméra, que la ville de Saint-Jean-d'Angély a servi de toile de fond, aussi bien que certains cocktails mondains organisés par les maisons d'édition. Tout ceci prouve, une fois de plus que « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel » (A. Breton).

Car, à la fin des fins, c'est peut-être ce qui nous reste de plus significatif de l'écrivain Claude Bonnefoy, prématurément disparu, inventeur d'un nouveau genre : la critique-fiction et promoteur de la réécriture du vide. Ironie suprême de qui investit ses dons d'invention dans un patient travail de transformation, donnant du jeu à l'imaginaire !

3. Gilles Lapouge : « La revanche de Ronceraille », *Les Nouvelles littéraires*, 21.4.1978.

NOTE FINALE

Lors des fêtes du cinq-centième anniversaire de l'Université de Mayence (1977), la générosité d'un mécène permit la création d'une chaire attribuée successivement à diverses facultés. Cette chaire est réservée à un étranger de renommée internationale dans sa discipline.

Ainsi le département de Lettres Françaises put-il, en 1983-1984, accueillir Michel Butor, professeur à l'Université de Genève, dont les cours et séminaires portèrent sur l'œuvre de Flaubert.

En 1987-1988, Henri Béhar, professeur à l'Université de Paris III, Sorbonne nouvelle, fut l'hôte de l'Université de Mayence. Son enseignement y a développé de nouveaux aspects dans le domaine de recherche qui est le sien : le surréalisme et, en général, les ruptures que constituent les avant-gardes ainsi que l'analyse culturelle des textes. La présente publication reproduit une grande partie de cet enseignement.

Les universités de Mayence et de Paris III sont jumelées et intensifient chaque année leurs échanges tant au niveau des enseignants que des étudiants. je tiens à remercier les artisans de ce jumelage, singulièrement le professeur Klaus Beyermann, président de l'Université de Mayence, promoteur convaincu des relations privilégiées avec la France et le professeur Henri Béhar, président de Paris III à l'époque du jumelage.

Mon hommage au troisième artisan du rapprochement entre les deux institutions sera malheureusement posthume puisque le professeur Kurt Ringger est décédé prématurément le 13 mars 1988. Ce grand érudit, cet homme d'une conscience professionnelle exemplaire, ce collègue jovial doué d'un grand sens de l'amitié n'aura pas eu la joie de préfacer cet ouvrage comme il se le proposait. C'est pourquoi je remercie M. H. Béhar de le lui avoir dédié.

Professeur Wilfried Floeck
Directeur du Département d'Etudes Françaises
de l'Université de Mayence (R.F.A.)

BIBLIOGRAPHIE

I. LIVRES

ADAMOV (Arthur) : *Théâtre*, t. I à IV. Gallimard, 1965-1966, 4 vol.

ALLEVY (Marie-Antoinette) : *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle.* Genève, Droz, 1938, 245 p., 50 pl., h.t.

ALQUIÉ (Ferdinand) et al. : *Entretiens sur le surréalisme.* Mouton, 1968, 568 p., 4 pl. ill. (décades du Centre culturel international de Cérisy - la Salle, Nouvelle série 8).

APOLLINAIRE (Guillaume) : *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Gallimard, 1956, 1283 p. Bibliothèque de la Pléiade.

ARAGON (Louis) : *Les Aventures de Télémaque.* Gallimard, 1966, 133 p.

ARAGON (Louis) : *Les Collages.* Hermann, 1965, 150 p., ill., coll. Miroirs de l'art.

ARAGON (Louis), BRETON (André) : *Le Trésor des Jésuites*, Bruxelles, *Variétés*, n° hors série, pp. 47-61, repris dans l'*Œuvre poétique d'Aragon.* Livre club Diderot, t. IV, 1927-1929, pp. 337-374.

ARP (Jean) : *Jours effeuillés*, poèmes, essais, souvenirs, 1920-1925, préface de Marcel Jean. Gallimard, 1965, 672 p.

ARTAUD (Antonin) : *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue et augmentée. Gallimard, 1976-1987, 26 vol.

ASLAN (Odette) : *L'acteur du XXe siècle. Evolution de la technique, problème d'éthique.* Seghers, 1974, 398 p, coll. L'Archipel.

AUTANT-LARA (Claude) : *La Rage au cœur.* Henri Veyrier, 1984, 624 p.

BABLET (Denis) et al : *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts.* Lausanne, La Cité, l'Age d'Homme, 1978, 296 p.

BALL (Hugo) : *Die Flucht aus der Zeit.* (La Fuite hors du temps). Berne, Stocker, 1957.

BARTHES (Roland) : *Michelet par lui-même.* Le Seuil, 1954, 192 p., coll. Ecrivains de toujours n° 96.

BARTHES (Roland) : *Roland Barthes par Roland Barthes.* Le Seuil, 1975, 192 p. ill., coll. Ecrivains de toujours n° 19.

BECKETT (Samuel) : *En attendant Godot.* Editions de Minuit, 1952, 134 p.

