

**Tristan**

poète

**Tzara**

écrivain d'art

**l'h mme**

collectionneur

**approximatif**

MUSEES DE LA VILLE DE STRASBOURG



Ils se comptent sur les doigts d'une main, ceux qui, depuis un millier d'années, ont révolutionné la poésie de langue française. Parmi eux se trouve Tristan Tzara. Et ce n'est pas un hasard s'il s'est intéressé à ses prédécesseurs, auxquels il a consacré bien des pages, de Villon à Rimbaud et à Lautréamont. On s'en va répétant que *tout le monde est poète à quinze ou à dix-huit ans*. Soit, mais peu sont ceux qui le demeurent toute leur vie. Encore moins nombreux sont ceux qui ont pu révolutionner la poésie à tous les âges de leur existence. Il est (relativement) facile d'apprendre à composer, à versifier, et même à mettre, comme le jeune Hugo, un bonnet rouge sur le vieux dictionnaire. Il l'est moins d'élaborer une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (Baudelaire), encore moins de s'en prendre à la syntaxe. Mallarmé s'y est brûlé les ailes. D'autres ont supprimé toute ponctuation pour laisser la poésie respirer à son aise. Tzara est leur contemporain. Il est entré en poésie l'injure à la bouche (cela va de soi), à grand bruit, comme tous les adolescents du monde. Mais le miracle est qu'il soit resté à ce haut niveau de révolte, sans jamais se ranger des voitures. Cela ne veut pas dire qu'il s'en soit tenu à un seul cri, longuement prolongé, ni qu'il n'ait jamais changé de manière dans son dire poétique. Il a participé à la création d'une poésie dada, de même qu'il a apporté ses propres torrents de lumière au surréalisme, puis, en s'approchant d'une poésie pour tous à la façon d'Éluard, il a consenti à parler de soi. Mais jamais il n'est revenu en arrière, jamais il n'est retombé dans l'ornière d'une poésie convenue depuis des siècles. Jamais il n'a renoncé à la violence révolutionnaire, jamais il n'est assagi. Ce qui lui a fait refuser qu'on parle à son sujet de « poèmes d'avant-garde », et ce qui lui a fait dire, au nom de toute sa génération, que « l'avant-garde est d'un seul tenant ».

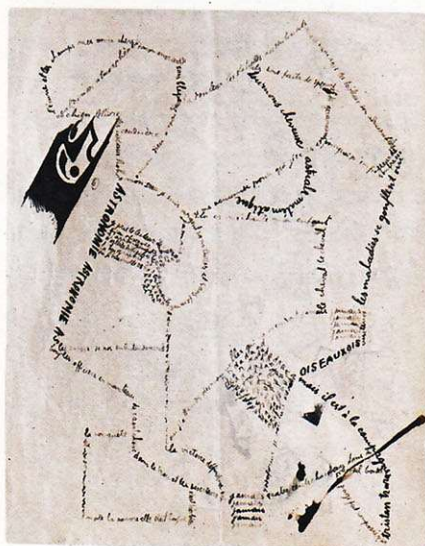


ironique que le jeune apprenti inflige au symbolisme comme au romantisme. Au noble et majestueux vers de Samain « Mon âme est une infante en robe de parade », fait écho ce vers prolétarien : « Mon âme est un maçon qui rentre du travail », décliné à satiété. Par le recours au chant populaire, le jeune poète fait entrer de nouveaux rythmes en poésie, libère des images insolites, à double articulation, telle celle-ci : « Je t'ai aimé dans le violon de la bienséance ». Hardiment, il s'adresse au destinataire, d'un ton familier qui sera caractéristique de Dada : « Le lecteur est prié de faire une pause ici / Et de réfléchir à ce qu'il a lu ». Ainsi, le poème est mis en abyme (selon le mot de Gide), et le lecteur invité à se prendre en main. À bien y regarder, Tzara était disposé, avec ces poèmes, à entrer dans le cirque international, pour y tenir sa partie de grosse caisse. Le stock épuisé, Vinea en réclamera d'autres, vainement, puisque Tzara n'écrivait plus dans sa langue maternelle.

À Zurich, Tristan Tzara ne tardera pas à se faire connaître des amateurs de poésie et de la police, qui n'aime rien tant que les manifestations. Cependant, il se passe quelques mois entre le moment où il rejoint son ami Marcel Janco et celui où il se transforme en calicot d'un nouveau genre. C'est le moment où, quelque peu solitaire, il médite sa métamorphose poétique. Il a quitté Bucarest en symboliste, prêt à se vouer à toutes les nouveautés en publiant une sorte d'anthologie de la poésie moderne européenne, pour laquelle il a sollicité jusqu'au fameux Marinetti, dont le *Manifeste du futurisme* avait été publié à Craiova le même jour que dans *Le Figaro* à Paris, le 20 février 1909. À mon sens, les pièces rassemblées alors lui permettront de faire la connaissance des avant-gardistes italiens, amis de Giorgio De Chirico et de son frère Alberto Savinio, ainsi que de nombreux Allemands, la plupart hostiles aux guerres franco-germaniques, et elles garniront les pages de la première *Anthologie dada*, sous la direction de Tristan Tzara, annoncée dès juillet 1917 (n.g. A).

types de discours participent d'une forme d'expression unique, universelle, nommée poésie.

Pourtant, il ne suffit pas de condamner, comme Apollinaire, « l'ancien jeu des vers », encore faut-il proposer du nouveau, sans tomber dans le piège de la contradiction (fig. B, C et D). De là toute une activité de déconstruction, s'accompagnant d'expérimentations, sur la petite scène du Cabaret Voltaire. Empruntant les idées ici ou là, il conçoit le poème bruitiste, mouvementiste, statique, simultanésiste (à plusieurs voix), le poème de voyelles, etc. Parfois, ce sont les poèmes roumains, traduits en français, qui font les frais de l'expérience. Même si elle ne dure qu'une soirée, elle est capitale puisqu'elle permet de confronter l'inventeur et son public. Loin de l'effacement illocutoire, le poète fait face. Ce n'est pas encore le dialogue immédiat et spontané dont rêve tout animateur, dans la mesure où, nous en avons acquis la certitude par les différents états du texte conservés, Tzara n'improvise pas. Mais il interpelle l'auditeur, provoque et prévoit ses réactions. Il en détaille le processus à sa façon, brillante et bruyante, dans sa « Chronique zurichoise » : « Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons





pisser en couleurs diverses... De nouveaux cris la grosse caisse, piano canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dit la fièvre puerpérale interrompre. »

En apparence décousu, entravé et constamment éclaté, le discours-programme est cependant parfaitement identifiable et repérable, si l'on veut bien y prêter attention. À tel point que Tzara lui-même l'a fourni en un seul bloc au cours d'une intervention au congrès Dada-constructiviste de Weimar (23 et 25 septembre 1922): « Vous direz: j'existe parce que Dieu le veut » (fig. E). De même que l'homme prouve le mouvement en marchant, le poète prouve la poésie nouvelle en la disant, y compris dans l'extraordinaire *Manifeste dada 1918*: « Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd,



le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. »  
Les références à la poésie nègre, les emprunts à la création populaire, enfantine, procèdent à un déplacement des techniques picturales vers la poésie. De la même façon, le collage, provenant de Braque et Picasso, trouvera une importante application dans les poèmes de Tzara, à commencer par les quatrains de Nostradamus déjà mentionnés. Le geste est semblable à celui du peintre, mais les effets en sont très différents dans ce domaine de la parole, et tout réflexe de réalisme est absolument banni.  
Prenant prétexte de « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », qui propose la recette du poème dadaïste, la critique et, par extension, l'opinion publique, ont fini par croire que Tzara prônait le n'importe quoi, le hasard dans un chapeau haut de forme. S'il accepte de concéder sa part au hasard, il n'en est rien pour ce qui le concerne. Il faut lire précisément





la phrase finale de ce manifeste, et surtout examiner l'exemple concret qu'il fournit en bas de page. En effet, il s'en explique dans sa « Note sur la poésie » : « La comparaison est un moyen littéraire qui ne nous contente plus. Il y a des moyens de formuler une image ou de l'intégrer, mais les éléments seront pris dans des sphères différentes et éloignées. » De fait, qu'il se dissimule derrière un masque ou qu'il parle à visage découvert, c'est l'homme que l'on perçoit en sa totalité, avec sa spontanéité, ses moments de dégoût, de doute. On m'attribue le mérite (!) d'avoir, le premier, en 1967, consacré un chapitre entier au théâtre de Tristan Tzara, que je plaçais alors sous le signe de cette spontanéité inhérente à l'espèce humaine. Je ne risque pas de m'en dédire, même s'il y a quelque paradoxe à proclamer que la poésie de Tzara procède au bouleversement, voire à la négation des genres littéraires, pour, aussitôt, faire un sort particulier à certaines de ses œuvres et les ranger dans la catégorie du théâtre.

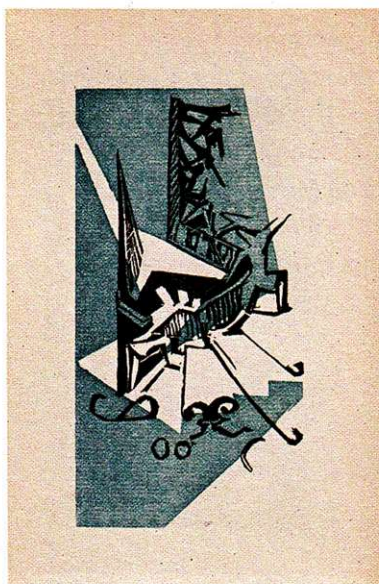
En effet, le paradoxe n'est que pure apparence, si l'on admet que le théâtre n'est pas un « genre » littéraire mais bien un langage spécifique, que tout spectateur est en mesure de percevoir immédiatement, justement parce que la parole théâtrale, que Tzara rabat, à juste titre, sur la poésie, implique au moins deux traits spécifiques :

- l'incarnation de cette parole par un comédien (même si l'auteur se fait acteur, interprète de soi-même) ;
- la nécessaire présence d'un autre, dénommé spectateur, que cet autre reste passif ou qu'il s'agite, réagissant aux propos entendus sur la scène.

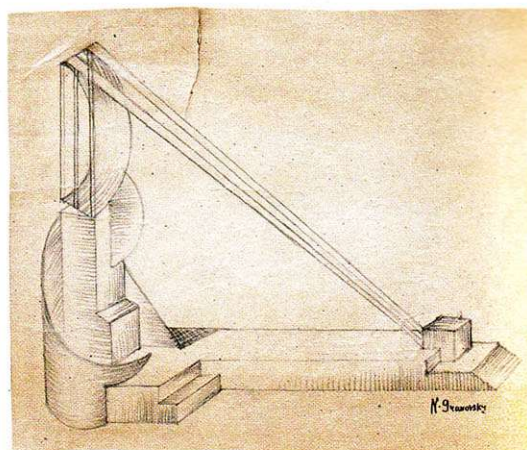
De plus, le paradoxe s'annule de lui-même dès que l'on examine de près ce que l'on a ainsi dénommé théâtre, que Tzara ne qualifiait en aucune manière.

Ilz Première puis *La Deuxième Aventure céleste de Mr. Antipyrine* (fig. G) sont des exercices d'incohérence. L'auteur s'y livre à des collages verbaux, juxtaposant un manifeste, un poème nègre et des formules poétiques

personnelles : « 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... » Les principes constitutifs du théâtre y sont abolis ou 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, comme dans les *Manifestes dada*, 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 dominent des considérations sur la poésie comprise comme jeu, pratique désordonnée du langage, gesticulation vitale. Cela reste du théâtre en ce sens que le discours implique la présence d'un destinataire collectif. D'ailleurs, lors de la représentation parisienne de *La Première Aventure céleste*, le 27 mars 1920, Tzara précise qu'il inventa pour la circonstance « une machine diabolique composée d'un klaxon et de trois échos successifs et invisibles, dans le dessein d'imprimer dans l'esprit des spectateurs certaines phrases annonçant les buts de dada. Celles qui ont eu le plus de succès étaient : "Dada est contre la vie



G





chère" et "Dada est un microbe vierge" ». Quant au décor, il était placé devant la scène et non en arrière, et composé d'une roue de bicyclette et de cordes tendues pour supporter des cartels reprenant les phrases péremptoires de Dada. On y reconnaissait la main de Francis Picabia, le peintre le plus directement impliqué dans le mouvement.

*Le Cœur à gaz* (1921) (fig. F et H) 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 que l'on puisse y déceler une fable cohérente, des séquences d'action y sont cependant perceptibles. 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.

« La plus remarquable image de l'art dramatique » selon Aragon, *Mouchoir de nuages* (1924) (fig. I1 et I2), qui emprunte ses techniques 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 à 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 bourgeois en montrant les artifices sur lesquels il se fonde.

À bon droit, Tzara peut en conclure ceci : « 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 aucune raison 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<sup>2</sup>. »

Ces théories, il les met en application dans une autre pièce de la même période, inachevée et restée inédite de son vivant : *Pile ou face*. Pour aborder d'entrée de jeu le fond de la pièce (qui fut montée une fois, en ma présence, par Marcel Lupovici avec des comédiens amateurs en Israël), il faut bien convenir que l'intrigue est tout aussi problématique que les précédentes.



Le spectateur s'attend constamment à voir chaque comédien jouer sa vie à pile ou face, à l'enseigne de Marcel Duchamp dont on nous dit qu'il décida ainsi de son sort : pile je reste, face, je pars à New York ! La pièce de monnaie l'envoya en Amérique, où il connut le destin que l'on sait.

