

LUMIÈRE NOIRE : Tristan Tzara et ses « poèmes nègres »

Par Henri BÉHAR

C'était en 1972. Récemment coopté à l'Université d'Abidjan, en Côte d'Ivoire, j'ai cru bon d'annoncer un cours sur la découverte de l'art africain par les poètes. Je précise qu'à cette date, *Le Modèle nègre*, le livre de Jean-Claude Blachère, n'avait pas encore paru. Dès le premier cours, expliquant mon projet de montrer comment les poètes français, d'Apollinaire à Cendrars, Tzara, etc., avaient reçu l'art africain, et surtout comment celui-ci avait transformé leur esthétique :

*« Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée... »*

À peine avais-je eut le temps de citer ces vers que je me vis interpellé par un étudiant ivoirien qui m'expliqua que ce que je prenais pour de l'art, ou, pire, des fétiches, était, en fait, objet de culte, et ne pouvait en aucun cas servir de support à une réflexion esthétique. L'objection était irréfutable. Je compris alors la réplique de Picasso, « l'art nègre ? Connais pas », et, changeant mon fusil d'épaule, je traitai de Montaigne !

L'année suivante, devant m'absenter, je confiai mon cours à la conservatrice générale de la Bibliothèque universitaire, une Française. Ses premiers mots furent pour déclarer : « Les peuples sans écriture n'ont pas d'histoire ». Sifflée, chahutée, elle ne put en dire plus. Elle se vit relever de ses fonctions, au profit de sa propre adjointe.

Ces deux mésaventures montrent que les jeunes Africains connaissent parfaitement les fondements de leurs civilisations, et qu'ils savent y faire appel quand ils veulent désarçonner leurs interlocuteurs.

Aussi me dois-je de préciser que si j'emploie, tout au long de mon intervention, les termes « art nègre », « poésie nègre », « poèmes nègres », c'est tout simplement parce que ce sont les syntagmes utilisés par Tristan Tzara et ses contemporains, parce qu'ils désignent une réalité spécifique, renvoyant à un temps donné. Au demeurant, de tels syntagmes sont désormais lexicalisés, et ils ne sauraient porter une connotation péjorative.

Toujours en prélude à ma démonstration, je revendique l'invention (au sens juridique du terme) ou, si l'on préfère, la première édition du recueil de *Poèmes nègres* de Tristan Tzara. Avant mon travail d'édition, on ne trouvait aucun recueil établi par l'auteur, portant ce titre.

En effet, la confusion régnait sur ce point, par la faute du poète lui-même. Dans la lettre accompagnant l'acquisition de ses *25 Poèmes* par le couturier-mécène Jacques Doucet, Tzara indiquait : « Mon premier livre de poèmes “Mpala Garoo” ‘qui devait précéder’ ‘La Première Aventure céleste de M. Antipyrine’ », n'existe qu'en épreuves, en un seul exemplaire. C'est pendant l'hiver de 1916 que je décidai de détruire toute l'édition. » Il en attribue la cause à une crise nerveuse qui aboutit à une sorte de mysticisme abstrait, de nature cérébrale. Il concluait ainsi son paragraphe : « Cet exemplaire de *Mpala Garoo* doit se trouver encore dans une malle en Suisse¹. »

Tout cela ressemblait par trop aux propos de Blaise Cendrars sur le même sujet pour ne pas être sérieusement mis en doute. L'auteur de *La Prose du transsibérien* n'avait-il pas déjà prétendu semblable disparition ?

J'ai toujours pensé qu'un poète ne ment jamais. Aussi ai-je exploré le fonds Tzara déposé à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, à la recherche d'un jeu d'épreuves intitulé « Mpala Garoo », sur lequel je mis rapidement la main. Sur douze poèmes imprimés, sept figurent parmi les *Vingt-cinq Poèmes* ; les cinq autres, que j'ai publiés dans le premier volume des *Œuvres complètes*, ont fourni la matière de différents exercices poétiques à l'époque zurichoise. Hormis le titre, d'allure africaine, aucun de ces poèmes initiaux n'a trait à la poésie négro-africaine. Ce qui m'amène à corriger la confusion que Tzara entretenait entre « Mpala Garoo » et ses « Poèmes nègres » qui, dans ses manuscrits, constituent bien deux ensembles différents.