BÉHAR (Henri) : *Etude sur le théâtre dada et surréaliste.* Gallimard, coll. Les Essais, 1967, 362 p. Nouvelle édition revue et augmentée, sous le titre : *Le Théâtre Dada et surréaliste.* Idées/Gallimard, n° 406, 1979, 448 p.

BÉHAR (Henri) : *Jarry dramaturge.* Nizet, 1980, 304 p. ill.

BENVENISTE (Emile) : *Problèmes de linguistique générale.* Gallimard, 1966.

BONNEFOY (Claude) : *Ronceraille.* Le Seuil, 1978, 192 p., coll. Ecrivains de toujours, n° 100.

BOZON-SCALZITTI (Yvette) : *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture.* Lausanne, l'Age d'Homme, coll. Lettera, 1977, 376 p.

BRETON (André) : *Les Pas perdus.* Gallimard, coll. Les documents bleus, 1924, 222 p.

BRETON (André) : *Point du Jour.* Gallimard, coll. Idées, 1970, 192 p.

BRETON (André) : *Manifestes du surréalisme.* Gallimard, coll. Idées, 1963, 190 p.

BRETON (André), ELUARD (Paul) : *L'Immaculée Conception.* Editions surréalistes, 1930, 132 p.

CARRIER (Roch) : *Blaise Cendrars et la délivrance de l'homme.* Thèse pour le doctorat d'Université, Sorbonne 1969, dactyl.

CENDRARS (Blaise) : *Œuvres complètes.* Denoël, t. I à VIII, 1960-1965.

CENDRARS (Blaise) : *Du Monde entier,* poésies complètes 1912-1924. Poésie/Gallimard 1967, 188 p.

CENDRARS (Blaise) : *Inédits secrets,* présentés par Miriam Cendrars. Le Club français du livre, 1969, 432 p.

CHADOURNE (Jacqueline) : *Blaise Cendrars, poète du cosmos.* Seghers, coll. l'Archipel, 1973, 272 p.

CORVIN (Michel) : *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres - Le Laboratoire Art et Action.* Lausanne, La Cité, coll. Théâtre Années vingt, 1976, 584 p.

DAUMAL (René) : *Le Mont analogue,* préface par Rolland de Renéville. Gallimard, 1952, 213 p.

DERRIDA (Jacques) : *L'Ecriture et la différence.* Le Seuil, 1967, 440 p., coll. Tel Quel.

DESNOS (Robert) : *Corps et biens.* Poésies/Gallimard, 1968, 192 p.

DESNOS (Robert) : *Destinée arbitraire.* Poésie/Gallimard, 1978, 282 p.

DESNOS (Robert) : *Domaine public.* Gallimard, 1953, 424 p., coll. Point du Jour.

DUCHAMP (Marcel) : *Duchamp du signe,* écrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nelle éd. revue et augmentée avec la collaboration d'Elmer Peterson, Flammarion, 1976, 314 p., 8 pl. ill.

Ecrit pour Jankelevitch, (collectif). Flammarion, 1978, 299 p.

EINSTEIN (Albert) : *La Théorie de la relativité restreinte et générale.* Exposé élémentaire, la Relativité et le problème de l'espace, traduit de l'allemand par Maurice Solovine, Gauthier-Villars, 1954, VI, 180 p.

ERNST (Max) : *Ecritures.* Avec 120 ill. extraites de l'œuvre de l'auteur.