Tzara illustre de la même façon l'idée selon laquelle chaque individu peut se déterminer en toute liberté. Le dialogue comprend des mutations fortuites, comme à l'audition d'un vieux disque sur un phonographe défectueux, qui sauterait d'un sillon à l'autre. Le discours des acteurs suit une ligne continue, la « basse continue » de la musique ou de la peinture, avec de brusques permutations de sons et, par conséquent, de sens, tandis que d'autres phrases, très raffinées, d'une construction classique, rassurent l'auditeur. Ce sont en fait des collages dadaïstes d'énoncés empruntés au théâtre conventionnel.

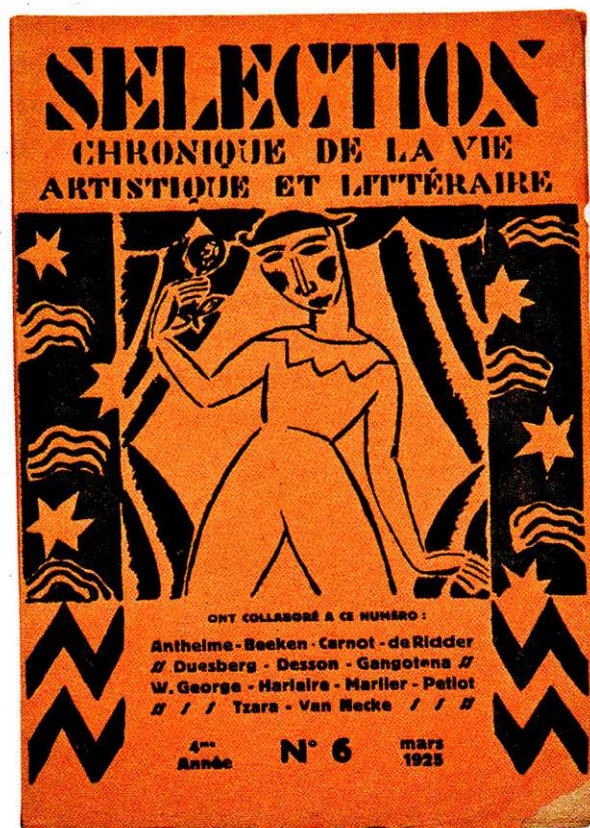
Les personnages, toujours aussi inconsistants, dépourvus d'une vision et d'une interprétation lucide des choses, placent Tzara dans la lignée des créatures d'Alfred Jarry dans *Ubu roi*, à l'exception du Directeur, qui poursuit le rôle d'animateur du cirque Dada, déjà rencontré dans les œuvres et les spectacles précédents. Contrairement à l'opinion répandue par la critique contemporaine au sujet des œuvres dadaïstes, tout cela produit un effet de légèreté.

C'est que Tzara prend à bras le corps chacune des conventions théâtrales établies depuis l'Antiquité grecque et romaine, soit pour apporter une solution nouvelle, adaptée au spectateur actuel, soit pour l'éliminer radicalement.

Et quel plus beau motif peut-on prendre à ce sujet qu'un fragment de la mythologie, montrant Pâris aux prises avec Hélène, l'éternel féminin ?

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

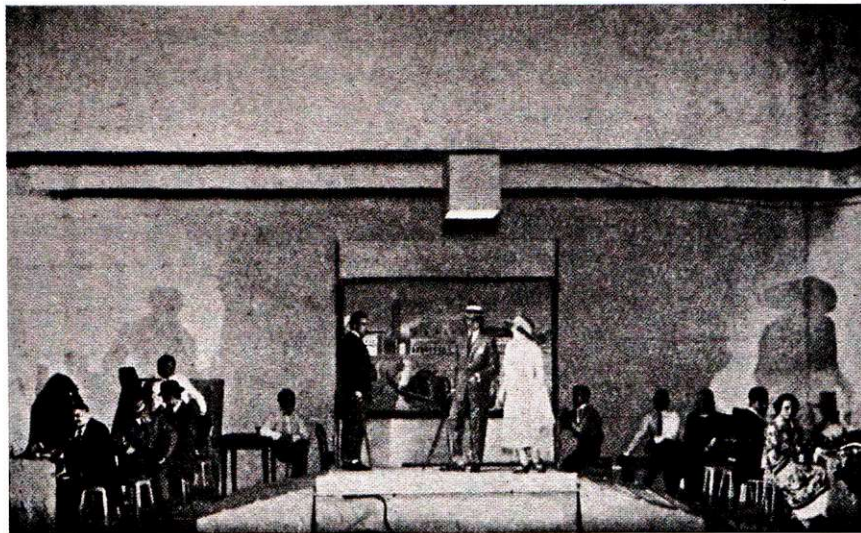
dramaturgique profonde, sur laquelle je reviendrai : Tzara était conduit à une telle confusion parce que toute la pratique Dada consistait à mettre l'auteur sur la scène, comme acteur de lui-même, et, par là, à réduire la distance séparant le théâtre de la vie. Comment ne pas croire qu'on a vaincu plusieurs siècles de tradition théâtrale quand on met soi-même sa vie en jeu ? Il convient aussi de s'attarder quelque peu sur un concept qui fera fureur des années après, qui pourrait caractériser une grande partie de ses créations, et que pourtant Tzara condamnera. Il s'agit de la *poésie abstraite*. Il fut un temps où il confiait ses vers à des revues italiennes qui le qualifiaient de « poète abstraitiste roumain ». Lui-même traite de l'art abstrait proposé par Marcel Janco, qu'il tient pour une forme d'expression de grand avenir. Il est permis d'associer cela à la publication d'un long poème à quatre voix de Julius Evola dans la Collection Dada, et de son essai théorique, *Arte Astratta*, dans le même cadre. À l'époque, c'est, selon lui, l'une des voies d'avenir du dadaïsme, en ce qu'elle comporte de nécessité intérieure, contrôlée par





l'artiste lui-même. Rien de surprenant à ce qu'elle soit adoptée par les poètes. De fait, Tzara ne procède pas autrement dans ses premiers recueils, partant d'une certaine réalité extérieure, la faisant passer par sa propre étamine, et la reproduisant avec ses propres mots. Cependant, il va se heurter à l'objection de son ami Hans Arp, qui préfère, quant à lui, la notion d'art *concret*, et à ce fait tout simple que les mots ne sont jamais abstraits, qui renvoient à des réalités concrètes. Cette ambiguïté du vocabulaire pour rendre compte du processus créateur pourrait expliquer, me semble-t-il, une certaine difficulté de lecture du public mis en présence de la poésie de Tzara.

D'autant plus que Tzara s'est proclamé *antiphilosophe*, à travers le personnage de Mr Aa, qui le représente jusqu'à un certain point. Aa, c'est une réduction simplificatrice de Tzara et de Dada tout à la fois (« les tarifs et la vie chère m'ont décidé à abandonner les D », confie-t-il). Et il se ressent des études de philosophie de son créateur, qui, nouveau Descartes, s'oppose à tous les systèmes. Lyriquement, il est le compositeur de *De nos oiseaux* et, bien entendu, le sujet et l'objet du livre qui porte son nom. Savant à sa manière, il élève des microbes, comme le Père Ubu des polyèdres, dont tout laisse à penser qu'ils se nomment tous Dada, « un microbe vierge ». Finalement,



I 2

comme pour la création divine, on tourne en rond : Tzara est le créateur de Mr Aa, qui lui-même crée diverses œuvres signées Tzara, le divin tailleur en quelque sorte. Tailleur auquel il arrive de ne pas terminer ses phrases, et d'être à son tour animateur du cirque Dada. Il ne désigne pas ses cibles, il ne nomme pas ses adversaires philosophes, car ce sont en fait tous ses prédécesseurs, aux thèses sclérosées : « Monsieur Aa l'antiphilophe Je-Tu tue, affirme de plus en plus que, sans ailes, sans Dada, il est comme il est, que voulez-vous, il oublie les jambes et la voix dans le lit, oublie l'oubli et devient intelligent. »

Puisque tout philosophe qui se respecte se doit de créer sa propre école, ce sera donc le Aaïsme, qui s'en prend à l'intelligence, cause de tous nos maux, et il prônerait volontiers une vie primitive, s'il n'était lui-même, pour son malheur, supérieurement intelligent. Non que Tzara se soit converti en aucune manière au taoïsme, mais plus simplement parce que sa pensée rencontre, à un moment et sur ce point, celle du sage chinois. Preuve qu'il est difficile de s'opposer à tout sans rencontrer un jour son semblable !

Devant la folie collective, il ne lui reste que ce cri : « Oh ! homme comme je t'aime, criminel aux heures perdues, insignifiant par trop de circonstances, maître de la folie et du calme, tout puissant dans la tête et les muscles... » Reste que la fin et le principe de toute cette antiphilosophie est bien l'homme, avec sa force vitale, son appétit de vie, en dépit de tout. En somme, « la simplicité s'appelle Dada, ses mouvements détruisent et tuent maintenant, elle ouvre la lumière pour quelques hommes qui regarderont et sauront qu'ils ne trouveront rien ».

L'antiphilophe selon Tzara était un personnage sérieux, appelé à un puissant avenir, s'il n'avait été abandonné par son créateur, envahi par le doute et une sorte d'ataraxie orientale comparée à celle de « Dchouang-Dsi le premier dadaïste », autrement nommé Tchouang-tseu ou Zhuangzi, le maître du taoïsme.



Il est alors à Paris, épuisé par tant de querelles intestines qui ne lui permettent pas d'engager collectivement l'antiphilosophie qu'il pouvait entrevoir, et il cède (presque) tranquillement sa place au surréalisme naissant.

Entre la fin du mouvement Dada à Paris, marquée par la bagarre du *Cœur à gaz* (6 juillet 1923) et la triomphale entrée de Tzara dans le surréalisme, après la publication de *L'Homme approximatif* (fig. 3), se déroule une phase assez solitaire (sur le plan poétique), que je nommerais volontiers de lycanthropie, en me référant à ses propos sur Petrus Borel, « le lycanthrope » (c'est-à-dire le loup-garou, un loup solitaire mangeur d'hommes). Tzara, qui écrivait « pour chercher des hommes », les a bien rencontrés. Il ne les a pas trouvés malins. Il s'est donc replié sur lui-même, devenant un loup solitaire, au niveau poétique s'entend, puisque, sur le plan individuel, il file le parfait amour et mène une vie mondaine, se faisant construire une magnifique villa par l'architecte Adolf Loos, au centre de Montmartre. Plus tard, il définira la lycanthropie comme une dissociation entre le plan social et le plan moral, où le poète se réfugie pour y régner en maître. Cela lui convient très bien !

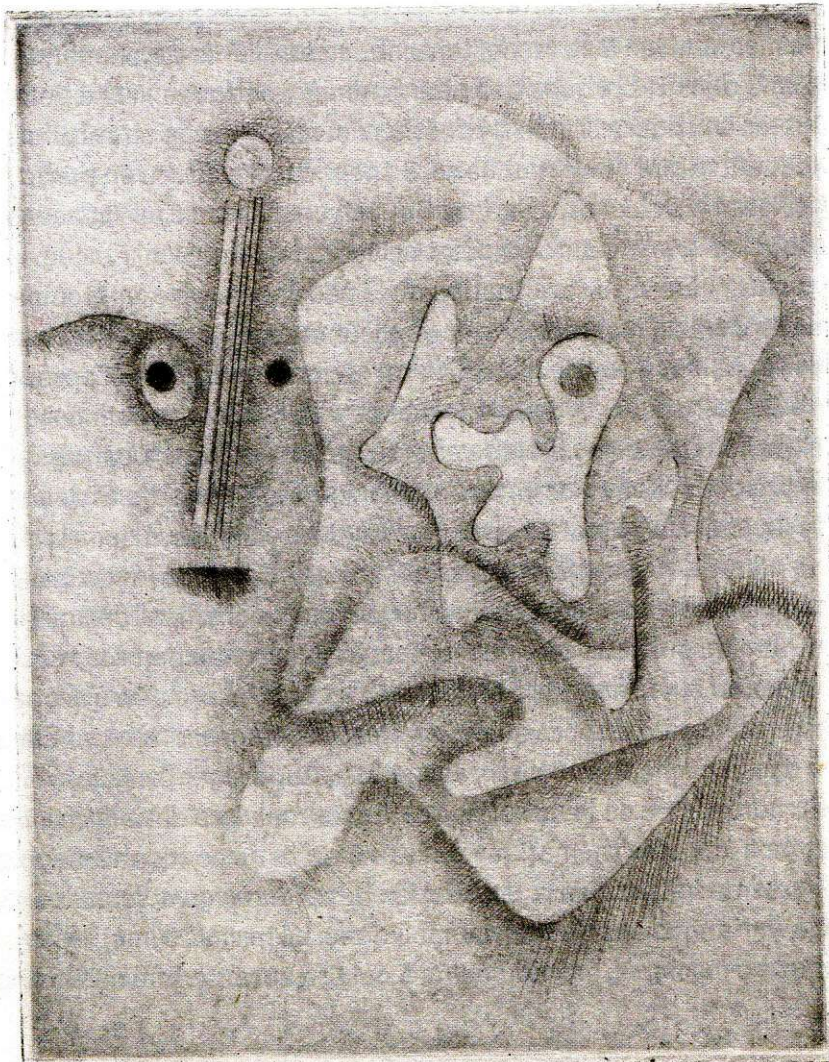
Durant cette période, Tzara se préoccupe enfin de réunir les *Sept manifestes dada*, publiés peu avant le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, simplement pour marquer son territoire, sans polémiquer. Auparavant, il a sorti *De nos oiseaux* en 1923 (p. 179) (mais ce recueil n'a pas été diffusé avant 1929), *L'Arbre des voyageurs* (p. 187), *L'Homme approximatif, Où boivent les loups* (p. 181) et *L'Antitête* (p. 188), dont la deuxième section, « Minuits pour géants », essentiellement formée du collage de l'unique roman de Tzara, *Faites vos jeux* (1923), occupe une position charnière entre la déconstruction dadaïste et la libre inspiration surréaliste. De cet ensemble ressort une figure émouvante de solitaire explorant les espaces intérieurs, remontant le temps vers

les époques primitives où la poésie coulait de source, où les femmes se rassemblaient au bord des fontaines pour y puiser leur principe de vie. C'est là le résultat d'une profonde réflexion sur les destinées de la poésie, et sur la tâche qu'il lui convient de mener. Répondant sur ce point, en 1927, à Marie Voronca, un autre poète roumain, il lui assure : « Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate. La prose par contre est le prototype du compromis envers la logique et la matière. » Au passage, il critique l'adhésion de ses ex-amis surréalistes au parti communiste. Au vrai, *L'Homme approximatif* (dont un fragment accompagne cette interview) ne paraîtra en recueil qu'en 1931. C'est vraisemblablement le recueil le plus important de Tzara. À la fin du dernier chant, le loup embourbé va trouver son berger, « le berger des incommensurables clartés » que l'on pourrait identifier à je ne sais quel dieu des religions mais qui, pour Tzara, ne peut être que le principe ordonnateur du langage, régnant sur les « célestes pâturages des mots ».