L'affaire se complique quand notre poète confie à son mécène : « En 1914 déjà, j'avais essayé d'enlever aux mots leur signification, et de les employer pour donner un sens nouveau, global, au vers par la tonalité et le contraste auditif. 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. » Outre sa note sur la poésie nègre, qu'il remet en prime au collectionneur, il ajoute qu'il avait, à l'époque, « traduit plus de 40 poèmes nègres ». Or, j'aurai l'occasion de le préciser ci-après, le poème « Toto Vaca », publié dans *Dada Almanach*, est bel et bien un texte maori. Ce ne sont pas quarante poèmes nègres mais le double que j'ai retrouvé dans le fonds Tzara, et publié avec mes commentaires.

Des propos quelque peu contradictoires tenus par Tzara à l'acquéreur du manuscrit de son premier recueil, on retiendra trois données :

¹ Tristan Tzara, lettre du 30 octobre 1922, dans ses *Œuvres complètes* ordonnées par Henri Béhar, Flammarion, t. I, p. 643.

1. Un recueil antérieur rassemblait tous les poèmes sauvés de la destruction sous le titre générique *Mpala Garoo*,
2. Tzara s'est occupé d'une quarantaine de poèmes nègres restés inédits.
3. En 1922, il ne mentait pas, ces différentes pièces étant encore en Suisse, vraisemblablement entre les mains de sa compagne.

Disons-le tout net : Tzara ne fut pas le premier à déclamer des « poèmes nègres » à l'ouverture du Cabaret Voltaire et ensuite. Dans la foulée des Soirées expressionnistes, ses compagnons du Mouvement Dada s'y adonnaient avec un notable et misérable succès, l'un (Richard Huelsenbeck) en plaidant pour l'introduction de rythmes nègres et en articulant « Trabadja la moukère » et autres propos ponctués de « Oumba oumba » à faire frémir le patron du cabaret, Jan Ephraïm, qui avait voyagé en terre africaine ; l'autre (Hugo Ball) en composant des poèmes imitatifs tels que « Gadji beri bimba » ou « Elefantenkarawane » [Caravane d'éléphants] qui prirent, dans sa bouche des allures de mélopées chrétiennes.

Que les spécialistes de l'époque aient englobé sous un même vocable des expressions originales venant d'Afrique et d'Océanie, et qu'il les ait suivis sur ce point, on ne saurait le lui reprocher. La vérité est qu'il entendait emprunter une voie parallèle à celle des peintres en allant comme eux retrouver « dans les profondeurs de la conscience, les sources exaltantes de la fonction poétique » (OC IV, 302). Pour cela, le poète adopta la démarche de l'école sociologique française en collectant son matériau non pas sur le terrain mais dans les ouvrages spécialisés de Jean Paulhan (*Les Hain-Tenys*), de Léo Frobenius (*Le Rameau d'or*), et plus encore de Carl Strehlow ou de Carl Meinhof, puis en le traitant de trois manières différentes, que j'examinerai ici tour à tour :

1. la transcription ;

2. la traduction ;

3. L'innutrition.

Il est remarquable que nous ayons pu connaître tous ces poèmes, éparpillés au vent de l'histoire, et néanmoins rassemblés par le poète, en dépit de ses tribulations. Il faut ici saluer l'esprit de collection le caractérisant, qui l'a conduit à préserver les différents états de sa création poétique, au même titre qu'il s'est employé à acquérir des œuvres d'art extra-européennes, d'Afrique et d'Océanie.

Les programmes des premières soirées zurichoises, au Cabaret Voltaire, indiquent bien l'orientation prise par Tristan Tzara. Dès la première, il déclame des chants nègres puis il interprète des poèmes simultanés avec Richard Huelsenbeck et Marcel Janco, en même temps qu'il s'empresse de traduire quelques-uns de ses poèmes roumains tirés de sa poche. Le 14 juillet 1916, il proclame son premier manifeste Dada qui définit la nouvelle esthétique, si l'on peut dire, présente diverses expériences nouvelles, tel le poème mouvementiste, le poème de voyelles, le poème bruitiste, phonétique, ainsi que des poèmes nègres. Dans le même temps, il entre en correspondance avec Paul Guillaume, le marchand d'art, qui le met en relation avec Apollinaire, Max Jacob et Pierre Reverdy.