Gallimard, 1970, 450 p. ill., coll. Point du Jour.
FABRE (Pierre), ITKINE (Sylvain) : *La Drôlesse.* Gallimard, 1972, 123 p., coll. Le Manteau d'Arlequin.
FLAMMARION (Camille) : *Astronomie populaire.* Description générale du ciel. C. Marpon et E. Flammarion, 1880, 840 p. ill.
FOUCAULT (Michel) : *L'Archéologie du savoir.* Gallimard, 1969, 286 p. Bibliothèque des Sciences Humaines.
Le Futurisme 1909-1916. Catalogue de l'exposition du Musée National d'Art Moderne, Paris, 19 septembre-19 novembre 1973, 167 p. ill.
GENETTE (Gérard) : *Figures, III.* Le Seuil, 1972, 288 p.
GHELDERODE (Michel de) : *Entretiens d'Ostende.* Recueillis par Roger Iglesis et Alain Trutat. L'Arche, 1956, 208 p.
GOLDMANN (Lucien) : *Pour une sociologie du roman.* Gallimard, 1964, 235 p. Bibliothèque des idées.
HAUSMANN (Raoul) : *Courrier Dada.* Le Terrain vague, 1958, 160 p.
IONESCO (Eugène) : *Non* (1934). Traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco. Gallimard, 1986, 312 p.
IONESCO (Eugène) : *Notes et contre-notes.* Gallimard, 1966, 383 p., coll. Idées.
IONESCO (Eugène) : *Théâtre*, t. I à VII. Gallimard, 1957-1981.
ITKINE (Sylvain) : *Don Juan satisfait.* Librairie José Corti, 1985, 168 p.
JACOB (Max) : *Le Cornet à dés* (1916). Préface de Michel Leiris. Poésie/Gallimard, 1967, 258 p.
JAKOBSON (Roman) : *Questions de poétique.* Le Seuil, 1973, 512 p.
VERKAUF (Willy) : *Dada, monographie d'un mouvement.* Teufen, A. Niggli, 1957, 186 p.
JARRY (Alfred) : *Œuvres complètes,* t. I, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Gallimard, 1972, XLVIII, 1319 p., t. II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze. Gallimard, 1987, XXVI, 1014 p. Bibliothèque de la Pléiade.
JAUSS (Hans-Robert) : *Pour une esthétique de la réception,* trad. de l'allemand par Claude Maillard. Gallimard, 1978, 305 p. Bibliothèque des Idées.
JOUSSE (Marcel) : *L'Anthropologie du geste.* Gallimard 1974-1978, 3 vol., coll. Voies ouvertes.
Langue, discours, société pour Emile Benveniste. Sous la direction de Julia Kristéva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet. Le Seuil, 1975, 402 p.
LAUTREAMONT : *Œuvres complètes.* Chronologie et introduction par Marguerite Bonnet. Garnier-Flammarion, 1963, 312 p.
LEONARD (Albert) : *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle.* José Corti, 174 p.
LE ROUGE (Gustave) : *Le Mystérieux Dr Cornélius.* Jérôme Martineau, s.d., 428 p.
LISTA (Giovanni) : *Futurisme,* Manifestes, documents, proclamations.

Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, 450 p. ·

Le Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, traduction de G. Lista, Claude Minot. Lausanne, La Cité, 1976, t. I, 246 p., t. II, 264 p.

LUPASCO (Stéphane) : *Logique et contradiction.* Presses Universitaires de France, 1947, 234 p.

LYOTARD (Jean-François) : *La Condition postmoderne*, rapport sur le savoir. Editions de Minuit, 1979, 112 p., coll. « Critique ».

MAETERLINCK (Maurice) : *Théâtre,* t. I à III, Bruxelles, Lacomblez, 1901-1904, 3 vol.

MARGOLIN (Jean-Claude) : *Bachelard.* Le Seuil, 1974, 190 p., coll. Ecrivains de toujours n° 94.

MARTIN (Robert) : *Inférence, antonymie et paraphrase.* Klincksieck, 1976, 174 p.

MASSIN (Robert) : *La Lettre et l'image,* la figuration dans l'alphabet latin du VIII[e] à nos jours. Gallimard, 1970, 1179 p.

MAURON (Charles) : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel,* introduction à la psychocritique. Librairie José Corti, 1963, 380 p.

MONOD (Richard) et col. : *Jeux dramatiques et pédagogie.* Edilig, coll. des Cahiers de l'Education permanente 1983, 160 p.

MOUNIN (Georges) : *Introduction à la sémiologie.* Editions de Minuit, 1970, 251 p., coll. Le Sens Commun.

MOURALIS (Bernard) : *Les Contre-littératures.* Presses Universitaires de France, 1975, 207 p., coll. Sup. Le Sociologue n° 41

PICABIA (Francis) : *Ecrits* (1913-1920), textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allones. Belfond, 1975, 285 p.

PICASSO (Pablo) : *Le Désir attrapé par la queue.* Gallimard, 1945, 64 p., coll. Métamorphoses.

PICASSO (Pablo) : *Les Quatre Petites Filles,* pièce en 6 actes. Gallimard, 1968, 114 p.

POLIERI (Jacques) : *Scénographie-sémiographie.* Denoël-Gonthier, Bibliothèque Médiation, 1971, 248 p.

PREVOST (Abbé Antoine François) : *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut.* Texte établi par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, Garnier, 1974, CLXXVII, 304 p., XXIV pl.

RAYMOND (Marcel) : *De Baudelaire au Surréalisme.* Corti, 1940, 371 p.

REVERDY (Pierre) : *Plupart du temps,* poèmes 1915-1922. Flammarion, 1967, 449 p.

REVERDT (Pierre) : *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926). Flammarion, 1975, 366 p.

RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges) : *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait.* Julliard, 1958, 302 p. ill., coll. Lettres nouvelles.

RICHARD (Jean-Pierre) : *Proust et le monde sensible.* Le Seuil, 1974, 240 p., coll. Poétique.

RIFFATERRE (Michaël) : *La Production du texte.* Le Seuil, 1974, 284 p., coll.