Pour l'avoir suivi pas à pas dans sa reconquête du chant fondamental, Breton peut se permettre d'oublier les querelles antérieures et de déclarer en 1929, dans le *Second Manifeste du surréalisme* : « Nous croyons à l'efficacité de la poésie de Tzara et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment située. » Dans son langage, cela signifie qu'elle seule impacte le lecteur, et qu'elle est bien de son époque, disant l'essentiel sans se perdre dans l'anecdote.

N'eût-il écrit que cela, Tzara aurait mérité la première place dans la poésie de son temps. Mais voilà que le groupe surréaliste l'ayant rejoint, il se devait de lui apporter une contribution marquante, tant sur le plan théorique et critique que sur le plan lyrique.





L'homme approximatif  
1931 R. 17

Klee

Pour faire comme ses amis retrouvés, il adhère à l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) (p. 286), où il est constamment solidaire de Breton, et il participe activement à ce qu'on nomme la période idéologique du mouvement. Son « Essai sur la situation de la poésie » et son recueil *Grains et Issues*, chacun à sa façon, tentent de concilier la psychanalyse et le marxisme dans l'approche des phénomènes poétiques. Irrité de voir les surréalistes considérer l'activité poétique comme une fin en soi, alors qu'elle ne peut être que révolutionnaire, il annonce sa rupture en mars 1935 dans une lettre aux *Cahiers du Sud*, qu'il aurait voulu signer avec Crevel et Char, lesquels partageaient son point de vue. Publié en revue, l'« Essai sur la situation de la poésie » servira longtemps de patron à l'ensemble du groupe, avec sa distinction première entre « poésie activité de l'esprit » et « poésie moyen d'expression », toutes deux devant être dépassées, dans l'avenir, sous la forme de « poésie-connaissance ». Parallèlement, il utilise le vocabulaire et les concepts de la psychanalyse pour rendre compte de l'activité nocturne de l'esprit, consignée dans *Grains et Issues* : « À partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit. Le désespoir prendra les formes gaies de la fin du temps des pommes et roulera comme une grêle de tambours fraîchement déchargés sur l'ombre humide qui nous sert de manteau. » Pressentie dans ce recueil qui alterne la création et les notes didactiques, la société future devra répondre aux exigences du désir. Les politiques devraient le comprendre ! À son avis, il ne suffira pas d'un changement de régime pour supprimer l'angoisse de vivre, le traumatisme de la naissance et autres malaises dans la civilisation. Tzara développa la même thématique dans une sorte de conte philosophique qui devait rester inédit jusqu'à la publication des *Œuvres complètes*. Le rêve éveillé dirigé, variante de la cure psychanalytique, lui permit d'imaginer un *Personnage d'insomnie*, individu banal à qui l'on aurait greffé des branches



de cerisier dans le cœur. Ce sont les métamorphoses de cet homme-végétal qu'il poursuivait d'un demi-sommeil à l'autre.

En juin 1935, sa participation au Congrès des écrivains, celui-là même où Breton était interdit de parole, témoigne de son engagement total aux côtés d'Aragon. Il milite activement et, de la même manière que précédemment, il prononce des interventions traitant de la place de l'écrivain dans la société, de son rôle et de ses devoirs. À l'approche du Front populaire, il contribue à la fondation du « Groupe d'études pour la phénoménologie humaine », qui se réunit chez lui, et publie un numéro (unique) de la revue *Inquisitions* (p. 285), qui se voulait l'instrument culturel de cette alliance des partis de gauche.

Plus que Dada, plus que le surréalisme, c'est la guerre d'Espagne qui constitue l'événement majeur dans l'existence de Tristan Tzara. Il assume d'importantes responsabilités au service des républicains espagnols, leur apporte l'aide des intellectuels, artistes et poètes français et il organise en 1937, dans Valence et Madrid assiégée, le 2<sup>e</sup> Congrès international des écrivains. Pour lui, le tournant des rêves, c'est le tournant 36, plus révolutionnaire que jamais, avec toujours l'Espagne au cœur. Tout en organisant la solidarité avec les combattants, il ne cesse de produire de longs poèmes disant son émotion, sa révolte, son espérance.

Voici, emblématique, le début d'« Espagne 1936 », composé lors d'un voyage à Madrid en décembre de la même année :

jeunesse des pas dans la cendre  
le soleil dévoile ta matinale surdité  
lorsque le serpent se mêle de labourer  
aux lentes fonderies de cristal [...]

**Et le *desinit* :**

terre battue

jamais soumise  
parmi les multitudes antiques ferveurs  
et les fraternités des mythes inassouvis des hommes  
le brasier des rires de demain<sup>3</sup>.

Un autre, daté d'Argelès-sur-Mer le 26 septembre 1936, sans doute  
le plus célèbre et le plus rapidement connu de cette période bouleversée,  
est une déploration sur la mort du poète Federico García Lorca, assassiné  
par les franquistes à Grenade, le 19 août précédent. « Sur le chemin  
des étoiles de mer » est le chant profond de l'Espagne martyrisée,  
de Madrid encerclée. Le début n'est pas sans évoquer le ton adopté par  
le poète à la mort de Guillaume Apollinaire :

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

Au cours de cette incantation éclate le cri des marchands ambulants, criant  
leurs artichauts, « alcachofas, alcachofas », comme si par le moyen d'un collage  
réaliste la vie active faisait son entrée dans le poème.



Soutenir que la poétique de Tzara est demeurée inchangée serait incompréhensible. Les coups de boutoir de l'histoire apposent leur empreinte sur le dire poétique, sans qu'il y ait, pour autant, retour à des formes convenues, académiques pour tout dire. Ici encore, la poésie de Tzara est révolutionnaire. D'une manière différente : de nature essentiellement orale, elle se veut porteuse d'espérance sans jamais emprunter les saintes formules du dire politique. Née des circonstances, elle n'est jamais une poésie de circonstance. C'est toujours le même lyrisme, désormais soutenu par le refus d'une défaite annoncée. À preuve le titre du livre solaire illustré par Matisse, qui recueille les poèmes écrits ces années-là : *Midis gagnés* (p. 183). En 1939, une telle proclamation avait du sens. Sans commentaire !

On connaît la suite : la drôle de guerre, l'exode, l'Occupation. Étranger, considéré comme militant révolutionnaire, Tzara est obligé de se cacher. Il traverse alors une seconde période de lycanthropie. S'il compose encore des poèmes, notamment *La Fuite* (fig. K), poème dramatique en quatre actes, il les garde pour devers lui. Il a décidé de répondre à l'opresseur par le silence. Se taire, ne rien publier.

Non qu'il désapprouve la poésie clandestine, la Résistance d'Aragon et d'Éluard. La source poétique ne tarit pas, et Tzara ne cesse d'engranger des images, de noter les poèmes qui lui viennent quasi spontanément. Mais il n'est pas question, à ses yeux, de passer par le système surveillé par le régime de Vichy, à la solde de l'occupant. Tout au plus acceptera-t-il de diffuser, dans la clandestinité (c'est-à-dire imprimées dans un atelier clandestin et distribuées par les maquisards et les militants clandestins), de petites plaquettes précieuses aujourd'hui. L'une d'elles s'intitule *Une Route Seul Soleil* (p. 290). Notez l'acrostiche. Il dit vers quel astre à l'est se tournent ses regards

à ce moment précis où les troupes allemandes remontent vers le front de Normandie, commettant l'irréparable : Oradour-sur-Glane.

À cette exception près, pour lui, *seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse. Ce sera sa dignité.*

Écrite aussitôt après l'exode, à l'époque où le poète vit dans une permanente inquiétude, pour lui et pour les siens, *La Fuite* se donne pour un poème dramatique. C'est dire combien il a conscience d'articuler, de mettre en rapport, deux types de discours, depuis longtemps divergents. La dramaturgie passe au second plan : Tzara se borne à distribuer les rôles, à imaginer la scène, sans imposer une mise en scène qui poursuivrait les innovations des temps dadaïstes ou tirerait parti de la mise en scène surréaliste. De fait, s'il s'est réjoui d'une belle représentation au Vieux-Colombier en 1947, l'auteur se serait satisfait d'une lecture publique, à l'italienne, comme on dit, faisant vibrer les murs de son lyrisme intégral. Car, pour la première fois peut-être dans l'ensemble de son œuvre, le lecteur comprend que le poète parle de lui-même, se livre au public en dévoilant ses secrets les plus intimes, et notamment ce qu'il lui a fallu surmonter d'obstacles et d'inhibitions pour





devenir l'homme public que l'on croyait connaître, le directeur du grand cirque Dada et le montreur d'animaux tristes. À cet égard, la présentation de Michel Leiris décrypte très précisément les éléments biographiques où il a puisé (fig. L) : « Sitôt après l'exode (qu'il devait vivre en 1940 comme il vécut un peu plus tard l'aventure des maquis du Lot) Tzara a rédigé le poème dramatique qu'il a intitulé *La Fuite*. Le thème directeur en est ce déchirement, ce divorce constant, cette séparation qui répond au mouvement même de la vie. Fuite de l'enfant qui pour vivre sa vie doit s'arracher à ses parents. Divorce des amants qui ne peuvent rester l'un à l'autre sans aliéner leur liberté et qui doivent nier leur amour s'ils ne veulent pas eux-mêmes se nier. Mort d'une génération dont se détache peu à peu, pour monter à son tour, une génération nouvelle. Fuite de chaque être vivant, qui se sépare des autres, souffre lui-même et fait souffrir, mais ne peut faire autrement parce que pour se réaliser il lui faut une certaine solitude. Fuite des hommes. Fuite des saisons. Fuite du temps. Cours implacable



des choses, qui poursuit son mouvement de roue. Fuite historique enfin : exode, déroute, dispersion de tous et de toutes à travers l'anonymat des routes et dans le brouhaha des gares où se coudoient civils et militaires. Faillite, effondrement, confusion, parce qu'il faut ce désarroi total pour que puisse renaître une autre société impliquant d'autres relations entre les hommes, entre les femmes, entre les femmes et les hommes. » Révélateur, ce texte porte lui aussi la marque de l'époque où il a été écrit, en plein existentialisme. Le fait est qu'on ne peut désormais concevoir la biographie de Tzara sans replacer chaque élément de sa vie dans ce contexte historico-social et surtout dans le retentissement mental qu'il en donne, comme il avait fait, exceptionnellement, avec plus de brio et de détachement, dans le « roman » *Faites vos jeux*.

Dans l'ensemble, et même jusqu'à ce jour, la critique s'est montrée très dubitative à l'égard de ce long poème dialogué, comme si elle se trouvait devant un texte symbolique de Villiers de L'Isle-Adam ou même du Claudel de *Tête d'or* retrouvé après la mort de l'écrivain. Ou bien elle a cherché des clés, pour lui faire les poches, afin de bien comprendre chaque allusion d'une œuvre de circonstance ; ou bien elle a pensé à un égarement momentané de l'auteur, ébranlé par l'épisode inouï qu'il avait vécu. Elle ne peut comprendre, cette critique, que les soubresauts de l'histoire aient imposé leur propre style au sujet d'une nécessité individuelle, celle qui pousse tout individu vers l'autonomie, la liberté.

Un poète de ses amis, que l'on ne peut soupçonner de perversité, a même imaginé que Tzara adoptait ce ton d'autrefois pour, à la façon dadaïste, scandaliser son public : « Elle est si étrange dans sa sagesse que j'en suis arrivé à me demander si Tristan Tzara n'a pas cru que cette sagesse était le plus sûr moyen de scandaliser tout le monde, y compris ses amis. J'entends de belles images mais noyées dans un brouillard de mots<sup>4</sup>. »



En dépit de son amitié, et malgré une bonne volonté évidente, il n'a pas compris qu'ici Tzara se retournait sur lui-même pour mieux dégager une leçon universelle.