Le même programme de lectures et d'expérimentations se poursuit l'année suivante. Par exemple, le 29 mars 1917, il lit à nouveau des poèmes nègres. Le 12 mai, la soirée Dada intitulée « l'art ancien et l'art nouveau » lui fournit l'occasion de confronter ses propres compositions aux poèmes nègres qu'il a compilés, je dirai comment tout à l'heure.

En raison du bruit et du chahut soulevés à chaque séance, et de l'exagération inhérente aux narrateurs, on ne sait trop comment ces lectures, ces déclamations, ces mises en espace, furent reçues par le public. En revanche, les interprètes savaient fort bien vers quoi tendait chacun d'entre eux.

Une chose est certaine : malgré l'identité littérale, Tristan Tzara n'est pas Tarzan. On ne le voit pas se taper la poitrine pour déclamer « Oumba, oumba » comme Huelsenbeck. Inversement, il n'entend pas laisser paraître des tendances mystiques comme Hugo Ball enserré dans un costume de bristol, à l'allure d'un évangéliste *in partibus*. En 1917, Tzara est l'un des premiers poètes s'exprimant en français, avec Apollinaire et un peu avant Cendrars, à se tourner vers l'art africain et océanien, de même qu'il traitera spécifiquement, l'année suivante, de la « poésie nègre ». Notez bien que le substantif est ici sans majuscule, référant à la couleur noire, dont il est dit paradoxalement qu'elle est source de lumière. Prise en elle-même, la formule indique bien un programme esthétique qu'il convient d'explorer dans tous les sens, notamment dans sa transposition des arts plastiques vers la poésie.

En février 1916, lorsque Tristan Tzara monte sur la petite scène du Cabaret Voltaire à Zurich pour y déclamer des « poèmes nègres », il y a bien un lustre que le vers français traditionnel s'est vu désarticuler, notamment par Apollinaire et Cendrars. Pourtant, jamais il n'a été attaqué ni contaminé par d'autres langues, à de très rares et singulières exceptions près (je pense à ce vers en hébreu « *Hanoten ne kamoith bagoim tholahoth baleoumim* » de « La Synagogue » que, dit certain critique, il ne faut surtout pas traduire !). Il faut se replacer dans

ce contexte pour comprendre l'acte attentatoire auquel va se livrer l'auteur des *Manifestes dada* en déclamant des poèmes explicitement empruntés à la culture africaine, copiant par là le geste des peintres qui n'avaient pas hésité, une dizaine d'années auparavant, à s'inspirer des « fétiches d'Océanie et de Guinée ». Il a lui-même résumé la situation poétique à ce moment précis, le 14 juillet 1916 exactement, dans son « Manifeste de M. Antipyrine » :

L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devient reine pour mourir un peu, et la reine devint baleine et les enfants couraient à perdre haleine. Puis vinrent les grands Ambassadeurs du sentiment qui s'écrièrent historiquement en chœur
psychologie psychologie hi hi
Sciences Science Science
vive la France
nous ne sommes pas naïfs
nous sommes successifs
nous sommes exclusifs
nous ne sommes pas simples
et nous savons bien discuter l'intelligence
Mais nous Dada, nous ne sommes pas de leur avis car l'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore (OC I, 82)

Je cite ici le texte du manifeste tel qu'il a été déclamé par Tzara lors de la première Soirée Dada et ensuite interprété dans *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, en précisant d'emblée que l'édition des *Sept Manifestes Dada* porte cette transformation : « et si nous montrons le crime pour dire doctement : ventilateur ». Sacrifice à l'esprit dada ? réversibilité des choses et des êtres ? indifférenciation absolue ?

De la première catégorie (**transcription**), je ne prendrai que les premiers vers d'un exemple célèbre, publié anonymement dans l'*Almanach Dada* (Berlin, 1920), ce qui suffirait à prouver que Tzara ne prétendait pas s'approprier ce genre de poésie. C'est un texte maori : « Toto-Vaca » :

