

La spontanéité poétique chez Tzara

Marius Hentea

Que peut-on apprendre d'un philosophe contrarié ?

À quoi nous ont-elles servi les théories des philosophes? Nous ont-elles aidé à faire un pas en avant ou en arrière? Où est « avant » où est « arrière » ? ... Ce que nous voulons maintenant c'est *la spontanéité*. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente¹.

Dans cette intervention donnée à Weimar en 1922 et qui fait office d'oraison funèbre du mouvement Dada, Tristan Tzara désigne la spontanéité comme élément central du mouvement Dada, comme il le faisait dans son fameux manifeste de 1918. Par ailleurs, il affirme en 1923 :

Dada a été une aventure purement personnelle, la matérialisation de mon dégoût. Peut-être a-t-il eu des résultats, des conséquences. Avant lui, tous les écrivains modernes tenaient à une discipline, à une règle, à une unité. ... Après Dada, l'indifférence active, le je m'enfoutisme actuel, la spontanéité et la relativité entrèrent dans la vie².

Une des contributions les plus célèbres de Tzara à la littérature, « Pour faire un poème dadaïste », consiste en une série d'instructions détaillées qui ressemblent à une recette : découper un article de journal, mettre les mots ainsi découpés dans un chapeau et les en ressortir un par un pour assembler un poème qui, au final, « [vous] ressemblera³ ». Ce jeu de hasard produit un résultat « spontané », si l'on tient compte de l'étymologie du terme, issu du latin *sponte*, qui signifie « par soi-même, selon sa propre volonté » et qui est proche de *spondeo*, qui signifie « garantir, s'engager à » mais aussi de *pendo* (« peser »), tous partageant la racine indo-européenne *spen* (à l'origine du verbe anglais *to spin*, qui signifie « faire tourner »). Ces étymologies ne sont pas anodines : quand Tzara demande au poète de recopier

¹ Tristan Tzara, « Conférence sur Dada », *Œuvres Complètes*, éd. Henri Béhar (Paris, Flammarion, 1975-1991), 1 : 421.

² « Tristan Tzara va cultiver ses vices », *OC*, 1 : 624.

³ « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *OC*, 1 : 382.

« consciencieusement » les mots, il sous-entend que le résultat obtenu par le fruit du hasard doit être respecté et non modifié pour correspondre à une esthétique préétablie.

Cependant la spontanéité en tant que doctrine poétique reste problématique, d'autant que ce n'est certainement pas le premier terme qui vient à l'esprit pour décrire la poésie de Tzara, qui n'a jamais écrit de poésie spontanément, et encore moins en appliquant sa fameuse recette. En fait, ce qu'il sous-entend en proposant la manière la plus arbitraire qui soit d'écrire un poème, c'est que toutes les doctrines poétiques reviennent à la même chose. Même dans un poème simultané comme « L'Amiral cherche une maison à louer », Tzara soigne la composition et adapte avec précision la tonalité du discours qu'il met dans la bouche des différents personnages (Janco sur un mode mélodique et Huelsenbeck plus pompier). Quant aux soirées organisées par Dada, elles donnaient certes une impression de chaos et de tumulte, comme le résume Tzara lui-même à propos de la Soirée Tristan Tzara à la Zunfthaus zur Meisen en juillet 1918 : « Manifeste, antithèse thèse antiphilosophie, Dada Dada Dada Dada spontanéité dadaïste dégoût dadaïste rires poème tranquillité tristesse la diarrhée est aussi un sentiment guerre les affaires élément poétique⁴ ». Cependant, ce type d'événement faisait l'objet d'une organisation rigoureuse, au point que d'autres dadaïstes se plainquirent du fait que toutes les soirées répétaient inlassablement la même formule.

Pour en revenir à la recette de Tzara, intéressons-nous à ce qu'il entend par « le poème [vous] ressemblera⁵ », idée également présente dans la citation en début du présent article, quand Tzara affirme que « tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente ». L'idée que la spontanéité « ressemblera » au lecteur et/ou au poète potentiel est capitale en ce qu'elle permet de comprendre pourquoi la spontanéité tint une si grande place dans la théorie poétique de Tzara à partir des années Dada et jusqu'à la fin de sa vie. On pense par exemple à l'essai critique le plus conséquent de Tzara sur la poésie, « Essai sur la situation de la poésie », paru dans l'édition de décembre 1931 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* : Tzara y sous-entend que la « poésie-moyen d'expression » est reliée au « penser dirigé » et affirme que la « poésie-activité de l'esprit » est quant à elle le produit du « penser non dirigé », qui consiste en « un enchaînement, en apparence arbitraire, d'images : il est supra-verbal, passif, et c'est dans sa sphère que se placent le rêve, le penser fantaisiste et imaginaire ainsi que les rêveries diurnes⁶ ». Si Tzara emprunte à Carl Jung la catégorisation « penser dirigé / penser non dirigé », on en trouve déjà l'application en poésie dans les attaques de Dada sur l'organisation des sens et le rationalisme