La liberté reconquise, Tzara milite de plus belle au sein du Comité national des écrivains (CNE), accueille les plus jeunes dans son émission de radio, participe à la création de l'Institut d'études occitanes. De retour à Paris, il prend l'initiative d'affronter le tout-puissant Sartre d'une part, les surréalistes, ses anciens compagnons, d'autre part. Au premier, qui parle d'existentialisme et d'engagement, il répond que la notion de « poésie engagée » n'a pas de sens. Si le poète est engagé, s'il baigne dans l'histoire jusqu'au cou, sa poésie doit demeurer libre de toute injonction. « C'est le poète qui a une signification dans l'échelle des valeurs humaines, le poème écrit n'étant qu'une de ses manifestations occasionnelles, un témoignage, un jalon », écrit-il. Aux seconds, il reproche de s'être absentés pendant la guerre et, davantage, de s'en prendre, par la plume de Benjamin Péret, à la poésie de la résistance tandis qu'ils étaient eux-mêmes à l'abri. C'est l'éternelle opposition entre combattants de l'intérieur et forces extérieures, que De Gaulle a résolue par la politique dite de l'amalgame. Résultat : il prend des coups des deux côtés, au risque d'être ostracisé. Il ne trouvera de soutien que dans les organes du parti communiste, alors que son propos est aux antipodes de la théorie stalinienne, et surtout du réalisme socialiste, qu'il soit à la française (façon Aragon) ou internationaliste. Ambitieuse, son esthétique vise à ne rien perdre des acquis antérieurs, personnels ou collectifs, tout en œuvrant pour cette troisième étape qu'il postulait naguère, la *poésie de la connaissance*. Mais sa marge de manœuvre est étroite, entre les deux blocs que j'évoque. Mal compris, il se voit contraint de constamment défendre ses options antérieures, tout en traçant quelques perspectives d'avenir.

Voilà ce qui justifie les longs poèmes de la mémoire, jalonnant sa création tout au long de cette période (*De mémoire d'homme, À haute flamme* (p. 187), etc). Non par nostalgie ni par peur du futur, mais pour empêcher qu'on oublie les amis disparus, pour revenir aux valeurs éternelles du lyrisme et de la fraternité.

Preuve qu'il n'a pas renoncé à transformer la poésie de fond en comble, le « poème perpétuel » *La Rose et le chien*, qu'il compose avec Picasso en 1958 (p. 311). Il transpose, d'une certaine façon, les Roto-reliefs de Marcel Duchamp, pour fournir, par une simple règle de permutation, la rotation de l'un des trois disques qui le composent, une infinité de combinaisons porteuses de sens. Cette invention, qui renouvelle l'usage des volvelles médiévales, précède de plusieurs années celle des *Mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Il n'est pas inutile de souligner la complicité de ces deux inventeurs permanents : Tzara-Picasso, les dynamiteurs de la tradition.

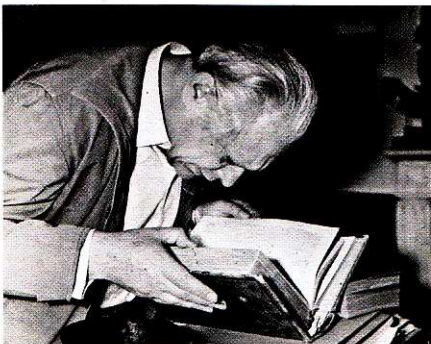
Il me faut maintenant mentionner un épisode généralement passé inaperçu dans la trajectoire terrestre de Tristan Tzara. Je veux parler de sa réaction spontanée lors de l'insurrection hongroise de 1956, et je n'aurais rien compris à sa position sur le rôle du poète dans la société si j'écartais la question au prétexte que ce n'est pas un fait littéraire. Il se trouve à Budapest, en compagnie de son vieil ami Gyula Illyés, fréquente les intellectuels et les syndicalistes contestataires du cercle Petöfi, quand éclate l'insurrection antisoviétique. À son retour, l'article relatant sa version des événements est refusé par Aragon, alors directeur des *Lettres françaises*. Il atterrit au *Figaro*. Tzara serait-il, contre son gré, voué à la presse bourgeoise ? Non, car il refuse ensuite toute interview. Une fois de plus, la dignité du silence, dès lors qu'il a déjà tout dit. Premier intellectuel communiste à tirer publiquement la leçon du rapport Khrouchtchev, il est aussi le premier à dénoncer la rhétorique soviétique justifiant l'invasion de la Hongrie. Simultanément, il lance une pétition en faveur de la Pologne. À l'exception de ses pages dans *Les Lettres*



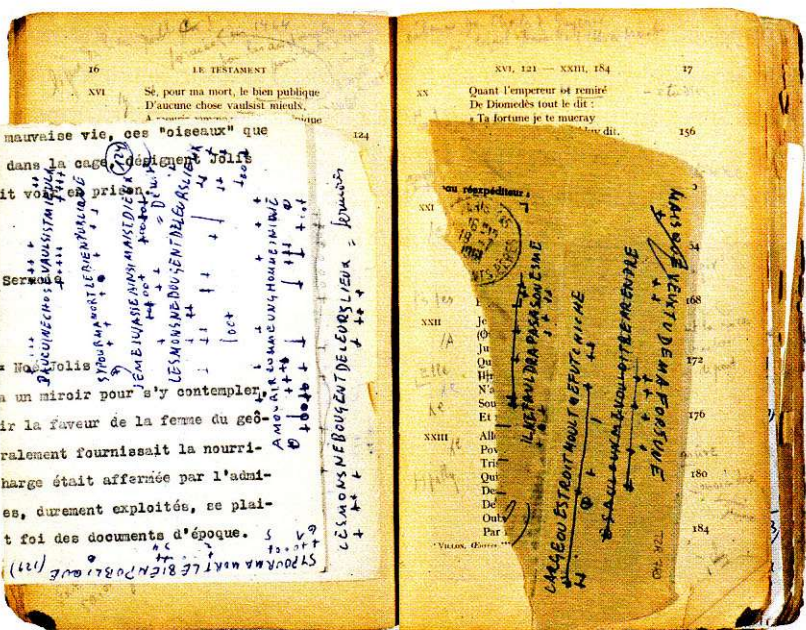
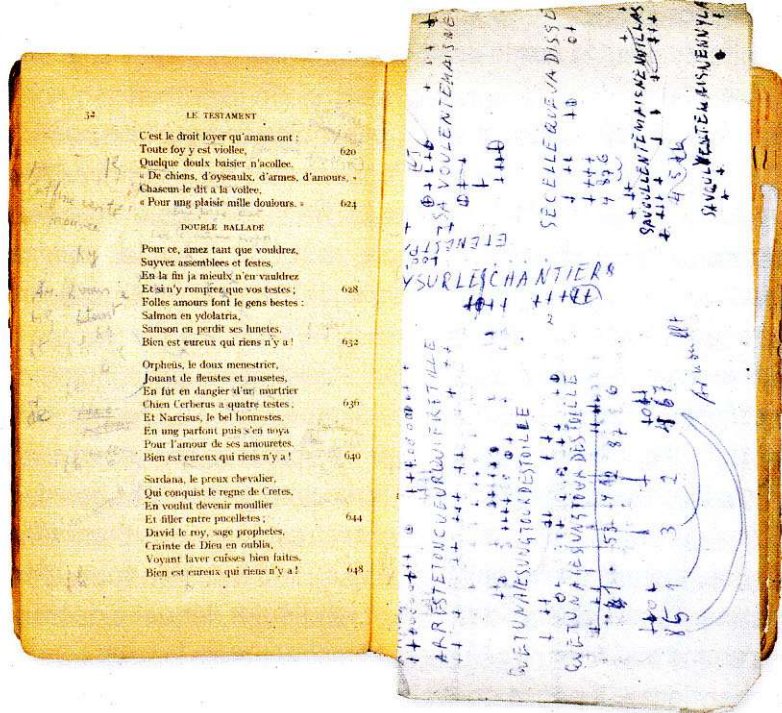
françaises, son nom ne réapparaîtra dans la presse (dite bourgeoise) qu'au bas du « Manifeste des 121 sur le droit à l'insoumission » dans la guerre d'Algérie.

Solitaire, Tristan Tzara n'en poursuit pas moins son activité poétique, et surtout sa quête des origines de la poésie. Pendant plus de dix années, il consacrera ses jours et ses nuits à interpréter le *Lai* de Villon puis, à titre de contre-épreuve, les pièces en vers de Rabelais, en recherchant les anagrammes qui pourraient lui révéler un contenu secret, le message latent dissimulé par l'auteur sous le texte en clair (fig. M).

Concrètement, cela s'est déroulé progressivement. Pas d'illumination. Pas de théorème non plus, suivi de sa démonstration. C'est plutôt l'inverse qui s'est produit. Il commence par donner une préface aux œuvres de François Villon. Puis il prépare une édition critique, annotée, de ses poésies pour le Club français du livre (fig. N). Le contrat est signé, les commentaires achevés, les premières épreuves tirées quand il arrête tout. C'est qu'en systématisant une observation de Lucien Foulet, lequel a découvert un anagramme exact du nom d'Itiers Marchant sous le vers « Qui est rempli sur les chantiers », il pense pouvoir découvrir, avec méthode, les noms dissimulés par Villon pour dénoncer ses persécuteurs, dire la véritable cause de son comportement, se venger de Catherine de Vauxcelles, celle qui l'a ainsi mis dedans, et faire rire ses complices. Prévoyant les objections, il s'impose



M



150

N Une édition des Œuvres de François Villon, annotée et truffée de manuscrits de Tristan Tzara.



un système contraignant de symétrie à l'intérieur de chaque vers. Et voilà que le récit second, qu'il avait soupçonné dans son commentaire érudit, se trouve désormais mathématiquement assuré (par la règle de symétrie). Pour faire bonne mesure, il applique le même système à Rabelais, lui-même amateur d'anagrammes, et ressuscite son fils Théodule, disparu dans la tendre enfance, etc.

À l'origine de cette recherche du secret dissimulé par les lettres elles-mêmes, il y a sa propre expérience : le jeu de l'acrostiche, son propre nom dissimulé dans certains poèmes écrits dans la clandestinité. Le jeu est intéressant, utile parfois quant il s'agit de maintenir le dire poétique en dépit de tout. Mais il y a autre chose, qui le relie indirectement aux recherches conduites en secret par le grand linguiste Ferdinand de Saussure sur les origines de la poésie latine. C'est l'idée que les poètes du passé composaient un texte à double entente, soit en se servant de procédés mnémoniques, soit en codant leurs écrits, de sorte que la poésie-activité de l'esprit colle à la poésie-moyen d'expression, comme les deux faces d'une seule et même pièce.

La démarche que je viens de reconstituer était indiquée dans ses manuscrits, souvent repris et modifiés, nullement définitifs, quand la maladie l'emporta. De sorte qu'il m'a fallu plusieurs années pour aboutir à une édition à la fois sûre et lisible de ce travail où l'érudition se met au service d'une vision poétique. Rassurons le lecteur : la bombe n'a pas explosé. Nul n'a pris le *Secret de Villon* pour une apocalypse (révélation). Aussi paradoxal que soit le parcours de Tristan Tzara, de Dada jusqu'à cette pratique révolutionnaire de la lecture, un fait demeure en permanence : il n'a jamais abandonné la poésie. Ni la révolution.





Ils se comptent sur les doigts d'une main, ceux qui, depuis un millier d'années, ont révolutionné la poésie de langue française. Parmi eux se trouve Tristan Tzara. Et ce n'est pas un hasard s'il s'est intéressé à ses prédécesseurs, auxquels il a consacré bien des pages, de Villon à Rimbaud et à Lautréamont. On s'en va répétant que *tout le monde est poète à quinze ou à dix-huit ans*. Soit, mais peu sont ceux qui le demeurent toute leur vie. Encore moins nombreux sont ceux qui ont pu révolutionner la poésie à tous les âges de leur existence. Il est (relativement) facile d'apprendre à composer, à versifier, et même à mettre, comme le jeune Hugo, un bonnet rouge sur le vieux dictionnaire. Il l'est moins d'élaborer une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (Baudelaire), encore moins de s'en prendre à la syntaxe. Mallarmé s'y est brûlé les ailes. D'autres ont supprimé toute ponctuation pour laisser la poésie respirer à son aise. Tzara est leur contemporain. Il est entré en poésie l'injure à la bouche (cela va de soi), à grand bruit, comme tous les adolescents du monde. Mais le miracle est qu'il soit resté à ce haut niveau de révolte, sans jamais se ranger des voitures. Cela ne veut pas dire qu'il s'en soit tenu à un seul cri, longuement prolongé, ni qu'il n'ait jamais changé de manière dans son dire poétique. Il a participé à la création d'une poésie dada, de même qu'il a apporté ses propres torrents de lumière au surréalisme, puis, en s'approchant d'une poésie pour tous avec l'écrit d'Éluard, il a consenti à parler de soi. Mais jamais il n'est revenu en arrière, jamais il n'est retombé dans l'ornière d'une poésie convenue depuis des siècles. Jamais il n'a renoncé à la violence révolutionnaire, jamais il n'est assagi. Ce qui lui a fait refuser qu'on parle à son sujet de « poèmes d'homme Dada », et ce qui lui a fait dire, au nom de toute sa génération, que « l'avant-garde est d'un seul tenant ».



