

30. "ChRoNiEk-MECaNo, Cablogramme : Weimar—Paris—Zurich—Buda-pest—Moskau," *Mecano* ("Red", 1922) and "Pariser Neuheiten. Motiv : NUR", g : *Zeitschrift für elementare Gestaltung* (September 1923), n.p.
31. *De Stijl*, 6, No. 2 (April 1923), 17-9.
32. "[Anti-Utilitarian Art]," *De Stijl*, 6, No. 2 (April 1923), 17-9.
33. "[Over the Sense of Literature]," *De Stijl*, 13th Series, 7, No. 77 (1926), 78 and "Hugo Ball," *De Stijl*, 15th Series, Nos. 85-86 (1928), 99.
34. "[Dadaism]," *Het Vaderland* (3 February 1923), p. 2.

## POÉTIQUE DE LA DÉCONSTRUCTION

par Henri BÉHAR

« Détruis, car toute création vient de la destruction ».  
M. SCHWOB, *Le Livre de Monelle*.

LA « poésie » dada suscite chez ses lecteurs les plus attentifs deux types de réactions, absolument opposées : — l'une, signalant sa non-signification immédiate :

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 hétéroclite sans structure et sans objet.<sup>1</sup>

— 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.

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. <sup>2</sup>

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<sup>e</sup> siècle, en général ignorée des poéticiens parce que trop gênante pour leurs vues dogmatiques. De cela, une remarque récente de Dominique Noguez porte témoignage, encore qu'il s'en prenne à un traité fort controversé pour ses présupposés 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 » (*Structure du langage poétique*, p. 202). Pour l'essentiel, Dada est donc exclu de la *terra poetica* et rampe dans l'ombre. <sup>3</sup>

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 <sup>4</sup>. C'est dire que, sans négliger les raisons alléguées par les 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 s'attaquer à l'art par des moyens proprement artistiques et, finalement, le restituer sur de nouvelles bases ?

Notre corpus, volontairement limité aux écrits récemment regroupés du trio (d'expression française) le plus manifestement dadaïste, 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 guidé 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.

À 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 :

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 wancauca aha bzdouc les papillons  
les ciseaux les ciseaux les ciseaux et les ombres...

(« *Le Géant blanc...* » ; T, 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 un* » 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 plänge nu  
mai plänge veux-tu (T, 92)

« 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 scaphandres qu'on inventera  
alors l'obscurité de fer en vin et sel changera  
simplicité paratonnerre de nos plantes prenez garde...

(T, 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* »<sup>5</sup>. 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 »<sup>6</sup>.

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 (T, 492-3). 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 » (T, 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 variations individuelles. Pour sa part, Tristan Tzara se référait davantage, 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* » (T, 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 tagi te moho  
 moho  
 Ka tangi te tike  
 ka tangi te tike  
 tike  
 he poko anahe  
 to tikoko tikoko  
 haere i te hara  
 tikoko  
 ko te taoura te rangi  
 kaouaea  
 me kave kivhea  
 kaouaea  
 a-ki te take  
 take no tou  
 e 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 parallé-

lisme 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*, inédit)

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

(T, 452)

Encore que cela ne soit pas inutile pour éclairer les recherches de certains groupements poétiques actuels, il serait certainement fastidieux, dans le cadre de cet essai, 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 peintres cubistes qui emploient des matériaux divers.

(T, 552)

Une fois de plus, le flou terminologique risque d'entraver l'intelligence de ce discours (quelles sont les voyelles considé-

rées 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 teeee ee erre moooooonte  
des bouuuules  
Là aaa aaaaaa où oùoù pououou  
oussent les clarinettes  
De l'intééé eee eee eee rieur mo onte  
des boules vers la suuu uurfa  
aaa aace... (T, 511)

À 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 consécutive du mot. Qu'il nous suffise de signaler ici, pour mémoire, tel fragment du *Manifeste Baccarat* de Georges Ribemont-Dessaignes (RD, 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<sup>7</sup> 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 préluant au « ballet paragramme » proposé par Jacques Poliéri avec Joan Miró, ayant pour thème le mot « l'oiseau » (lui aussi dans la gamme de 7<sup>7</sup>). 07/

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 peu 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* »<sup>8</sup>.

Il eût été en effet intéressant de pouvoir analyser cette réduction passionnée, les poèmes de cette époque qui nous sont parvenus ne paraissant pas caractéristiques d'une telle

procédure, quand bien même ils ne manquent pas d'innovations, soit, 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.

m / Mise à part la thèse calembourdeée initiale, d'ordre morphologique et non syntaxique, ce texte présente surtout des « mots en liberté », c'est-à-dire des syntagmes nominaux isolés 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 leur 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 ?

À 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* » (T, 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. 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 recouru 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  
Étiquette sein le dans  
Corbeau grand d'un enceinte est  
La Société des Nations...