Poétique.
ROUBAUD (Jacques) : *Autobiographie, Chapitre X.* Poèmes avec des moments de repos en prose. Gallimard, 1977, 192 p.
ROUBAUD (Jacques) : *La Vieillesse d'Alexandre.* Essai sur quelques états récents du vers français. Maspéro, 1978, 214 p.
ROUSSEAU (Henri) : *La Vengeance d'une orpheline russe.* Drame en cinq actes et dix-neuf tableaux, avec deux illustrations. Genève, Pierre Cailler, 1947, 169 p.
ROUSSEAU (Henri) : *Une Visite à l'exposition de 1889.* Avec une préface de Tristan Tzara. Genève, Pierre Cailler, 1947, 141 p.
ROUSSEAU (Jean-Jacques) : *Essai sur l'origine des langues.* Introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti. Aubier-Montaigne, 1973, 192 p.
ROUSSEAU (Jean-Jacques) : *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève.* Chronologie et introduction par Michel Launay. Garnier-Flammarion, 1967, 254 p.
ROUSSEL (Raymond) : *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Lemerre, 1935, 448 p.
ROUSSEL (Raymond) : *Locus Solus* (1914). Folio/Gallimard, n° 550, 1974, 308 p.
SHAKSPEARE (sic) : *Œuvres complètes.* Traduction de M. Guizot, Didier et Cie, 1873, 506 p.
TONNELAT (Marie-Antoinette) : *Histoire du principe de relativité.* Flammarion, 1971, 562 p. ill., Nouvelle Bibliothèque scientifique.
T'SERSTEVENS (A.) : *L'Homme que fut Blaise Cendrars.* Denoël, 1972, 237 p., 6 pl.
TZARA (Tristan) : *Œuvres complètes.* Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar. Flammarion, t. I (1912-1924), 1975, 750 p., t. II (1925-1933), 1977, 478 p., t. III (1934-1946), 1979, 638 p., t. IV (1947-1963), 1980, 694 p., t. V Les Ecluses de la poésie (1924-1963), 718 p.
WEINGARTEN (Romain) : *Théâtre*, t. II, *Alice dans les jardins du Luxembourg.* Bourgois, 1970, 128 p.

II. ARTICLES

BARTHES (Roland) : « Introduction à l'analyse structurale des récits », *communications*, n° 8, 1966, pp. 1-27.
BÉHAR (Henri) : *« La question du théâtre surréaliste ou le théâtre en question », *Europe*, n° 475-76, nov-déc., 1968, pp. 162-176.
*« Proteste au poing levé, les manifestes Dada », *Annales de l'Université d'Abidjan*, 1973, série D, t. V, pp. 347-361.
*« Le paradoxe sur le théâtre », *Etudes françaises* (Montréal), 1973, n° 1, pp. 63-74.
*« A mots découverts », *Europe*, n° 555-556, juin 1975, pp. 95-112.

*« Débris, collage et invention poétique », *Europe*, n° 566, juin 1976, pp. 43-68.
*« Sur un inédit patent », *ibid*, pp. 197-208.
*« Le pagure de la modernité », *Cahiers du xx^e s., n° 5, 1976, pp. 43-68.*
*« Hamlet dans le secret du *Mouchoir de nuages* », Silex, (Grenoble), n° 3, 1977, pp. 98-102.
« Du mufle et de l'algolisme », *Romantisme* n° 17-18, 1977, pp. 186-201.
*« Le théâtre expérimental, de la synthèse à l'improvisation », *Littérature*, n° 30, mai 1978, pp. 111-123.
*« La poétique de la déconstruction », *Le Siècle éclaté*, n° 2, 1978, pp. 117-139.
*« La réécriture comme poétique ou le même et l'autre », *Romanic review* (New-York), vol. LXXII, n° 1, janvier 1981, pp. 51-65.
*La saveur du réel », *Europe*, n° 638-639, juin-juillet 1982, pp. 101-108.
*« Dada comme nouvelle combinatoire », *Avant-gardes*, (Amsterdam), n° 0, 1987, pp. 59-68.
*« Dada spectacle » dans : *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, Librairie Corti, 1988, pp. 161-170.
BLUMENKRANZ-ONIMUS (Noémi) : *Revue d'Esthétique*, 1974, n° 3-4, pp. 405-416.
BONNET (Marguerite), HUBERT (Etienne-Alain) : « Sur deux types d'écriture surréaliste et leurs finalités dans l'*Immaculée Conception* d'André Breton et Paul Eluard », *R.H.L.F.* 87° A, n° 4, juil.-août 1987, pp. 753-758.
BRETON (André), DESNOS (Robert), PERET (Benjamin) : *Comme il fait beau ! Littérature*, nelle série, n° 9, 1^er fév-1^er mars 1923, pp. 6-13.
CHEVALIER (Jean-Claude) : « Apollinaire et le calembour », *Europe*, n° 451-452, nov. déc 1966, pp. 56-76.
« Dada, étude linguistique de la fonction d'un terme qui ne « signifie rien », *Cahiers Dada-Surréalisme*, n° 1, Minard, 1966, pp. 7-15.
GANCE (Abel) : « Blaise Cendrars et le cinéma », *Le Mercure de France*, mai 1962, pp. 170-171.
CORVIN (Michel) : « Le Théâtre de recherche entre les deux guerres », *L'Information littéraire*, janv.-fév. 1971, n° 1, pp. 19-23.
DUMAS (Marie-Claire) : « Infinitif ou le jeu du manifeste et du caché », *Le Siècle éclaté*, Minard n° 1, 1974, pp. 63-71.
FONTAINAS (André) : « La poésie », *Le Mercure de France*, 1^er oct. 1924.
GOLDENSTEIN (Jean-Pierre) : « Sur les traces du Capitaine Cook », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janv.-fév. 1973, n° 1, pp. 112-117.
JUIN (Hubert) : « Trois cents volumes et des poussières », *Les Lettres françaises*, n° 1141, 21-27 juil. 1966, pp. 12-13.
KROUPA (Adolf) : « La légende du dernier poème de Desnos », *Les Lettres françaises*, 9 juin 1960, pp. 1 et 5.
LACASSIN (Francis) : « Quand la poésie copie le feuilleton », *Le Magazine littéraire*, n° 9, juil-août 1967, p. 23.