| | | |
|-------------------------------|---------------------|--|
| <i>I</i> | | <i>I</i> |
| <i>Ka tangi te kivi</i> | -- Kivi | <i>Kivi crie l'oiseau</i> |
| <i>kivi</i> | (l'oiseau) | <i>Kivi</i> |
| <i>Ka tangi te moho</i> | -- Kivi | <i>Moho crie l'oiseau</i> |
| <i>moho</i> | -- Moho | <i>Moho</i> |
| <i>Ka tangi te tike</i> | (l'oiseau) | <i>Tieke crie l'oiseau</i> |
| <i>ka tangi te tike</i> | -- Tike | <i>Tieke</i> |
| <i>tike</i> | (l'oiseau) | <i>seul un ventre</i> |
| <i>he poko anahe</i> | -- Tike | <i>s'élève dans l'air s'élève dans</i> |
| <i>to tikoko tikoko</i> | Un ventre seulement | <i>l'air</i> |
| <i>haere i te hara</i> | Gubet h, ihm auf | <i>poursuis ta route</i> |
| <i>tikoko</i> | gubelt ihm | <i>s'élève dans l'air</i> |
| <i>ko te taoura te rangi</i> | Tenez-lui le chemin | <i>voici la seconde année</i> |
| <i>kaouaea</i> | C'est la seconde | <i>Kauaea</i> |
| <i>me kave kivhea</i> | année | <i>voici le capteur d'hommes</i> |
| <i>kaouaea</i> | Car, mes hommes | <i>Kauaea</i> |
| <i>a-ki te take</i> | c'est le (...) | <i>faites place et traînez-le</i> |
| <i>take no tou</i> | (OC I 479) | <i>Kauaea</i> |
| <i>e haou</i> | | <i>traîner où</i> |
| <i>to ia</i> | | <i>Kauaea</i> |
| <i>haou riri</i> | | <i>Ah la racine</i> |
| <i>to ia</i> | | <i>la racine du Tu (OC I 488)</i> |
| <i>to ia ake te take</i> | | |
| <i>take no tou (OC I 454)</i> | | |

Point n'est besoin d'être polyglotte pour deviner ce qui a pu retenir l'attention du scrupuleux copiste dans ce chant (au demeurant fort imitatif), et ce qui devait intéresser ses auditeurs/lecteurs, indépendamment d'une signification qu'ils ne pouvaient deviner : les parallélismes, les reprises de sons, la cadence et le rythme². Se référant à sa lettre à Doucet, on a pu croire qu'il s'était livré à un exercice de pure abstraction. On comprend le sens de ses

2. Voir l'étude de Mirjam Tautz, « Dada, Merz, poésie phonétique », dans le Dossier H, *Dada circuit total*, L'Age d'Homme, 2005, p. 472-485.

recherches, menées conjointement à celles de ses amis peintres pour qui Dada tendait vers l'abstraction. Toutefois, il nous a bien fallu mettre fin à la légende : de même qu'il n'existe pas de langue universelle (pas même onomatopéique) ni de langue première, le langage humain ne peut être abstrait qu'à un premier niveau, justement parce qu'il est articulé à deux niveaux, phonétique et syntaxique.

Voici maintenant, dans la seconde catégorie (**traduction**), un poème de la tribu Aranda (peuple aborigène d'Australie centrale) recopié de l'ouvrage de Carl Strehlow³, traduit et lu par Tzara à la Galerie Dada le 12 mai 1917, publié dans le premier numéro de la revue *Dada*. Point de scatologie ici, contrairement à ce que vous pourriez penser, le cacadou étant une céréale alimentaire :

Chanson du cacadou

ici pointes de branches certainement

ici des grains mêlés à la balle certainement

sur la place creusée les poser

des amas des amas y poser

beaucoup d'amas poser

des amas des amas poser

de grands amas poser

profonds amas poser

de grands amas poser

sur un amas verser

des noyaux germés des noyaux germés

des noyaux germés couchés brunir

des noyaux germés couchés brunir

des noyaux germés veulent froter

des noyaux germés veulent lécher

ronde celle sur les collines de sable

ronde celle sur le sable

des gousses sont là

avec des cicatrices fouettées il y a beaucoup qui dorment là

3. C. Strehlow, *Die Aranda und Loritja-Staemme in Zentral-Australien*. Frankfurt am Main, 1907 et 1908. 2 vol.

Voir le compte rendu de Mauss, *Année sociologique*, 1913, n° 10, p. 225.

*dans les gousses sont là rangées
avec des cicatrices piquées couchées en ordre en lignes
« mords vraiment oo blanc cacadou
beaucoup beaucoup mange vraiment oo blanc cacadou » (OC I 451)*

Comme le précédent, ce chant d'agriculteurs rythme une activité saisonnière. Ses répétitions voulues traduisent le temps de la germination, de la croissance, de la récolte, en des termes familiers, avec des verbes au présent.