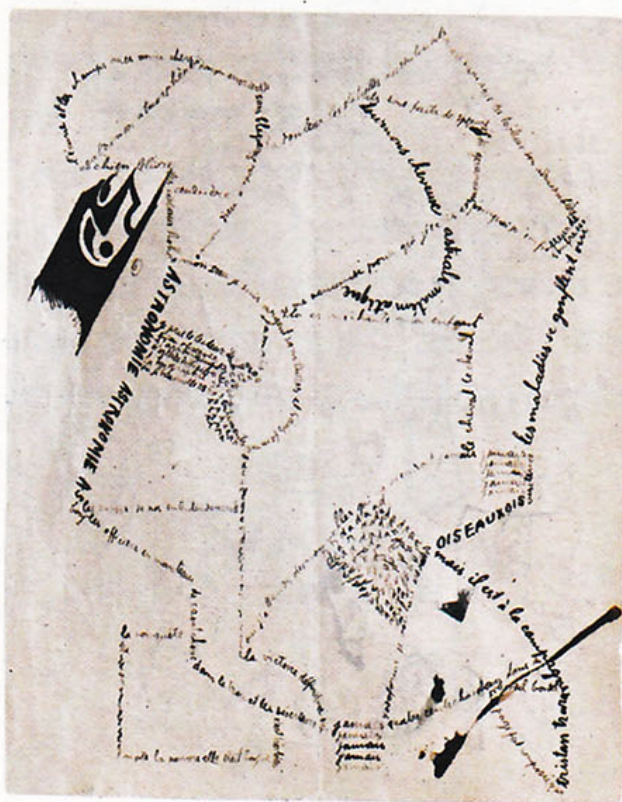
ironique que le jeune apprenti inflige au symbolisme comme au romantisme. Au noble et majestueux vers de Samain « Mon âme est une infante en robe de parade », fait écho ce vers prolétarien : « Mon âme est un maçon qui rentre du travail », décliné à satiété. Par le recours au chant populaire, le jeune poète fait entrer de nouveaux rythmes en poésie, libère des images insolites, à double articulation, telle celle-ci : « Je t'ai aimé dans le violon de la bienséance ». Hardiment, il s'adresse au destinataire, d'un ton familier qui sera caractéristique de Dada : « Le lecteur est prié de faire une pause ici / Et de réfléchir à ce qu'il a lu ». Ainsi, le poème est mis en abyme (selon le mot de Gide), et le lecteur invité à se prendre en main. À bien y regarder, Tzara était disposé, avec ces poèmes, à entrer dans le cirque international, pour y tenir sa partie de grosse caisse. Le stock épuisé, Vinea en réclamera d'autres, vainement, puisque Tzara n'écrivait plus dans sa langue maternelle.

À Zurich, Tristan Tzara ne tardera pas à se faire connaître des amateurs de poésie et de la police, qui n'aime rien tant que les manifestations. Cependant, il se passe quelques mois entre le moment où il rejoint son ami Marcel Janco et celui où il se transforme en calicot d'un nouveau genre. C'est le moment où, quelque peu solitaire, il médite sa métamorphose poétique. Il a quitté Bucarest en symboliste, prêt à se vouer à toutes les nouveautés en publiant une sorte d'anthologie de la poésie moderne européenne, pour laquelle il a sollicité jusqu'au fameux Marinetti, dont le *Manifeste du futurisme* avait été publié à Craiova le même jour que dans *Le Figaro* à Paris, le 20 février 1909. À mon sens, les pièces rassemblées alors lui permettront de faire la connaissance des avant-gardistes italiens, amis de Giorgio De Chirico et de son frère Alberto Savinio, ainsi que de nombreux Allemands, la plupart hostiles aux guerres franco-germaniques, et elles garniront les pages de la première *Anthologie dada*, sous la direction de Tristan Tzara, annoncée dès juillet 1917 (fig. A).



types de discours participent d'une forme d'expression unique, universelle, nommée poésie.

Pourtant, il ne suffit pas de condamner, comme Apollinaire, « l'ancien jeu des vers », encore faut-il proposer du nouveau, sans tomber dans le piège de la contradiction (fig. B, C et D). De là toute une activité de déconstruction, s'accompagnant d'expérimentations, sur la petite scène du Cabaret Voltaire. Empruntant les idées ici ou là, il conçoit le poème bruitiste, mouvementiste, statique, simultanée (à plusieurs voix), le poème de voyelles, etc. Parfois, ce sont les poèmes roumains, traduits en français, qui font les frais de l'expérience. Même si elle ne dure qu'une soirée, elle est capitale puisqu'elle permet de confronter l'inventeur et son public. Loin de l'effacement illocutoire, le poète fait face. Ce n'est pas encore le dialogue immédiat et spontané dont rêve tout animateur, dans la mesure où, nous en avons acquis la certitude par les différents états du texte conservés, Tzara n'improvise pas. Mais il interpelle l'auditeur, provoque et prévoit ses réactions. Il en détaille le processus à sa façon, brillante et bruyante, dans sa « Chronique zurichoise » : « Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons





pisser en couleurs diverses... De nouveaux cris la grosse caisse, piano canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dit la fièvre puerpérale interrompre. »

En apparence décousu, entravé et constamment éclaté, le discours-programme est cependant parfaitement identifiable et repérable, si l'on veut bien y prêter attention. À tel point que Tzara lui-même l'a fourni en un seul bloc au cours d'une intervention au congrès Dada-constructiviste de Weimar (23 et 25 septembre 1922) : « Vous direz : j'existe parce que Dieu le veut » (fig. E). De même que l'homme prouve le mouvement en marchant, le poète prouve la poésie nouvelle en la disant, y compris dans l'extraordinaire *Manifeste dada 1918* : « Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd,



D



le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. »

Les références à la poésie nègre, les emprunts à la création populaire, enfantine, procèdent à un déplacement des techniques picturales vers la poésie. De la même façon, le collage, provenant de Braque et Picasso, trouvera une importante application dans les poèmes de Tzara, à commencer par les quatrains de Nostradamus déjà mentionnés. Le geste est semblable à celui du peintre, mais les effets en sont très différents dans ce domaine de la parole, et tout réflexe de réalisme est absolument banni.

Prenant prétexte de « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », qui propose la recette du poème dadaïste, la critique et, par extension, l'opinion publique, ont fini par croire que Tzara prônait le n'importe quoi, le hasard dans un chapeau haut de forme. S'il accepte de concéder sa part au hasard, il n'en est rien pour ce qui le concerne. Il faut lire précisément



E Constructivistes et dadaïstes à Weimar en octobre 1922. Tristan Tzara est assis sous Theo van Doesburg et László Moholy-Nagy et entre Hans Richter et Hans Arp ; l'autre porteur de casquette est El Lissitzky.



la phrase finale de ce manifeste, et surtout examiner l'exemple concret qu'il fournit en bas de page. En effet, il s'en explique dans sa « Note sur la poésie » : « La comparaison est un moyen littéraire qui ne nous contente plus. Il y a des moyens de formuler une image ou de l'intégrer, mais les éléments seront pris dans des sphères différentes et éloignées. » De fait, qu'il se dissimule derrière un masque ou qu'il parle à visage découvert, c'est l'homme que l'on perçoit en sa totalité, avec sa spontanéité, ses moments de dégoût, de doute. On m'attribue le mérite (!) d'avoir, le premier, en 1967, consacré un chapitre entier au théâtre de Tristan Tzara, que je plaçais alors sous le signe de cette spontanéité inhérente à l'espèce humaine. Je ne risque pas de m'en dédire, même s'il y a quelque paradoxe à proclamer que la poésie de Tzara procède au bouleversement, voire à la négation des genres littéraires, pour, aussitôt, faire un sort particulier à certaines de ses œuvres et les ranger dans la catégorie du théâtre.

En effet, le paradoxe n'est que pure apparence, si l'on admet que le théâtre n'est pas un « genre » littéraire mais bien un langage spécifique, que tout spectateur est en mesure de percevoir immédiatement, justement parce que la parole théâtrale, que Tzara rabat, à juste titre, sur la poésie, implique au moins deux traits spécifiques :

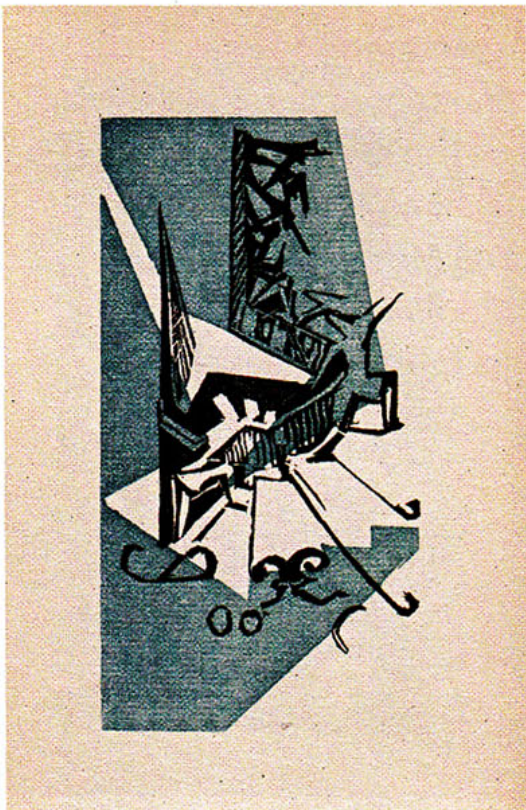
- l'incarnation de cette parole par un comédien (même si l'auteur se fait acteur, interprète de soi-même) ;
- la nécessaire présence d'un autre, dénommé spectateur, que cet autre reste passif ou qu'il s'agite, réagissant aux propos entendus sur la scène.

De plus, le paradoxe s'annule de lui-même dès que l'on examine de près ce que l'on a ainsi dénommé théâtre, que Tzara ne qualifiait en aucune manière.

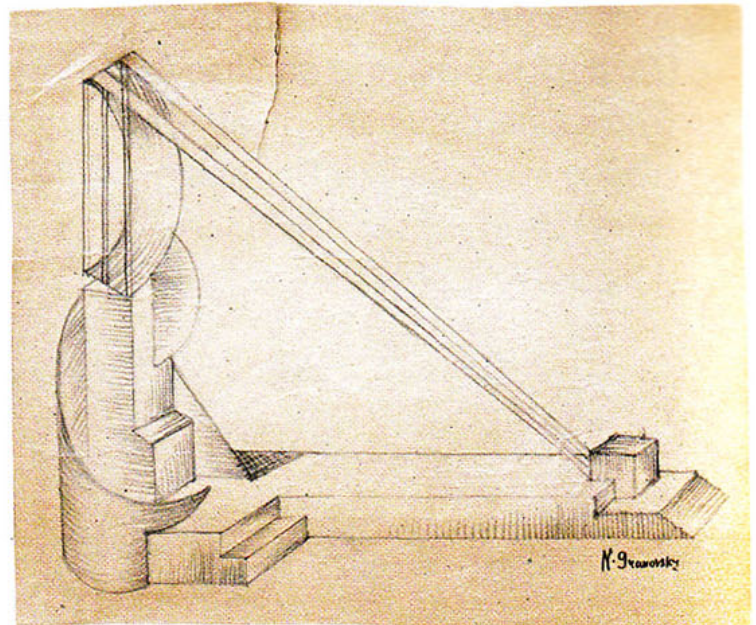
La Première puis *La Deuxième Aventure céleste de Mr. Antipyrine* (fig. G) sont des exercices d'incohérence. L'auteur s'y livre à des collages verbaux, juxtaposant un manifeste, un poème nègre et des formules poétiques



personnelles : « 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... » Les principes constitutifs du théâtre y sont abolis ou 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, comme dans les *Manifestes dada*, 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 dominent des considérations sur la poésie comprise comme jeu, pratique désordonnée du langage, gesticulation vitale. Cela reste du théâtre en ce sens que le discours implique la présence d'un destinataire collectif. D'ailleurs, lors de la représentation parisienne de *La Première Aventure céleste*, le 27 mars 1920, Tzara précise qu'il inventa pour la circonstance « une machine diabolique composée d'un klaxon et de trois échos successifs et invisibles, dans le dessein d'imprimer dans l'esprit des spectateurs certaines phrases annonçant les buts de dada. Celles qui ont eu le plus de succès étaient : "Dada est contre la vie



G

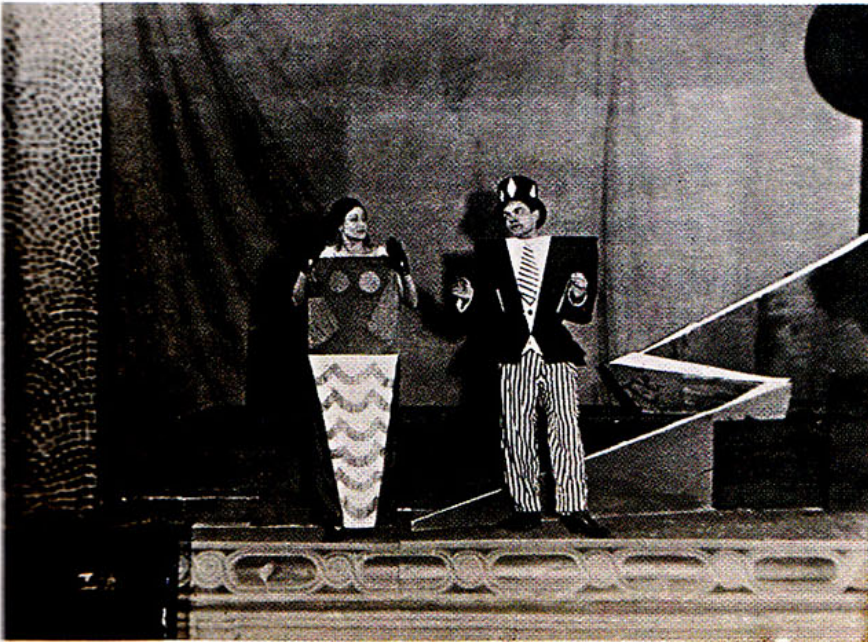




chère" et "Dada est un microbe vierge" ». Quant au décor, il était placé devant la scène et non en arrière, et composé d'une roue de bicyclette et de cordes tendues pour supporter des cartels reprenant les phrases péremptoires de Dada. On y reconnaissait la main de Francis Picabia, le peintre le plus directement impliqué dans le mouvement.