⁴ « Chronique zurichoise 1915-1919 », *OC*, 1 : 565.

⁵ « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *OC*, 1 : 382.

⁶ « Essai sur la situation de la poésie », *OC*, 5 : 16.

de la « poésie-moyen d'expression », qui entrave la spontanéité et réduit le langage à une expression à fin sociale.

Les catégories qu'utilise Tzara impliquent une certaine simplicité : « il n'y a que deux genres ... le poème et le pamphlet⁷ », affirme M. Aa. Cependant, « Essai sur la situation de la poésie » ne saurait être réduit à un simple exposé théorique : il s'agit également d'une tentative pour comprendre l'émergence d'un certain type de poésie à travers des épisodes historiques, ce qui conduit Tzara à dater de la période romantique les débuts de la *poésie-activité de l'esprit*. Pour Tzara, la poésie n'est pas tant une forme littéraire qu'un mode d'être, comme en atteste ce regard rétrospectif sur Dada :

Le langage, sous l'angle des rapports humains, a été pour Dada un problème et un constant souci. À travers cette activité tentaculaire et dispersée que fut Dada, la poésie est harcelée, insultée et méprisée. Une certaine poésie, il faut le préciser, la poésie-art, basée sur le principe que la beauté est statique. Dada lui opposait un *état d'esprit* qui, malgré son anti dogmatisme de principe, était en mesure de démontrer que tout est mouvement, constant alignement sur la fuite du temps.

...

Si Dada n'a pas su se dérober au langage, il a cependant constaté les malaises que celui-ci provoquait et les entraves qu'il mettait à la libération de la poésie. La désorganisation, la désorientation, la démoralisation de toutes les valeurs admises étaient pour Dada d'indiscutables directives. Le dégoût et la spontanéité devinrent les principes directeurs de la création artistique. Pour Dada, la poésie n'a pas de fin en soi⁸.

Ainsi, pour Tzara, la poésie n'est pas une fin en soi : elle vit tant qu'elle tisse un lien intime avec un public et un contexte social plus larges. On note également chez Tzara un désir de supprimer les frontières entre différents types de création artistique, en insistant sur le fait que la poésie est partout : « Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans jamais avoir écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle, n'importe où⁹ ». En d'autres termes, la poésie réside dans « la vie quotidienne » et non dans « la beauté statique et immuable¹⁰ ». Ce sont l'individualisme et l'esprit de compétition qui caractérisent la société capitaliste moderne qui ont éloigné la poésie de la vie elle-même, et

⁷ « Prosélyte à prix fixe », *L'Antitête*, OC, 2 : 268.

⁸ « Essai sur la situation de la poésie », OC, 5 : 18, 20.

⁹ « Essai sur la situation de la poésie », OC, 5 : 9.

¹⁰ « Essai sur la situation de la poésie », OC, 5 : 12, 9.

les poètes ont eu tort de penser que les innovations formelles, qui restent superficielles, pouvaient passer outre cet état de fait.