(P, 197)

Le procédé étant immédiatement perceptible, il est aisé de voir que le ronron poétique déraile au profit de la surprise. Jeu de grand Rhétoricien 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'énuméra-

tion 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'ils présentent les mêmes propriétés physiques dans toutes les directions. Observons leurs particularités syntagmatiques<sup>9</sup> :

#### POÈMES ISOTROPES

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

Biscornus dans le pli de son hiéroglyphe  
 Enceinte  
 Ébréchée  
 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 verticale-

ment. 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?). À 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 »). À 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 *culbutés* 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 (*Haricots — Opium — 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 le composent forment des propositions complètes. Tandis que le premier peut être 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. À 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<sup>10</sup>) 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 rela-

tivité personnelle dans l'existence, que la contemplation immobile du plus grand chef-d'œuvre des arts, figé dans la glace de l'histoire.<sup>11</sup>

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 poésie 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 poésie 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 ? Qu'on me permette de dire 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 non 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* (T, 107) la *planète* à la *tempête* (109) et « *mon cœur descend sur des maisons basses* » à « *mon cœur décent* » (114) tandis que « *marine morte* »

est « *blanche aorte* » (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* »... (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'Éluard à laquelle Tzara avait ouvert la voie dès ses *Vingt-cinq poèmes*. Un seul exemple suffira : « *Ô mon sommeil d'aniline et de zoologie* » (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* » (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  
(T, 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 Leo Spitzer) qui caractérisent tant de textes dadaïstes, se

résolvant parfois en tautologies : « *DADA a le cerveau comme un cerveau* » (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, 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'autres 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, réali-

sant 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, transgressant 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, 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'ensemble 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 cela, 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 mélodie 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.

## NOTES

### SIGLES ET ABRÉVIATIONS

- RD Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, *Dada*, manifestes, poèmes, articles, projets (1915-1930). Présentation, biographie et bibliographie par J.-P. BÉGOR. Paris, Éd. Champ-Libre, 1974. 192 p.
- P Francis PICABIA, *Écrits 1913-1920*. Textes réunis et présentés par Olivier REVAULT D'ALLONES. Paris, Éd. Pierre Belfond, 1975. 285 p.
- T Tristan TZARA, *Œuvres complètes*, tome I (1912-1924). Texte établi et annoté par Henri BÉHAR. Paris, Flammarion, 1975. 748 p.

\*

1. Albert LÉONARD, *La Crise du concept de littérature en France au XX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Corti, 1974), p. 38.
2. Gabrièle BUFFET, Préface à *Jésus-Christ rastaquouère* (1920), repris in P, 251.
3. Dominique NOGUEZ, « La Poésie comme électricité », *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1975.
4. Michel BEAUJOUR, « La Poétique de Breton », *Poétique*, n° 25, 1976.
5. Marcel JANCO, *Dada, monographie d'un mouvement* (Teufen, Niggli, 1957), p. 35.
6. Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, écrits (Paris, Flammarion, 1975), p. 191.
7. Voir Jacques POLIÉRI, *Scénographie-sémiographie* (Paris, Denoël-Gonthier, « Bibl. Médiation », 1971), 248 p., *passim*.
8. Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait* ([Julliard, 1958,] U.G.É., « 10 × 18 », 1973), pp. 71-2.
9. Ils ont paru dans 391 [New York], n° 5, 1917, p. 5 avant d'être repris dans *Cinquante deux miroirs* et *Écrits* (pp. 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 nous interpelle, acceptons, à titre d'hypothèse, qu'il désigne la forme de l'expression.
10. Voir mon étude sur les collages : « Le Pagure de la modernité », *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 5, 1976.
11. RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà jadis* (op. cit.), pp. 254-5.

9

## AUTOUR D'UN POÈME DE JEUNESSE D'ANDRÉ BRETON :

« Pour Lafcadio »

par David A. STEEL

« Pour Lafcadio », sixième des neuf poèmes de ce *Mont de Piété* très peu fourni que le jeune Breton fait paraître en 1919, compte parmi les derniers textes d'un recueil, dont, plus tard, l'auteur du *Manifeste* décrira l'élaboration difficile<sup>1</sup>. Si les circonstances exactes de sa composition demeurent inconnues, il n'en est pas de même pour la date. La correspondance Valéry—Breton, qu'Henri Pastoureau a pu consulter, laisse supposer qu'il a été écrit en l'été de 1918, car c'est le 25 juillet de cette année que Valéry envoie à Breton une lettre dans laquelle il parle de ce poème que son jeune correspondant vient de lui envoyer<sup>2</sup>. Des indications plus précises encore ont été fournies par Louis Aragon qui écrit : « Forêt Noire a été terminé en mai 1918. André estimait alors qu'au-delà, un seul poème suffirait à finir son livre. Il en trouva vers la fin du mois le titre Pour Lafcadio, et le sujet (il s'agissait ainsi de faire place, au dernier mot, à Jacques Vaché), il passa deux mois à écrire. Mais le livre devait se prolonger... »<sup>3</sup>. Le poème aurait donc été composé en sept semaines durant tout le mois de juin et les trois premières semaines de juillet 1918.

Le poème se présente comme une sorte de double hommage que Breton rend explicitement au héros, sinon à l'auteur des