*Le Cœur à gaz* (1921) (fig. F et H) 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 que l'on puisse y déceler une fable cohérente, des séquences d'action y sont cependant perceptibles. 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.

« La plus remarquable image de l'art dramatique » selon Aragon, *Mouchoir de nuages* (1924) (fig. I1 et I2), qui emprunte ses techniques 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 à 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 bourgeois en montrant les artifices sur lesquels il se fonde.

À bon droit, Tzara peut en conclure ceci : « 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 aucune raison 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<sup>2</sup>. »

Ces théories, il les met en application dans une autre pièce de la même période, inachevée et restée inédite de son vivant : *Pile ou face*. Pour aborder d'entrée de jeu le fond de la pièce (qui fut montée une fois, en ma présence, par Marcel Lupovici avec des comédiens amateurs en Israël), il faut bien convenir que l'intrigue est tout aussi problématique que les précédentes.

2 Tristan Tzara, « Les masques dadaïstes de Hiler », dans *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1991, I, p. 605-606.



Le spectateur s'attend constamment à voir chaque comédien jouer sa vie à pile ou face, à l'enseigne de Marcel Duchamp dont on nous dit qu'il décida ainsi de son sort : pile je reste, face, je pars à New York ! La pièce de monnaie l'envoya en Amérique, où il connut le destin que l'on sait.

Tzara illustre de la même façon l'idée selon laquelle chaque individu peut se déterminer en toute liberté. Le dialogue comprend des mutations fortuites, comme à l'audition d'un vieux disque sur un phonographe défectueux, qui sauterait d'un sillon à l'autre. Le discours des acteurs suit une ligne continue, la « basse continue » de la musique ou de la peinture, avec de brusques permutations de sons et, par conséquent, de sens, tandis que d'autres phrases, très raffinées, d'une construction classique, rassurent l'auditeur. Ce sont en fait des collages dadaïstes d'énoncés empruntés au théâtre conventionnel.

Les personnages, toujours aussi inconsistants, dépourvus d'une vision et d'une interprétation lucide des choses, placent Tzara dans la lignée des créatures d'Alfred Jarry dans *Ubu roi*, à l'exception du Directeur, qui poursuit le rôle d'animateur du cirque Dada, déjà rencontré dans les œuvres et les spectacles précédents. Contrairement à l'opinion répandue par la critique contemporaine au sujet des œuvres dadaïstes, tout cela produit un effet de légèreté.

C'est que Tzara prend à bras le corps chacune des conventions théâtrales établies depuis l'Antiquité grecque et romaine, soit pour apporter une solution nouvelle, adaptée au spectateur actuel, soit pour l'éliminer radicalement.

Et quel plus beau motif peut-on prendre à ce sujet qu'un fragment de la mythologie, montrant Pâris aux prises avec Hélène, l'éternel féminin ? 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



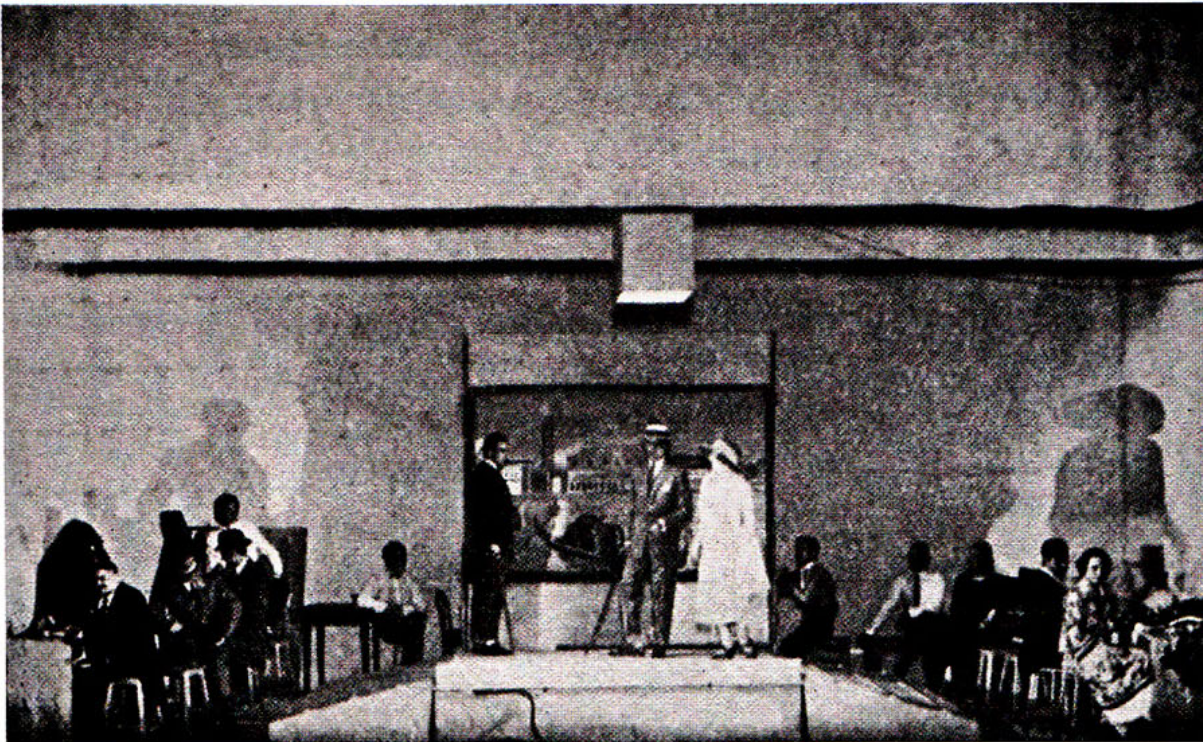
dramaturgique profonde, sur laquelle je reviendrai : Tzara était conduit à une telle confusion parce que toute la pratique Dada consistait à mettre l'auteur sur la scène, comme acteur de lui-même, et, par là, à réduire la distance séparant le théâtre de la vie. Comment ne pas croire qu'on a vaincu plusieurs siècles de tradition théâtrale quand on met soi-même sa vie en jeu ? Il convient aussi de s'attarder quelque peu sur un concept qui fera fureur des années après, qui pourrait caractériser une grande partie de ses créations, et que pourtant Tzara condamnera. Il s'agit de la *poésie abstraite*. Il fut un temps où il confiait ses vers à des revues italiennes qui le qualifiaient de « poète abstraitiste roumain ». Lui-même traite de l'art abstrait proposé par Marcel Janco, qu'il tient pour une forme d'expression de grand avenir. Il est permis d'associer cela à la publication d'un long poème à quatre voix de Julius Evola dans la Collection Dada, et de son essai théorique, *Arte Astratta*, dans le même cadre. À l'époque, c'est, selon lui, l'une des voies d'avenir du dadaïsme, en ce qu'elle comporte de nécessité intérieure, contrôlée par





l'artiste lui-même. Rien de surprenant à ce qu'elle soit adoptée par les poètes. De fait, Tzara ne procède pas autrement dans ses premiers recueils, partant d'une certaine réalité extérieure, la faisant passer par sa propre étamine, et la reproduisant avec ses propres mots. Cependant, il va se heurter à l'objection de son ami Hans Arp, qui préfère, quant à lui, la notion d'art *concret*, et à ce fait tout simple que les mots ne sont jamais abstraits, qui renvoient à des réalités concrètes. Cette ambiguïté du vocabulaire pour rendre compte du processus créateur pourrait expliquer, me semble-t-il, une certaine difficulté de lecture du public mis en présence de la poésie de Tzara.

D'autant plus que Tzara s'est proclamé *antiphilosophe*, à travers le personnage de Mr Aa, qui le représente jusqu'à un certain point. Aa, c'est une réduction simplificatrice de Tzara et de Dada tout à la fois (« les tarifs et la vie chère m'ont décidé à abandonner les D », confie-t-il). Et il se ressent des études de philosophie de son créateur, qui, nouveau Descartes, s'oppose à tous les systèmes. Lyriquement, il est le compositeur de *De nos oiseaux* et, bien entendu, le sujet et l'objet du livre qui porte son nom. Savant à sa manière, il élève des microbes, comme le Père Ubu des polyèdres, dont tout laisse à penser qu'ils se nomment tous Dada, « un microbe vierge ». Finalement,



12

- I Couverture de *Sélection*, 4<sup>e</sup> année, n° 6, mars 1925, et une photographie de la représentation de la pièce *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara (reproduite à l'intérieur de la revue). Notez que la scène est au milieu du public.



comme pour la création divine, on tourne en rond : Tzara est le créateur de Mr Aa, qui lui-même crée diverses œuvres signées Tzara, le divin tailleur en quelque sorte. Tailleur auquel il arrive de ne pas terminer ses phrases, et d'être à son tour animateur du cirque Dada. Il ne désigne pas ses cibles, il ne nomme pas ses adversaires philosophes, car ce sont en fait tous ses prédécesseurs, aux thèses sclérosées : « Monsieur Aa l'antiphilosophie Je-Tu tue, affirme de plus en plus que, sans ailes, sans Dada, il est comme il est, que voulez-vous, il oublie les jambes et la voix dans le lit, oublie l'oubli et devient intelligent. »

Puisque tout philosophe qui se respecte se doit de créer sa propre école, ce sera donc le Aaïsme, qui s'en prend à l'intelligence, cause de tous nos maux, et il prônerait volontiers une vie primitive, s'il n'était lui-même, pour son malheur, supérieurement intelligent. Non que Tzara se soit converti en aucune manière au taoïsme, mais plus simplement parce que sa pensée rencontre, à un moment et sur ce point, celle du sage chinois. Preuve qu'il est difficile de s'opposer à tout sans rencontrer un jour son semblable !

Devant la folie collective, il ne lui reste que ce cri : « Oh ! homme comme je t'aime, criminel aux heures perdues, insignifiant par trop de circonstances, maître de la folie et du calme, tout puissant dans la tête et les muscles... »

Reste que la fin et le principe de toute cette antiphilosophie est bien l'homme, avec sa force vitale, son appétit de vie, en dépit de tout. En somme, « la simplicité s'appelle Dada, ses mouvements détruisent et tuent maintenant, elle ouvre la lumière pour quelques hommes qui regarderont et sauront qu'ils ne trouveront rien ».

L'antiphilosophie selon Tzara était un personnage sérieux, appelé à un puissant avenir, s'il n'avait été abandonné par son créateur, envahi par le doute et une sorte d'ataraxie orientale comparée à celle de « Dchouang-Dsi le premier dadaïste », autrement nommé Tchouang-tseu ou Zhuangzi, le maître du taoïsme.



Il est alors à Paris, épuisé par tant de querelles intestines qui ne lui permettent pas d'engager collectivement l'antiphilosophie qu'il pouvait entrevoir, et il cède (presque) tranquillement sa place au surréalisme naissant.

Entre la fin du mouvement Dada à Paris, marquée par la bagarre du *Cœur à gaz* (6 juillet 1923) et la triomphale entrée de Tzara dans le surréalisme, après la publication de *L'Homme approximatif* (fig. J), se déroule une phase assez solitaire (sur le plan poétique), que je nommerais volontiers de lycanthropie, en me référant à ses propos sur Petrus Borel, « le lycanthrope » (c'est-à-dire le loup-garou, un loup solitaire mangeur d'hommes). Tzara, qui écrivait « pour chercher des hommes », les a bien rencontrés. Il ne les a pas trouvés malins. Il s'est donc replié sur lui-même, devenant un loup solitaire, au niveau poétique s'entend, puisque, sur le plan individuel, il file le parfait amour et mène une vie mondaine, se faisant construire une magnifique villa par l'architecte Adolf Loos, au centre de Montmartre. Plus tard, il définira la lycanthropie comme une dissociation entre le plan social et le plan moral, où le poète se réfugie pour y régner en maître. Cela lui convient très bien !