Si les réflexions ci-dessus s'en tiennent à une vision relativement abstraite de la spontanéité poétique, la notion prend toute son ambivalence si l'on considère que le corpus poétique le plus significatif de Tzara fut produit dans une seconde langue, qu'il n'a maîtrisée qu'à l'âge adulte. Enfant et jeune adolescent, Tzara fut exposé à un certain nombre de langues, parmi lesquelles le roumain, sa langue maternelle, le yiddish, que ses coreligionnaires parlaient dans les rues de sa ville natale de Moinești, l'hébreu, langue d'instruction au même titre que le roumain dans la première école qu'il fréquenta, des langues modernes comme le français, l'allemand et l'italien, sans oublier les lettres classiques en latin et grec. Le français était à l'époque la langue de choix pour les élites roumaines. Ainsi, Benjamin Fondane observe que la Roumanie n'était, intellectuellement, « qu'une province du paysage français¹¹ », qui avait besoin de la culture française pour passer « de la vie instinctive, presque inconsciente de l'esprit, à la vie de l'intelligence¹² », comme l'écrit un intellectuel roumain de la fin du siècle dans une thèse de doctorat pour l'École Normale Supérieure. Les bulletins scolaires du jeune Tzara le révèlent cependant meilleur germaniste que francisant (certaines années, il obtint tout juste la moyenne à ses examens de français).¹³ À l'Université de Bucarest, il suivit un cours de littérature italienne moderne, dont il ne passa en revanche pas l'examen final, convaincu que le professeur les avait insultés, lui et un de ses camarades.¹⁴ À Zurich, c'est en allemand (et non en dialecte suisse-allemand, par contraste avec les habitants du cru) que Tzara communiquait avec les autres dadaïstes. Si le multilinguisme faisait partie intégrante du mode de fonctionnement de Tzara et constituait une des caractéristiques des textes et des performances dada, il manquait toutefois à Tzara un réservoir d'associations linguistiques inconscientes (ou spontanées ?) en français dans lequel puiser, ce qui fait de la spontanéité linguistique un horizon quasi-inatteignable. Si la majeure partie de la poésie de Tzara en langue roumaine porte les traces de l'influence française (le poème « Soră de Caritate » tire par exemple directement son titre des « Sœurs de Charité » de Rimbaud, et l'on trouve des strophes entières en français dans d'autres poèmes de Tzara), le français était une langue

¹¹ Cité dans Ovid S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă Românească*, ed. Geo Șerban (Bucarest: Editura Hasefer, 2001), p. 56.

¹² Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie* (Paris : Ernest Leroux, 1898), p. 11.

¹³ Sur l'éducation institutionnelle de Tzara, voir mon article « The Education of Samuel Rosenstock, or How Tristan Tzara Learned His ABCs », *Dada/Surrealism*, vol. 20 (2015) : web.

¹⁴ Cet épisode fait l'objet d'un traitement détaillé dans la biographie de Tzara que j'ai écrite, *TaTa Dada: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara* (Cambridge: MIT Press, 2014).

étrangère qu'il avait consciemment apprise et que son cerveau avait classée dans un espace séparé :

la maison aux narines d'or
est remplie de phrases correctes¹⁵

Si le poème constitue une critique des maisons bourgeoises, les archives de la Bibliothèque Doucet comportent un certain nombre de documents datant de la période zurichoise dans lesquels on constate que Tzara avait recopié des « phrases correctes » françaises. Ces mots et expressions, constitués en listes et mis de côté pour être utilisés plus tard, ont sans doute particulièrement frappé Tzara. Le format de la liste, avec des éléments a priori disjoints, que ne raccorde entre eux aucune syntaxe, semble avoir inspiré plusieurs poèmes de Tzara, parmi lesquels « Raccroc », dont voici un extrait particulièrement révélateur du mode de fonctionnement pseudo-spontané de l'écriture poétique de Tzara :

le larynx homme seul
au regard fixe
mets sur la fleur
l'accent circonflexe¹⁶

En l'absence de ponctuation et de cohérence syntaxique, les différents éléments sémantiques et grammaticaux du poème peuvent être compris et composés ou recomposés à l'envi par le lecteur : l'ambiguïté autour du mode (indicatif ou impératif) et du sujet de la forme verbale « mets » permet de construire des images qui disent toutes quelque chose de la création poétique elle-même : le larynx (organe littéral de la parole) est-il la métonymie de cet homme seul au regard fixe, variation sur la figure stéréotypée du poète romantique, qui contemple un champ de fleurs (des jonquilles, au hasard, pour reprendre le *topos* de Wordsworth) ? Qu'en est-il de l'ornementation de la fleur par l'accent circonflexe ? Doit-on y lire une volonté de transformer la nature par le verbe ou une simple variation ludique sur des mots français qui ont frappé, par leur étrangeté même, l'imagination du poète roumain ? Ces questions restent bien sûr ouvertes, mais si l'on regarde l'ensemble de la poésie dada de Tzara, l'impression qui s'en dégage ne trahit pas tant la spontanéité qu'un désordre « désorganisé » de façon calculée et consciente.

¹⁵ « Un beau matin aux dents fermées », *OC*, 1 : 217.

¹⁶ « Raccroc », *OC*, 1 : 234.