LACASSIN (Francis) : « Gustave Le Rouge - le gourou secret de Cendrars ». *Europe*, n° 566, juin 1976, pp. 71-101.

LISTA (Giovanni) : « Le Théâtre futuriste - documents », *Travail Théâtral*,n° 11, avril-juin 1973, pp. 346-382.

LOURAU (René) : « Le Manifeste Dada du 22 mars 1918 : essai d'analyse institutionnelle », *Le Siècle éclaté*, n° 1, 1974, pp. 9-30.

NOGUEZ (Dominique) : « La Poésie comme électricité », *Revue d'Esthétique*, n° 3-4, 1975.

ROBICHEZ (Jacques) : « Jarry ou la nouveauté absolue », *Théâtre populaire*, n° 20, 1er sept. 1956, pp. 88-94.

SHATTUCK (Roger) : « The Aesthetics of dada », *Dada Surrealism*, n° 2, 1972.

Soirées de Paris (G. Apollinaire - Jean Cerusse), fév. 1912, juil-août 1914, n° 1 à 26-27.

SZITTYA (Emile) : « Logique de la vie contradictoire de Blaise Cendrars », *Le Mercure de France*, mai 1962, pp. 64-76.

WEINGARTEN (Romain) : « Le monde est un œuf », *L'Avant-Scène*, n° 461, 1er déc. 1970.

WITKIEWICZ (Stanislas) : « La pieuvre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 73, p. 92.

Sont précédés d'un astérisque les articles recueillis dans le présent ouvrage.

INDEX DES NOMS

ADAMOV A., 21, 23, 25, 241.
ALBERT-BIROT P., 67, 68.
ALBERTI R., 147.
ALEMBERT J. d', 122.
ALLEVY M.A., 34, 241.
ALQUIE F., 241.
ANGENOT M., 84.
ANQUETARD, 235.
ANTOINE A., 42.
APOLLINAIRE G., 12, 33, 53, 67, 104, 134, 136, 138-141, 145, 146, 154, 206, 241, 246, 247.
APPIA A., 33, 34.
ARAGO F., 126.
ARAGON L., 33, 62, 66, 69, 72, 114-116, 133, 170, 184, 185, 189, 191, 200, 205, 206, 224, 225, 241.
ARCHIMÈDE, 123.
ARP H., 111, 112, 117, 241.
ARRABAL F., 23, 24.
ARRIVEM., 235.
ARTAUD A., 2, 21, 24, 25, 33, 34, 39-47, 60, 61, 66, 67, 241.
ASLAN O., 37, 38.
AUTANT-LARA C., 241.
AUTANT-LARA E. et L., 32-38.
AZARI, 30.

BABLET D., 241.
BACHELARD G., 231, 234.
BALL H., 50, 51, 116, 117, 241.
BALLILA-PRATELLA, 30.
BARACCHINI S., 232, 234.
BARBA E., 38.
BARRAULT J.-L., 34, 75, 76.
BARRÈS M., 62, 202.
BARTHES R., 155, 229, 232, 234, 236, 237, 241, 245.
BARTOK B., 52.
BARZUN H., 33, 36.
BATAILLE G., 237.
BATAILLE N., 29, 32.
BATY G., 75.
BAUDELAIRE C., 18, 159, 162, 177, 206.
BAUDRY J.-L., 185.
BEAUDUIN N., 36.
BEAUJOUR M., 92.
BECKETT S., 21, 22, 23, 27, 241.
BEGOT J.-P., 93.
BEHAR H., 93, 124, 165, 239, 241, 242, 245.
BENVENISTE E., 80, 234, 242, 243.
BERGER P., 164.
BERRY J. (Duc de), 208.
BERSANI J., 68.
BERTELE R., 164.
BERTHEAU J., 76.
BERTHELOT M., 130.
BEYERMANN K., 239.
BIELANSKY J.-F., 231, 235.
BILLY A., 138.
BLIN R., 61.
BLUMENKRANZ-ONIMUS N., 28, 246.
BOCCIONI U., 30.
BONNARD P., 42.
BONNEFOY C., 10, 229, 233, 237, 238, 242.
BONNET M., 185, 243, 246.
BORGES J.-L., 237.
BOZON-SCALZITTI Y., 170, 242.
BRAGAGLIA A.-G., 30.
BRASSEUR P., 61.
BRAQUE G., 96, 133.
BRETON A., 10, 22, 32, 45, 46, 53, 55, 59, 60-67, 69, 70-73, 85, 92, 117, 140, 149, 169, 185, 188, 189, 190, 192, 194-198, 201, 202, 206, 238, 242, 246.
BROOK P., 38.
BUFFET G., 92.
BUFFON G.L. LECLERC (Cte de), 199.
BUTOR M., 170, 185, 239.
BUZZI P., 30, 35.