Durant cette période, Tzara se préoccupe enfin de réunir les *Sept manifestes dada*, publiés peu avant le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, simplement pour marquer son territoire, sans polémiquer. Auparavant, il a sorti *De nos oiseaux* en 1923 (p. 179) (mais ce recueil n'a pas été diffusé avant 1929), *L'Arbre des voyageurs* (p. 187), *L'Homme approximatif*, *Où boivent les loups* (p. 181) et *L'Antitête* (p. 188), dont la deuxième section, « Minuits pour géants », essentiellement formée du collage de l'unique roman de Tzara, *Faites vos jeux* (1923), occupe une position charnière entre la déconstruction dadaïste et la libre inspiration surréaliste. De cet ensemble ressort une figure émouvante de solitaire explorant les espaces intérieurs, remontant le temps vers

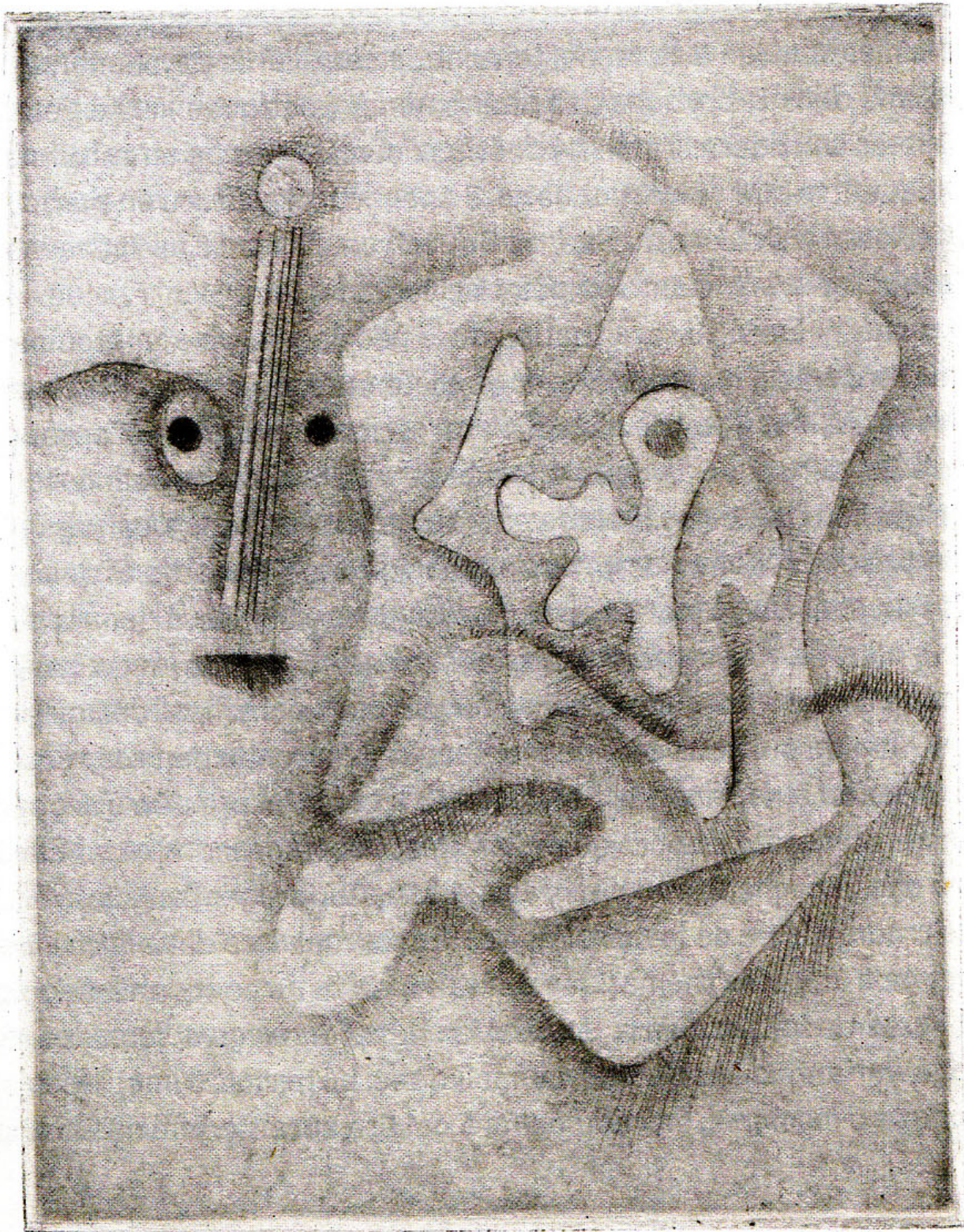


les époques primitives où la poésie coulait de source, où les femmes se rassemblaient au bord des fontaines pour y puiser leur principe de vie. C'est là le résultat d'une profonde réflexion sur les destinées de la poésie, et sur la tâche qu'il lui convient de mener. Répondant sur ce point, en 1927, à Ilarie Voronca, un autre poète roumain, il lui assure : « Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate. La prose par contre est le prototype du compromis envers la logique et la matière. » Au passage, il critique l'adhésion de ses ex-amis surréalistes au parti communiste. Au vrai, *L'Homme approximatif* (dont un fragment accompagne cette interview) ne paraîtra en recueil qu'en 1931. C'est vraisemblablement le recueil le plus important de Tzara. À la fin du dernier chant, le loup embourbé va trouver son berger, « le berger des incommensurables clartés » que l'on pourrait identifier à je ne sais quel dieu des religions mais qui, pour Tzara, ne peut être que le principe ordonnateur du langage, régnant sur les « célestes pâturages des mots ».

Pour l'avoir suivi pas à pas dans sa reconquête du chant fondamental, Breton peut se permettre d'oublier les querelles antérieures et de déclarer en 1929, dans le *Second Manifeste du surréalisme* : « Nous croyons à l'efficacité de la poésie de Tzara et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment *située*. » Dans son langage, cela signifie qu'elle seule impacte le lecteur, et qu'elle est bien de son époque, disant l'essentiel sans se perdre dans l'anecdote.

N'eût-il écrit que cela, Tzara aurait mérité la première place dans la poésie de son temps. Mais voilà que le groupe surréaliste l'ayant rejoint, il se devait de lui apporter une contribution marquante, tant sur le plan théorique et critique que sur le plan lyrique.





L'homme approximatif  
1931 R. 17

Klee



Pour faire comme ses amis retrouvés, il adhère à l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) (p. 286), où il est constamment solidaire de Breton, et il participe activement à ce qu'on nomme la période idéologique du mouvement. Son « Essai sur la situation de la poésie » et son recueil *Grains et Issues*, chacun à sa façon, tentent de concilier la psychanalyse et le marxisme dans l'approche des phénomènes poétiques. Irrité de voir les surréalistes considérer l'activité poétique comme une fin en soi, alors qu'elle ne peut être que révolutionnaire, il annonce sa rupture en mars 1935 dans une lettre aux *Cahiers du Sud*, qu'il aurait voulu signer avec Crevel et Char, lesquels partageaient son point de vue.

Publié en revue, l'« Essai sur la situation de la poésie » servira longtemps de patron à l'ensemble du groupe, avec sa distinction première entre « poésie activité de l'esprit » et « poésie moyen d'expression », toutes deux devant être dépassées, dans l'avenir, sous la forme de « poésie-connaissance ». Parallèlement, il utilise le vocabulaire et les concepts de la psychanalyse pour rendre compte de l'activité nocturne de l'esprit, consignée dans *Grains et Issues* : « À partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit. Le désespoir prendra les formes gaies de la fin du temps des pommes et roulera comme une grêle de tambours fraîchement déchargés sur l'ombre humide qui nous sert de manteau. » Pressentie dans ce recueil qui alterne la création et les notes didactiques, la société future devra répondre aux exigences du désir. Les politiques devraient le comprendre ! À son avis, il ne suffira pas d'un changement de régime pour supprimer l'angoisse de vivre, le traumatisme de la naissance et autres malaises dans la civilisation. Tzara développa la même thématique dans une sorte de conte philosophique qui devait rester inédit jusqu'à la publication des *Œuvres complètes*. Le rêve éveillé dirigé, variante de la cure psychanalytique, lui permit d'imaginer un *Personnage d'insomnie*, individu banal à qui l'on aurait greffé des branches



de cerisier dans le cœur. Ce sont les métamorphoses de cet homme-végétal qu'il poursuivait d'un demi-sommeil à l'autre.

En juin 1935, sa participation au Congrès des écrivains, celui-là même où Breton était interdit de parole, témoigne de son engagement total aux côtés d'Aragon. Il milite activement et, de la même manière que précédemment, il prononce des interventions traitant de la place de l'écrivain dans la société, de son rôle et de ses devoirs. À l'approche du Front populaire, il contribue à la fondation du « Groupe d'études pour la phénoménologie humaine », qui se réunit chez lui, et publie un numéro (unique) de la revue *Inquisitions* (p. 285), qui se voulait l'instrument culturel de cette alliance des partis de gauche.

Plus que Dada, plus que le surréalisme, c'est la guerre d'Espagne qui constitue l'événement majeur dans l'existence de Tristan Tzara. Il assume d'importantes responsabilités au service des républicains espagnols, leur apporte l'aide des intellectuels, artistes et poètes français et il organise en 1937, dans Valence et Madrid assiégée, le 2<sup>e</sup> Congrès international des écrivains. Pour lui, le tournant des rêves, c'est le tournant 36, plus révolutionnaire que jamais, avec toujours l'Espagne au cœur. Tout en organisant la solidarité avec les combattants, il ne cesse de produire de longs poèmes disant son émotion, sa révolte, son espérance.

Voici, emblématique, le début d'« Espagne 1936 », composé lors d'un voyage à Madrid en décembre de la même année :

jeunesse des pas dans la cendre  
le soleil dévoile ta matinale surdité  
lorsque le serpent se mêle de labourer  
aux lentes fonderies de cristal [...]

Et le *desinit* :

terre battue



jamais soumise  
parmi les multitudes antiques ferveurs  
et les fraternités des mythes inassouvis des hommes  
le brasier des rires de demain<sup>3</sup>.

Un autre, daté d'Argelès-sur-Mer le 26 septembre 1936, sans doute le plus célèbre et le plus rapidement connu de cette période bouleversée, est une déploration sur la mort du poète Federico García Lorca, assassiné par les franquistes à Grenade, le 19 août précédent. « Sur le chemin des étoiles de mer » est le chant profond de l'Espagne martyrisée, de Madrid encerclée. Le début n'est pas sans évoquer le ton adopté par le poète à la mort de Guillaume Apollinaire :

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

Au cours de cette incantation éclate le cri des marchands ambulants, criant leurs artichauts, « alcachofas, alcachofas », comme si par le moyen d'un collage réaliste la vie active faisait son entrée dans le poème.



Soutenir que la poétique de Tzara est demeurée inchangée serait incompréhensible. Les coups de boutoir de l'histoire apposent leur empreinte sur le dire poétique, sans qu'il y ait, pour autant, retour à des formes convenues, académiques pour tout dire. Ici encore, la poésie de Tzara est révolutionnaire. D'une manière différente : de nature essentiellement orale, elle se veut porteuse d'espérance sans jamais emprunter les saintes formules du dire politique. Née des circonstances, elle n'est jamais une poésie de circonstance. C'est toujours le même lyrisme, désormais soutenu par le refus d'une défaite annoncée. À preuve le titre du livre solaire illustré par Matisse, qui recueille les poèmes écrits ces années-là : *Midis gagnés* (p. 183). En 1939, une telle proclamation avait du sens. Sans commentaire !

On connaît la suite : la drôle de guerre, l'exode, l'Occupation. Étranger, considéré comme militant révolutionnaire, Tzara est obligé de se cacher. Il traverse alors une seconde période de lycanthropie. S'il compose encore des poèmes, notamment *La Fuite* (fig. K), poème dramatique en quatre actes, il les garde par devers lui. Il a décidé de répondre à l'opresseur par le silence. Se taire, ne rien publier.

Non qu'il désapprouve la poésie clandestine, la Résistance d'Aragon et d'Éluard. La source poétique ne tarit pas, et Tzara ne cesse d'engranger des images, de noter les poèmes qui lui viennent quasi spontanément. Mais il n'est pas question, à ses yeux, de passer par le système surveillé par le régime de Vichy, à la solde de l'occupant. Tout au plus acceptera-t-il de diffuser, dans la clandestinité (c'est-à-dire imprimées dans un atelier clandestin et distribuées par les maquisards et les militants clandestins), de petites plaquettes précieuses aujourd'hui. L'une d'elles s'intitule *Une Route Seul Soleil* (p. 290). Notez l'acrostiche. Il dit vers quel astre à l'est se tournent ses regards



à ce moment précis où les troupes allemandes remontent vers le front de Normandie, commettant l'irréparable : Oradour-sur-Glane.

À cette exception près, pour lui, *seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse*. Ce sera sa dignité.

Écrite aussitôt après l'exode, à l'époque où le poète vit dans une permanente inquiétude, pour lui et pour les siens, *La Fuite* se donne pour un poème dramatique. C'est dire combien il a conscience d'articuler, de mettre en rapport, deux types de discours, depuis longtemps divergents. La dramaturgie passe au second plan : Tzara se borne à distribuer les rôles, à imaginer la scène, sans imposer une mise en scène qui poursuivrait les innovations des temps dadaïstes ou tirerait parti de la mise en scène surréaliste. De fait, s'il s'est réjoui d'une belle représentation au Vieux-Colombier en 1947, l'auteur se serait satisfait d'une lecture publique, à l'italienne, comme on dit, faisant vibrer les murs de son lyrisme intégral. Car, pour la première fois peut-être dans l'ensemble de son œuvre, le lecteur comprend que le poète parle de lui-même, se livre au public en dévoilant ses secrets les plus intimes, et notamment ce qu'il lui a fallu surmonter d'obstacles et d'inhibitions pour



K Représentation de *La Fuite* à Prague, dans la mise en scène de E. F. Burian, 1947.