À l'origine de l'intérêt de Tzara pour la spontanéité, on trouve sans aucun doute l'idée que celle-ci constitue la seule manière d'échapper à une culture devenue mortifère, malade, malsaine, comme le dit Hugo Ball :

Notre cabaret est un geste. Chaque mot qui y est parlé et chanté y dit au moins ceci : que cet âge de l'humiliation n'a pas réussi à gagner notre respect. Et que possède-t-il qui pourrait être respectable ou admirable ? ... Les massacres grandioses et les exploits cannibales ? Notre bêtise spontanée et notre enthousiasme pour l'illusion les détruiront¹⁷.

Hors de question, dès lors, d'écrire selon des règles imposées par les tenants d'une culture morte. Il faut que l'écriture surgisse librement du corps même du poète, comme l'affirme Tzara dans un entretien avec René Crevel : « J'ai toujours pensé que l'écriture était, au fond, sans contrôle, qu'on eût ou non l'illusion de ce contrôle, et j'ai même proposé en 1918 *la spontanéité dadaïste*, qui devait s'appliquer aux actes de la vie¹⁸ ». C'est un ménage littéraire des restes de cette culture morte que propose Tzara dans son Manifeste de 1918 (« balayer, nettoyer » sont des termes qu'il emploie), dans lequel la « spontanéité dadaïste » est posée en principe fondateur de Dada au même titre que le « dégoût ». La spontanéité comme le dégoût sont ancrés dans la corporalité, et toutes les références que fait Tzara à la spontanéité sont intimement liées au dégoût et réaffirment la primauté du corps, soit dans les mains qui découpent l'article de journal ou qui secouent le chapeau, soit dans l'idée que la spontanéité est quelque chose qui « coule librement », soit dans l'action même de balayer. Le lien entre spontanéité, dégoût et corporalité saute aux yeux la première fois que Tzara applique sa recette mot-papier-ciseaux devant un public parisien lors du Premier Vendredi de *Littérature* le 23 janvier 1920. Quand Tzara monte sur scène pendant la seconde moitié de la soirée, il applique sa recette à un discours prononcé à l'Assemblée par Léon Daudet, député d'extrême-droite et corédacteur de *l'Action française*. Spontané en apparence, le geste est parfaitement calculé pour mettre en scène le corps étranger (Tzara) qui met en pièces, littéralement, la rhétorique nationaliste de Daudet. Tzara avait compris que c'était son propre corps qui capterait l'attention du public. Plutôt que de penser la spontanéité comme principe poétique abstrait, Tzara la relie intimement à la réaction du corps face aux déformations et aux

¹⁷ Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, ed. John Elderfield, trad. Ann Raimés (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974), p. 61.

¹⁸ René Crevel, « Voici Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 octobre 1924, p. 5.

différences de la culture. Ce corps-là n'est pas sans lien avec un contexte social plus large : dans son essai de 1931, Tzara rejette toute idée d'autonomie poétique en affirmant que « l'œuvre dite d'art, à toute époque, reflète un fait historique qui est engendré par les rapports sociaux et économiques¹⁹ ».

Cet accent mis sur le corps physique mais également sur le contexte social plus large nous ramène aux années de formation du jeune Tzara, et nous conduit à nous interroger sur la discipline sociale qui s'est appliquée au corps de Tzara pour s'intégrer à une ou plusieurs cultures. Que peut-il rester de spontané quand il s'agit de s'intégrer à une culture qui se définit elle-même par opposition à d'autres cultures perçues comme dominantes ? Que faire alors de la spontanéité au sein d'un champ culturel qui peine à se définir lui-même ? Que signifie pour un poème le fait d'être considéré comme une émanation du corps du poète plutôt qu'un corpus linguistique ?