Calmeyn M., 170, 179.
Carrier R., 172, 242.
Carrouges M., 67.
Casavola F., 31.
Cendrars B., 10, 12, 119-125, 131, 139, 170-181, 188, 191, 201, 237, 242, 246.
Cendrars M., 179.
Cendrars R., 119.
Cerusse J., 247.
Cervantes M. de, 237.
Chadourne J., 171, 172, 242.
Champion P., 214.
Chapon F., 119.
Charles M., 194.
Chevalier J.-C., 88, 138, 208, 246.
Chirico G. de, 67.
Chiti R., 29.
Ciceron, 131.
Clair R., 35.
Claudel P., 33, 35, 53, 150.
Cocteau J., 55, 147.
Cohen J., 92, 102, 116.
Corbière T., 206.
Corneille P., 73.
Corra B., 29, 31.
Corvin M., 32, 33, 35, 37, 242, 246.
Craig E.G., 33, 34.
Cravan A., 62, 237.
Croce B., 156.
Cros C., 155.
Cross H., 156.

Darmester A., 180.
Daudet A., 113.
Daumal R., 125, 231, 242.
Delaunay S., 139, 144.
Delay F., 160.
Democrite, 129.
Derain A., 110.
Derrida J., 41, 47, 242.
Derval B., 60, 61.
Desnos R., 55, 62, 71, 154, 156-167, 185, 242, 246.
Desnos Y., 166.
Dessy M., 29.
Dhainaut P., 63.
Dickens C., 116.
Diderot D., 34, 122.
Diobelli E., 29.
Dircks H., 121, 122, 123.
Divoire F., 29, 33.
Donnay M., 40.
Dostoievski F.M., 35.
Doucet J., 111, 119-121.
Dubillard R., 23, 27.
Dublin M.F., 231, 233.
Ducasse I., voir Lautréamont.
Duchamp M., 95, 113, 116, 135, 157, 158, 169, 191, 236, 242.
Duits C., 117.
Dullin C., 75.
Duprey J.-P., 63.
Dumas M.C., 160, 163, 164, 246.
Durry M.J., 138.

Effel J., 76.
Eggeling V., 95, 117.
Einstein A., 17, 18, 19, 26, 242.
Eluard P., 76, 91, 105, 113, 115, 135, 185, 187, 188, 189, 194, 195, 197, 198, 201, 246.
Ernst M., 62, 67, 76, 103, 112, 113, 170, 202, 242.

Fabre P., 76, 243.
Fauconnet G.P., 134.
Faulkner W., 75.
Faye J.-P., 170, 185.
Fenelon F., 86.
Ferrer F., 70.
Feydeau G., 73.
Filiger J., 44.
Flammarion C., 125, 243.
Flaubert G., 34.
Floeck W., 239.
Fontainas A., 171, 246.
Foucault M., 235, 243.
Foulet L., 211.
Fraenkel T., 66.
Fresnay P., 34.
Freud S., 72, 217, 231.
Frobenius L., 94.

Gaiffe F., 34.
Galton, 234.
Gance A., 175, 246.
Gemier F., 42.
Genette G., 80, 243.
George Y., 160.
Ghelderode M., 21, 23, 34, 243.
Gide A., 202.
Goethe J.W. von, 18. 34.
Goldenstein J.-P., 180, 246.
Goldmann L., 232, 233, 243.
Goll Y., 35, 68, 72.
Golycheff J., 52.
Gracq J., 63.

Greimas P., 235.
Griffith D.W., 179.
Grosz G., 114.
Grotowski J., 38.
Guberina P., 80.
Guizot F., 224, 245.

Hatzfeld, 180.
Hausmann R., 52, 112, 114, 116, 117, 243.
Heartfield J., 114.
Helmholtz H.L., 35.
Hennings E., 51.
Hilsum R., 122.
Hitler A., 114.
Hjelmslev, 234.
Hoddis J. van, 51.
Hoech H., 114.
Homère, 185.
Honegger A., 35.
Horejsi J., 164.
Hubert E.-A., 185, 246.
Huelsenbeck C., 51, 52, 95, 111.
Hugnet G., 71.
Hugo F.V., 224.
Huster F., 34.