Si l'on examine l'ensemble du dossier constitué par Tzara à cette époque, il apparaît qu'il s'est essentiellement intéressé à des chants relevant de deux thématiques : les travaux et les jours d'une part, les chants de guerre de l'autre. Dans les deux cas, il s'agit d'opposer l'expression de la vie fondamentale, essentielle, aux recherches symbolistes dominant encore la poésie d'expression française à cette époque. En somme, la traduction devient une re-création, un instrument poétique nouveau. Partant de la traduction juxtalinéaire fournie par l'informateur, Tzara donne un texte à la fois fidèle, en ce qu'il conserve la syntaxe et la structure originales, et pertinent dans la langue d'arrivée. On pourra le vérifier par le détail dans l'édition des *Œuvres complètes*, où j'ai reproduit en note le « Chant du poète Akuesihu » recueilli par Fr. Witte dans *Anthropos*, retranscrit phonétiquement, traduit mot à mot et glosé. Ce qui donne ceci chez Tzara :

EWHE (Dialecte Gè)

Chanson de Akuesihu

Il se moque de ses ennemis et croit vivre encore longtemps⁴.

Fer devenu feu bat le forgeron. Pensez à cela forgerons de la terre. Vous le laissez libre.

Akuesihu dit « Vous le laissez libre cette année encore ! » Lorsque Akuesihu fut malade, les sorcières disaient « Il mourra ! » Mais la paresse tue les Aasgeïer. Le vautour même dit « c'est comme ça une question du corps ! » On dit un balai pour les pierres de la meule ne nettoie pas dans la rue. Il demeurera cette année encore ! (OC I, 449-450)

Voilà une belle assurance faite pour enchanter un poète qui cherche encore sa voie (et sa voix) ! L'image initiale rend compte d'une réalité simple et quotidienne, tandis que l'ensemble traite une question existentielle en s'appuyant sur un proverbe, formule que Tzara qualifiera de « petite folie collective d'un plaisir sonore » (OC I, 411). Encore une fois, c'est

4. Ces 2 lignes données par Marc Dachy (*op. cit.*) avaient sauté de l'édition Flammarion... ???

la structure originale du chant, en langue Ewe du Niger⁵ qui séduit le poète et l'incline à le transposer le plus fidèlement possible en français.

Comme dans la première partie on a évoqué l'abstraction ; peut-on parler à ce propos de « primitivisme », en référence au mouvement artistique du début du siècle, privilégiant thèmes, formes et couleurs d'origine populaire ?

Jean-Claude Blachère⁶ n'a pas manqué de le signaler en des termes mesurés. Le propos général de Tzara pourrait être taxé de racisme à rebours, ou au moins de naïveté (pour ne pas dire de paternalisme), notamment dans sa Note sur l'art nègre : « Mon autre frère est naïf et bon et rit. Il mange en Afrique ou au long des îles océaniques. » (OC I 395). Mais nous sommes loin de tout exotisme. Au contraire, en 1916, cette irruption sur la scène de la poésie nègre, avec ses propres mots, a une valeur détonante. Par le choc doit surgir la révélation, non pas des origines de la langue mais celles de la langue poétique, de telle sorte que ce primitivisme devient un des attributs de l'avant-garde comme l'observe Isabelle Krzywkowski⁷. Dans une perspective rousseauiste, il est évident, pour Tzara, que les ethnies peu contaminées par la civilisation ont conservé le contact avec la parole poétique immédiate, justement parce qu'elles sont en rapport direct avec la nature, parce qu'elles ne dissocient pas le physique du mental. Preuve de leur supériorité sur le monde occidental qui s'est engagé dans une course à l'abîme. La pureté, la bonté qui les caractérisent deviennent des éléments du droit opposable, marque de ce qu'elles doivent apporter à l'homme blanc en ce qu'elles ont conservé l'essence de l'homme. Il le dira explicitement quelques années après lorsqu'il s'agira pour lui de replacer sa démarche dans le cadre historique :

Aux préoccupations esthétiques d'Apollinaire qui considérait l'art comme un produit plus ou moins intentionnel de l'homme, en quelque sorte détachable de sa nature intime, Dada opposait une conception plus large où l'art des peuples primitifs, imbriqué dans les fonctions sociales et religieuses, apparaissait comme l'expression même de leur vie. (« Découverte des arts dits primitifs », OC IV, 301)

Le cahier manuscrit de « Poèmes nègres » de Tzara comporte plus de quatre-vingts pièces dont il a traduit ou adapté les trois quarts, mais qu'il a renoncé à publier, sans qu'on

5. L'éwé appartient au groupe de langues kwa de la grande famille négro-africaine Niger-Congo. Il est parlé au Sud-Est du Ghana et au Togo. 1

6. Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre, aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*. Dakar, Abidjan, Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981, 234 p. Ouvrage bien informé auquel je renvoie pour une analyse globale du phénomène poétique.

7. Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : Poésie et poétique de la première avant-garde*, Éditions L'improviste, 2006, p. 208.

sache pourquoi, dans la mesure où il ne les a jamais désavoués puisqu'il en a livré certains dans les revues dadaïstes, jusqu'à Zagreb ! Ne lui suffisait-il pas d'avoir fait la preuve que la poésie pouvait se renouveler d'elle-même en puisant à cette source obscure ?

Après la transcription et la traduction vient enfin l'appropriation ou, mieux dit, **l'innutrition**. Tzara retiendra les principes structurant cette poésie orale et première, d'avant l'écriture et les conventions qui en découlent, pour en faire la matière de son propre dire poétique : surabondance des substantifs, ellipse, asyndète, système verbal simplifié, etc. Voici, face à face pour en faciliter la comparaison, la version initiale d'un poème ethnographique de la tribu congolaise Mulumbu et sa transformation par Tzara en vue d'une publication dans ce recueil :

| | |
|---|---|
| <p><i>NTUCA</i></p> <p><i>Hiver tropique</i></p> <p><i>La couleur se recompose coule entre les espaces</i></p> <p><i>comme un pendu liquide se balance</i></p> <p><i>l'arc en ciel</i></p> <p><i>les vers de lumière circulent dans ta diarrhée</i></p> <p><i>là où poussent les clarinettes</i></p> <p><i>femme enceinte toucanongonda</i></p> <p><i>comme la boule verte</i></p> <p><i>femme enceinte culilibilala produit de satellite</i></p> <p><i>la sonnerie glisse sous la barque</i></p> <p><i>boule verte brûlante</i></p> <p><i>en bas la ville bandages de flammes caressant la plaie centrifugale</i></p> <p><i>serre serre fortement — haut les ventres et infuser l'acide des plantes</i></p> <p><i>le feldspath lui dans ta vitesse intérieure</i></p> <p><i>ange mec mec mécanique</i></p> <p><i>O mécanicien des nécrologies</i></p> | <p><i>ANGE [Mpala Garoo]</i></p> <p><i>la couleur se recompose coule entre les espaces</i></p> <p><i>les pendus liquides</i></p> <p><i>arc-en-ciel</i></p> <p><i>les vers de lumière circulent</i></p> <p><i>là où nos durées sont visibles</i></p> <p><i>femme enceinte</i></p> <p><i>la sonnerie glisse sous la barque</i></p> <p><i>boule verte brûlante</i></p> <p><i>en bas la ville bandages de flammes wawawa</i></p> <p><i>serre serre fortement — acides des ventres et plante</i></p> <p><i>le feldspath luit dans la vitesse intérieure</i></p> <p><i>ange</i></p> <p><i>ntata hozondrac mnatrapaz lacai ntata ntata</i></p> <p><i>nivar wararoum</i></p> <p><i>mécanicien des nécrologies ménageries amis</i></p> <p><i>puis elle jette à la tête de son mari un bol de vitriol</i></p> |
|---|---|

Comme je le signalais dans mes notes des *Œuvres complètes* (OC I 661), il est clair que Tzara rejette désormais la brutalité des sonorités étrangères, en privilégiant des effets d'ordre plastique, comme s'il voulait évoquer la peinture contemporaine de Marcel Janco.