L Une page de *Labyrinthe*, n° 17, 15 février 1946, avec les articles de Michel Leiris et Tristan Tzara sur la pièce *La Fuite* et un article de Philippe Soupault sur le mouvement Dada.







des choses, qui poursuit son mouvement de roue. Fuite historique enfin : exode, déroute, dispersion de tous et de toutes à travers l'anonymat des routes et dans le brouhaha des gares où se coudoient civils et militaires. Faillite, effondrement, confusion, parce qu'il faut ce désarroi total pour que puisse renaître une autre société impliquant d'autres relations entre les hommes, entre les femmes, entre les femmes et les hommes. »

Révéléateur, ce texte porte lui aussi la marque de l'époque où il a été écrit, en plein existentialisme. Le fait est qu'on ne peut désormais concevoir la biographie de Tzara sans replacer chaque élément de sa vie dans ce contexte historico-social et surtout dans le retentissement mental qu'il en donne, comme il avait fait, exceptionnellement, avec plus de brio et de détachement, dans le « roman » *Faites vos jeux*.

Dans l'ensemble, et même jusqu'à ce jour, la critique s'est montrée très dubitative à l'égard de ce long poème dialogué, comme si elle se trouvait devant un texte symbolique de Villiers de L'Isle-Adam ou même du Claudel de *Tête d'or* retrouvé après la mort de l'écrivain. Ou bien elle a cherché des clés, pour lui faire les poches, afin de bien comprendre chaque allusion d'une œuvre de circonstance ; ou bien elle a pensé à un égarement momentané de l'auteur, ébranlé par l'épisode inouï qu'il avait vécu. Elle ne peut comprendre, cette critique, que les soubresauts de l'histoire aient imposé leur propre style au sujet d'une nécessité individuelle, celle qui pousse tout individu vers l'autonomie, la liberté.

Un poète de ses amis, que l'on ne peut soupçonner de perversité, a même imaginé que Tzara adoptait ce ton d'autrefois pour, à la façon dadaïste, scandaliser son public : « Elle est si étrange dans sa sagesse que j'en suis arrivé à me demander si Tristan Tzara n'a pas cru que cette sagesse était le plus sûr moyen de scandaliser tout le monde, y compris ses amis. J'entends de belles images mais noyées dans un brouillard de mots<sup>4</sup>. »



En dépit de son amitié, et malgré une bonne volonté évidente, il n'a pas compris qu'ici Tzara se retournait sur lui-même pour mieux dégager une leçon universelle.

La liberté reconquise, Tzara milite de plus belle au sein du Comité national des écrivains (CNE), accueille les plus jeunes dans son émission de radio, participe à la création de l'Institut d'études occitanes. De retour à Paris, il prend l'initiative d'affronter le tout-puissant Sartre d'une part, les surréalistes, ses anciens compagnons, d'autre part. Au premier, qui parle d'existentialisme et d'engagement, il répond que la notion de « poésie engagée » n'a pas de sens. Si le poète est engagé, s'il baigne dans l'histoire jusqu'au cou, sa poésie doit demeurer libre de toute injonction. « C'est le poète qui a une signification dans l'échelle des valeurs humaines, le poème écrit n'étant qu'une de ses manifestations occasionnelles, un témoignage, un jalon », écrit-il. Aux seconds, il reproche de s'être absentés pendant la guerre et, davantage, de s'en prendre, par la plume de Benjamin Péret, à la poésie de la résistance tandis qu'ils étaient eux-mêmes à l'abri. C'est l'éternelle opposition entre combattants de l'intérieur et forces extérieures, que De Gaulle a résolue par la politique dite de l'amalgame. Résultat : il prend des coups des deux côtés, au risque d'être ostracisé. Il ne trouvera de soutien que dans les organes du parti communiste, alors que son propos est aux antipodes de la théorie stalinienne, et surtout du réalisme socialiste, qu'il soit à la française (façon Aragon) ou internationaliste. Ambitieuse, son esthétique vise à ne rien perdre des acquis antérieurs, personnels ou collectifs, tout en œuvrant pour cette troisième étape qu'il postulait naguère, la *poésie de la connaissance*. Mais sa marge de manœuvre est étroite, entre les deux blocs que j'évoque. Mal compris, il se voit contraint de constamment défendre ses options antérieures, tout en traçant quelques perspectives d'avenir.



Voilà ce qui justifie les longs poèmes de la mémoire, jalonnant sa création tout au long de cette période (*De mémoire d'homme, À haute flamme* (p. 187), etc). Non par nostalgie ni par peur du futur, mais pour empêcher qu'on oublie les amis disparus, pour revenir aux valeurs éternelles du lyrisme et de la fraternité.

Preuve qu'il n'a pas renoncé à transformer la poésie de fond en comble, le « poème perpétuel » *La Rose et le chien*, qu'il compose avec Picasso en 1958 (p. 311). Il transpose, d'une certaine façon, les Roto-reliefs de Marcel Duchamp, pour fournir, par une simple règle de permutation, la rotation de l'un des trois disques qui le composent, une infinité de combinaisons porteuses de sens. Cette invention, qui renouvelle l'usage des volvelles médiévales, précède de plusieurs années celle des *Mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Il n'est pas inutile de souligner la complicité de ces deux inventeurs permanents : Tzara-Picasso, les dynamiteurs de la tradition.

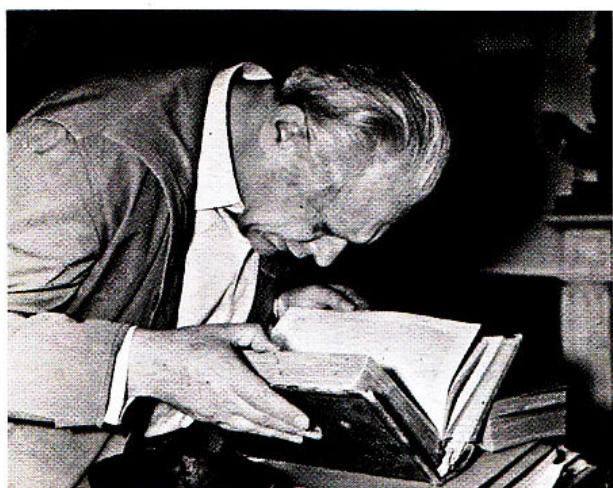
Il me faut maintenant mentionner un épisode généralement passé inaperçu dans la trajectoire terrestre de Tristan Tzara. Je veux parler de sa réaction spontanée lors de l'insurrection hongroise de 1956, et je n'aurais rien compris à sa position sur le rôle du poète dans la société si j'écartais la question au prétexte que ce n'est pas un fait littéraire. Il se trouve à Budapest, en compagnie de son vieil ami Gyula Illyés, fréquente les intellectuels et les syndicalistes contestataires du cercle Petöfi, quand éclate l'insurrection antisoviétique. À son retour, l'article relatant sa version des événements est refusé par Aragon, alors directeur des *Lettres françaises*. Il atterrit au *Figaro*. Tzara serait-il, contre son gré, voué à la presse bourgeoise ? Non, car il refuse ensuite toute interview. Une fois de plus, la dignité du silence, dès lors qu'il a déjà tout dit. Premier intellectuel communiste à tirer publiquement la leçon du rapport Khrouchtchev, il est aussi le premier à dénoncer la rhétorique soviétique justifiant l'invasion de la Hongrie. Simultanément, il lance une pétition en faveur de la Pologne. À l'exception de ses piges dans *Les Lettres*



françaises, son nom ne réapparaîtra dans la presse (dite bourgeoise) qu'au bas du « Manifeste des 121 sur le droit à l'insoumission » dans la guerre d'Algérie.

Solitaire, Tristan Tzara n'en poursuit pas moins son activité poétique, et surtout sa quête des origines de la poésie. Pendant plus de dix années, il consacra ses jours et ses nuits à interpréter le *Lai* de Villon puis, à titre de contre-épreuve, les pièces en vers de Rabelais, en recherchant les anagrammes qui pourraient lui révéler un contenu secret, le message latent dissimulé par l'auteur sous le texte en clair (fig. M).

Concrètement, cela s'est déroulé progressivement. Pas d'illumination. Pas de théorème non plus, suivi de sa démonstration. C'est plutôt l'inverse qui s'est produit. Il commence par donner une préface aux œuvres de François Villon. Puis il prépare une édition critique, annotée, de ses poésies pour le Club français du livre (fig. N). Le contrat est signé, les commentaires achevés, les premières épreuves tirées quand il arrête tout. C'est qu'en systématisant une observation de Lucien Foulet, lequel a découvert un anagramme exact du nom d'Itiers Marchant sous le vers « Qui est remply sur les chantiers », il pense pouvoir découvrir, avec méthode, les noms dissimulés par Villon pour dénoncer ses persécuteurs, dire la véritable cause de son comportement, se venger de Catherine de Vauxcelles, celle qui l'a ainsi mis dedans, et faire rire ses complices. Prévoyant les objections, il s'impose



M



32 LE TESTAMENT

C'est le droit loyer qu'amans ont :  
 Toute foy y est viollee. 620  
 Quelque doux baisier n'acolle.  
 De chiens, d'oiseaux, d'armes, d'amours.  
 Chascun le dit a la vollee.  
 Pour ung plaisir mille douleurs. 624

DOUBLE BALLADE

Pour ce, amez tant que voudrez,  
 Suyvez assemblees et festes.  
 En la fin ja mieulx n'en vouldrez  
 Et si n'y romprez que vos testes; 628  
 Folles amours font le gens bestes :  
 Salmon en ydolatria,  
 Samson en perdit ses lunetes.  
 Bien est eureux qui riens n'y a! 632

Orpheus, le doux menestrier,  
 Jouant de fleustes et musetes.  
 En fut en dangier d'un murtrier  
 Chien Cerberus a quatre testes; 636  
 Et Narcisus, le bel honnestes,  
 En ung partont puis s'en noya  
 Pour l'amour de ses amourettes.  
 Bien est eureux qui riens n'y a! 640

Sardana, le preux chevalier,  
 Qui conquist le regne de Cretes.  
 En voulut devenir moullier  
 Et filler entre pucelletes; 644  
 David le roy, sage prophetes,  
 Crainte de Dieu en oubli,  
 Voyant laver cuisses bien faittes.  
 Bien est eureux qui riens n'y a! 648

Handwritten notes in blue ink:

ET ENFIN  
 Y SUR LES CHANTIER  
 SE CELLE QUE VIA DISS  
 SA VOULENTAINE  
 SAVOLLENTAINE NE VILLAS  
 SAVOLLENTAINE EN NYLLA

ARRISTONCUEUR WIFRETALE  
 QUETUNAESUNG TOUR DESTOILE  
 QUETUNAESUNG TOUR DESTOILE

153 14 87 6  
 151 1 3 2  
 150 1 3 2

16 LE TESTAMENT

XVI Se, pour ma mort, le bien publique  
 D'aucune chose vaulst mieulx,  
 A luy donner, que de luy vendre.

mauvaise vie, ces "oiseaux" que  
 dans la cage designent Jolis  
 ait voutu en prison  
 Servou  
 No Jolis  
 a un miroir pour s'y contempler,  
 ir la faveur de la femme du ge  
 ralement fournissait la nourri  
 charge etait affermee par l'admi  
 es, durement exploitees, se plai  
 t foi des documents d'epoque.

Handwritten notes in blue ink:

SYPOURMAWERTLEBIENPUBLIQUE (127)  
 LES MONS NE BOUGENT DE LEURS LIEUX = JOURNAL  
 AMOIR COMME UN MOUCHE MINIE  
 LES MONS NE BOUGENT DE LEURS LIEUX  
 LES MONS NE BOUGENT DE LEURS LIEUX  
 LES MONS NE BOUGENT DE LEURS LIEUX

XVI, 121 — XXIII, 184 17

XX Quant l'empereur ot remire  
 De Diomedes tout le dit :  
 Ta fortune je te muera y

Handwritten notes in blue ink:

ou réexpéditeur  
 IL NE FAUT DRAPAS A SON ESME  
 LA GARGOU ESTROIT MOLT DE FUTE A L'HE  
 MAISSON VENTU DE MA FORSUNE  
 BE NE REBILLOIT NON OITRE MARE



un système contraignant de symétrie à l'intérieur de chaque vers. Et voilà que le récit second, qu'il avait soupçonné dans son commentaire érudit, se trouve désormais mathématiquement assuré (par la règle de symétrie). Pour faire bonne mesure, il applique le même système à Rabelais, lui-même amateur d'anagrammes, et ressuscite son fils Théodule, disparu dans la tendre enfance, etc.

À l'origine de cette recherche du secret dissimulé par les lettres elles-mêmes, il y a sa propre expérience : le jeu de l'acrostiche, son propre nom dissimulé dans certains poèmes écrits dans la clandestinité. Le jeu est intéressant, utile parfois quand il s'agit de maintenir le dire poétique en dépit de tout. Mais il y a autre chose, qui le relie indirectement aux recherches conduites en secret par le grand linguiste Ferdinand de Saussure sur les origines de la poésie latine. C'est l'idée que les poètes du passé composaient un texte à double entente, soit en se servant de procédés mnémoniques, soit en codant leurs écrits, de sorte que la poésie-activité de l'esprit colle à la poésie-moyen d'expression, comme les deux faces d'une seule et même pièce.

La démarche que je viens de reconstituer était indiquée dans ses manuscrits, souvent repris et modifiés, nullement définitifs, quand la maladie l'emporta. De sorte qu'il m'a fallu plusieurs années pour aboutir à une édition à la fois sûre et lisible de ce travail où l'érudition se met au service d'une vision poétique. Rassurons le lecteur : la bombe n'a pas explosé. Nul n'a pris le *Secret de Villon* pour une apocalypse (révélation). Aussi paradoxal que soit le parcours de Tristan Tzara, de Dada jusqu'à cette pratique révolutionnaire de la lecture, un fait demeure en permanence : il n'a jamais abandonné la poésie. Ni la révolution.