Idelson V., 34.
Iglesis R., 243.
Iliazd, 117.
Ionesco E., 21, 23, 24, 25, 27, 72, 218, 243.
Itkine S., 12, 33, 75, 76, 243.

Jacob M., 12, 138, 165, 243.
Jakobson R., 24, 143, 221, 234, 243.
Janco M., 50, 51, 95, 117.
Jankelevitch V., 235, 242.
Jarry A., 10, 12, 17-20, 22, 24, 27, 28, 35, 39-46, 53, 55, 68, 76, 124, 145, 146, 148, 150, 169, 184, 187, 213, 236, 237, 243.
Jauss H.R., 158, 168, 236, 243.
Jolis N., 212, 213.
Joostens P., 55.
Jousse M., 243.
Jouvet L., 75.
Juin H., 170, 172, 246.
Jung C.G., 207.

Kandinsky V., 17.
Khlebnikov V., 116, 221.
Kleist H. von, 23.
Kokoschka O, 50.
Kremer-Marietti A., 245.
Kristeva J., 235, 243.
Kroupa A., 164, 246.

Labiche E., 150.
La Bruyère J. de, 153.
Lacan J., 232.
Lacassin F., 170, 246.
La Fontaine J. de, 185.
Laforgue J., 34, 206, 227.
Lagarde A., 11.
Lalande, 126.
Lapouge G., 238.
La Rochefoucauld F. de, 185.
Launay M., 245.
Lautréamont I. Ducasse (Cte de), 67, 153, 157, 172, 174, 183, 185, 186, 188, 190, 193, 194, 196, 197, 198, 200-203, 206, 207, 243.
Lebel J.-J., 146.
Le Cornu J., 212.
Lelong, 235.
Léonard A., 91, 243.
Lerouge G., 124, 139, 170, 173, 175, 176, 177, 179, 201, 243.
Le Roux H., 69.
Lewino W., 185.
Lista G., 28, 30, 32, 243, 246.
Lobatchevski N.I., 9.
Lorca F.G., 165.
Loureau R., 81, 83, 247.
Lucrèce, 217.
Lugne-Poe A.M., 28.
Lukacs, 232, 233.
Lupasco S., 24, 244.
Lurçat J., 34.
Lyotard J.-F., 9, 244.

Mach E., 24.
Maeterlinck M., 20, 27, 206, 244.
Malespine E., 55.
Mallarmé S., 33.
Manoll M., 119, 178.
Mansour J., 63.
Margolin J.-C., 234, 244.
Mariner W., 180.
Marinetti F., 29-32.
Martin R., 156.
Maseréel F., 34.
Massin R., 140, 244.
Mathias F., 233, 235.
Matisse H., 110, 180.
Mauron C., 233, 234, 244.
Meral P., 35.
Meschonnic H., 235
Michard L., 11.
Michelet J., 185.
Minkowski H., 17.

Milner J.-C., 243.
Minot C., 28, 243.
Miro J., 62, 99.
Mnouchkine A., 75.
Molière J.-B., 40.
Monod R., 34, 244.
Montaigne M. de, 34, 66.
Montherlant H., 76.
Montucla, 126.
Morand P., 231.
Morican C., 120.
Mounin G., 40, 244.
Mouralis B., 10, 244.

Neveux G., 72.
Nietzsche F.W., 190.
Noguez D., 92, 247.
Nostradamus M., 94, 188, 192, 209, 210, 219.
Nouge P., 55.

Oldenberg, 130.
Orléans C. d', 68.
Orloff C., 34.
Oster P., 237.

Painleve J., 33.
Palau P., 62.
Pansaers C., 55, 72.
Pascal B., 22, 185, 194, 202.
Paulhan J., 97, 196.
Peguy C., 33.
Pépin E., 230.
Peret B., 55, 185, 246.
Perry, 70.
Peterson E., 242.
Picabia F., 62, 92, 93, 101, 108, 112, 115, 174, 244.
Picart le Doux J., 34.
Picasso P., 12, 70, 96, 110, 136, 143-150, 188, 244.
Platon, 80, 129, 148, 178.
Pleynet M., 170, 185.
Poe E., 220.
Polieri J., 37, 99, 244.
Polti E., 33, 34.
Poulet R., 233.
Prampolini E., 111.
Pratella F., 31.
Prévert J., 76.
Prévost abbé A.F., 200, 202, 244.
Prigioni P., 88.
Pythagore, 129.