Si les placards de *Mpala Garoo* sont restés inédits jusqu'en 1975, il convient cependant de noter que cinq poèmes seulement n'ont pas été publiés par le poète dans ses recueils postérieurs. Encore peut-on en retrouver des éléments dispersés un peu partout, ce qui confirme la formule d'Anaxagore appliquée à la poésie : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

Se livrant à toutes sortes d'expériences destinées à révolutionner les formes poétiques, Tzara use, simultanément, de cette poésie africaine en en disséminant des fragments dans ses propres compositions, ce qui n'est pas sans susciter des effets de lecture inattendus. J'en prendrai pour exemple une réplique de *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* qui date aussi de 1916. J'avoue n'avoir pas identifié l'origine exacte de ces éléments étrangers sertis dans le texte. Nul doute qu'ils appartiennent à une de ces langues africaines sur lesquelles Tzara se documentait à l'époque⁸ :

Mr. ANTIPYRINE

Soco Bgai Affahou

les quiétudes des marécages pétrolifères

d'où s'élèvent à midi les maillots mouillés et jaunes

Farafangama les mollusques Pedro Ximenez de Batumar

gonflent les coussins des oiseaux Ca204SPh

la dilatation des volcans Soco Bgai Affahou

un polygone irrégulier

l'écœurement au son sautant et beau temps (OC I, 80)

On voit, par ce bref exemple, comment fonctionne le système d'opposition~intégration. Les mots, les sonorités étrangères à la langue de base ont un double effet, de surprise (puisqu'elles sont hétérogènes et intraduisibles) et de structuration rythmique (par les effets de contraste, leur rôle de ponctuation sonore). Au final, l'amalgame a tellement bien pris que nous sommes comme en présence d'un bloc de feldspath, avec ses

8. Il faut se garder de ramener tout élément étranger dans la poésie de Tzara aux « poèmes nègres », comme le montre la formule « nu mai plange » de « La Grande Complainte de mon obscurité » (OC I 91) qui signifie « ne pleure pas » en roumain ; mais ici, pas d'erreur.

grains brillants de silice. À l'instar des expériences picturales contemporaines, le poète a lui-même expliqué le sens de son procédé :

J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits, des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer une parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des matières différentes. (OC I, 643)

Pour conclure, je voudrais, une fois de plus, vous mettre en garde contre « le péché irrémissible d'anachronisme » condamné par Lucien Febvre, d'une part, et contre le risque de distorsion de la réalité poétique d'autre part.

L'attention portée par Tzara à l'ensemble dénommé « poèmes nègres » relève en effet du coup de force esthétique. Il s'agit bien d'un déplacement violent : sortir ces chants des recueils scientifiques où ils sont enfermés pour les faire entendre en tant que tels par le public du cabaret et, davantage, pour les donner à lire aux amateurs de poésie ; par ce geste, leur montrer que ce sont des œuvres artistiques, au-delà de leur valeur performative en contexte. Ce qui n'allait pas de soi, même dans les milieux d'avant-garde !

Généralisant son propos, Tzara expliquera par la suite :

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 spontanées. (OC V, 509)

Pour lui, cette littérature était un retour aux origines de la parole, avant la distinction fonctionnelle entre la poésie « activité de l'esprit » et la poésie comme « moyen d'expression », selon la dichotomie qu'il dressera en 1930 dans son « Essai sur la situation de la poésie ». Elle était un exemple concret de ce que Dada recherchait à travers ce qu'il nommait la « spontanéité dadaïste ». Aux origines de l'art, elle ouvrait en grand sur l'âme humaine... On ne sera pas peu surpris, malgré ce qui a séparé les deux poètes, de voir André Breton soutenir la même opinion au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : « L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive,

synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale⁹. » Le détour par l'essence, en somme, auquel Tzara s'était livré en 1916.

Pas d'anachronisme, donc, pas d'erreur de perspective non plus. Ces recueils virtuels auxquels j'ai fait référence n'ont jamais paru du vivant de l'auteur, par sa volonté même. Il n'a donné que cinq ou six poèmes en revue, comme s'il lui avait suffi de ces quelques exemples pour indiquer le chemin, et s'en tenir là. L'explication psychologique nous semble bien insuffisante, l'économique aussi. La vérité, je pense l'avoir montré ici, est que Tzara avait déjà une idée très précise de sa poétique de décomposition lorsqu'il a travaillé ce corpus de poésies nègres, et qu'au terme de sa démarche il n'avait plus besoin d'en faire état pour asseoir ses propres recueils. Ne nous comportons pas en chasseurs de têtes. Tout ce que nous avons pu trouver concernant cette confrontation polyglotte, c'est bien au poète lui-même que nous le devons. Du noir de ces cahiers d'écoliers jaillit la lumière.

Henri BÉHAR

9. André Breton, *Entretiens* (1913-1952), Paris, Gallimard, 1969, p. 248.