Rabelais F., 34, 205, 206, 215, 219.
Racine J., 40.
Raman Sir Chandrasekhara Venkata, 188.
Ranson P., 42.
Raymond M., 177, 244.
Renan E., 66.
Revault d'Allones O., 93, 244.
Reverdy P., 12, 85, 133, 135, 136, 137, 140, 141, 171, 244.
Rey J.-M., 217.
Ribemont-Dessaignes G., 33, 53, 55, 66, 92, 93, 99, 103, 106, 108, 114, 115, 116, 244.
Richard J.-P., 106, 233, 244.
Richter H., 95, 112, 117.
Riemann B., 9.
Riffaterre M., 188, 236, 244.
Rimbaud A., 35, 206.
Ringger K., 7, 239.
Robichez J., 42, 247.
Roche D., 237, 238.
Roche M., 170, 185, 237.
Rognoni A., 29.
Rolland R., 33.
Ronceraille M., 230, 231, 233, 235, 236.
Ronsard P. de, 159, 162.
Rorschach H., 20.
Rosenberger, 129.
Roubaud, 154, 158-163, 167, 244.
Rouleau R., 76.
Rousseau H. dit Le Douanier, 71, 143, 144, 149, 150, 245.
Rousseau J.-J., 26, 39-43, 45, 46, 59, 245.
Roussel R., 62, 71, 188, 191, 202, 219, 244.
Rousselot Abbé, 35.
Rrose Selavy, voir Duchamp.
Ruia T., voir Tzara.
Ruwet N., 234, 243.

Saint-Augustin, 131.
Saint-Denis M., 75.
Saint-John Perse, 237.
Saint-Pol-Roux, 165.
Samyro S., voir Tzara.
Sanouillet M., 242.
Santelli C., 34.
Sanzin B., 30.
Sarment J., 75.
Sarmoye P., 212.
Satie E., 72.
Saussure F. de, 93, 216, 217, 218, 220, 234.
Scarparro, 30.
Schehade G., 63, 71.
Schonberg A., 52.

Schwitters K., 56, 112, 116, 169.
Schwob M., 214.
Sernet C., 208.
Serres M., 235.
Serusier P., 42.
Servais J., 76.
Settimelli E., 29, 31.
Shakespeare W., 69, 70, 191, 199, 223-226, 237, 245.
Shattuck R., 50, 56, 247.
Sima J., 34.
Simon R., 75.
Skriabine A.N., 52.
Solovine M., 26, 242.
Sommer, 70.
Soupault P., 53, 55, 63, 67.
Spitzer L., 105.
Starobinski J., 216, 217, 218.
Strhelow C., 97.
Strindberg A., 45, 61.
Stuna J., 164.
Szittya E., 173, 247.

Taeuber S., 111.
Tairof A., 34.
Tchouang-Tseu, 24.
Tite-Live, 217.
Tonnelat M.A., 18, 245.
Torma J., 55, 237.
Toulouse-Lautrec H. de, 42.
Trutat A., 243.
T'Serstevens A., 171, 245.
Tzara T., 10, 12, 50-53, 55-57, 68, 69, 72, 79, 80, 81, 83-98, 100, 104, 105, 106, 108-111, 113, 115, 116, 117, 134, 144, 146, 178, 183, 185, 187-193, 195, 202, 204-227, 244, 245.

Vache J., 231.
Valéry P., 185, 188, 194, 197, 200-202.
Varèse E., 112.
Vauthier J., 23.
Vauvenargues L., 185, 197, 199.
Verboeckhoven, 154.
Verkauf W., 243.
Verne J., 124, 220.
Viala A., voir Allevy.
Vian B., 20, 23, 27.
Vilar J., 36.
Villon, 12, 21, 68, 205-207, 212, 214, 215, 217, 219, 220.
Vitrac R., 21, 33, 44, 60, 61, 65, 66, 69-72, 146, 150, 158, 183, 226.
Vitruve M., 129.
Voltaire F.M., 34, 66.
Vormus H., 56.
Vuillard E., 42.

Wagner R., 57.
Weingarten R., 20, 22, 23, 245, 247.
Wells H.G., 124.
Wilson B., 75.
Witkiewicz S., 17, 247.
Wolf S., 116.

TABLE DES MATIERES

Discontinuités 9

CHAPITRE I : *rupture théâtrale* 15

1. L'avant-garde comme relativité généralisée 17
2. Le théâtre expérimental, de la synthèse à l'improvisation 27
3. Le paradoxe sur le théâtre 39
4. Dada spectacle 49
5. La question du théâtre surréaliste ou le théâtre en question 59
6. Sylvain Itkine ou l'intelligence du théâtre 75

CHAPITRE II : *la confusion des genres* 77

1. Proteste au poing levé 79
2. Poétique de la déconstruction 91
3. Dada comme combinatoire nouvelle 109
4. Sur un inédit patent 119
5. La saveur du réel 133
6. L'art théâtral des peintres 143

CHAPITRE III : *réécritures* 151

1. La réécriture comme poétique, ou le même et l'autre 153
2. Débris, collage et invention poétique 169
3. Le pagure de la modernité 183
4. A mots découverts 205
5. Hamlet dans le secret de *Mouchoir de nuages* 223
6. La réécriture du vide 229

Note finale (W. Floeck) 239
Bibliographie 241
Index des noms 249

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 1988
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE SZIKRA
90200 GIROMAGNY

IMPRIMÉ EN FRANCE