S'il est bien une donnée centrale dans l'enfance de Tzara, c'est qu'il est né (et fut identifié comme) juif. Même en appartenant à une famille non pratiquante (son père s'enregistra comme « athée » quand il obtint son passeport dans les années 1920) et en parlant le roumain à la maison, être né juif n'en impliquait pas moins une large gamme de conséquences administratives, juridiques et culturelles. Moins qu'une appartenance religieuse choisie (et dans le cas de Tzara et de sa famille, même sans allégeance spirituelle), la judaïté est considérée comme une caractéristique raciale : il suffit que le « corps » soit considéré comme juif pour que l'État le dépossède des droits et privilèges de la citoyenneté. En 1896, année de naissance de Tzara, seuls trois des enfants nés dans une famille juive de Moinești étaient citoyens roumains ; les autres, comme Tzara, n'étaient « sous la protection d'aucun État étranger²⁰ ». En d'autres termes, des corps flottants, sans attaches, ou en tout cas pas attachés à un État unique. Cependant, cette absence d'attaches n'apportait pas non plus de véritable liberté, étant donné que le fait d'être ainsi isolé du corps social dominant entraînait une certaine vulnérabilité. En Roumanie, un appareil législatif très contraignant empêchait à l'époque les non-citoyens (et donc, les juifs) d'acquérir des biens fonciers à la campagne ou de fréquenter les écoles publiques gratuites, entre autres mesures discriminatoires. Des pogroms eurent lieu, dont certains près de Moinești, et la révolte des paysans de 1907 (pendant laquelle près de 10 000 personnes furent tuées par les autorités) a pour origine l'insatisfaction causée par un gestionnaire agricole juif (le grand-père de Tzara gérait lui aussi une exploitation forestière). La croissance démographique rapide de la minorité juive était

¹⁹ « Essai sur la situation de la poésie », *OC*, 5 : 21.

²⁰ Voir Direcția Județeană Bacău a Arhivelor Naționale, inventar Stare Civila (Moinești), vol. 2 (1896).

source de tensions, notamment à cause de sa concentration en ville (dans un pays à la population encore rurale à 90 pourcent) et de la spécificité culturelle du « peuple du livre » dans un pays caractérisé par l'illettrisme de masse. Un des sentiments populaires à l'époque était que les juifs urbains étaient « étrangers à la culture de la terre » et donc qu'ils avaient pas la capacité de représenter correctement la culture roumaine « authentique²¹ », essentiellement paysanne. L'influent journal littéraire *Convorbiri literare* alla jusqu'à affirmer que « l'infiltration étrangère » constituait « le problème capital de l'histoire contemporaine²² » roumaine. A. C. Cuza, professeur à l'Université de Iași, à l'Est du pays, ne mâcha pas ses mots non plus : « *Éliminer les juifs du domaine de la culture* – voilà la question existentielle pour nous²³ ». La revue *Critica*, éditée par des juifs, fit d'ailleurs remarquer qu'une « muraille » de « haine désarmante²⁴ » s'était dressée entre la culture roumaine et les écrivains juifs.

Ainsi, il était quasiment indispensable pour les auteurs juifs roumains de dissimuler leur identité pour toucher un public plus large. Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que Samuel Rosenstock eût adopté un pseudonyme international comme Tristan Tzara. Dans « Sœur de Charité », il joue en quelque sorte à ne pas être juif :

Je suis le chrétien orthodoxe
Je suis couché dans mon lit et je me demande s'il faut beau dehors

Ma souffrance est ordonnée par rangées
Divisées en images qui deviendront pensées
Cette nuit si elle était pareille à celle d'hier
Je vais pleurer doucement dans mon oreiller, peut-être vais-je mourir et
souffrirai²⁵

La conclusion du poème (l'image du poète transformé en une sorte de Hamlet qui sanglote en silence dans son oreiller) démontre que cette conversion est impossible. En d'autres termes, on pourrait dire que les premières tentatives du jeune poète pour se libérer par son art ont été gâchées par sa conscience du fait que l'idéal poétique parnassien ne pouvait en aucun cas s'appliquer à un jeune juif en Roumanie, car sa production poétique serait toujours lue au regard d'une politique culturelle odieuse niant tout statut aux juifs de Roumanie, et en premier lieu celui de citoyens roumains. La première incursion de Tzara dans le domaine de la culture

²¹ A.C. Cuza, *Naționalitatea în artă: Principii, fapte, concluzii: Introducere la doctrina naționalistă-creștină*, (Bucarest: Editura Cartea Românească, 1927), pp. viii-ix.

²² « Insemnări privitoare la istorie culturii românești », *Convorbiri literare*, mars 1910, p. 1.

²³ Cuza, *Naționalitatea în artă*, p. 103.

²⁴ « Chestia evreiasca », *Critica*, 10 avril 1910, 2.

²⁵ « Sœur de Charité », *OC*, 1 : 60.

lettrée (la revue *Simbolul*, qu'il créa au lycée avec Marcel Janco et Ion Vinea), fut traitée de « ridicule » et même « franchement odieuse » par le magazine à tendance nationaliste *Viața românească* : « Il y a là un manque de solidarité humaine, une étrangeté [*instrăinare*] coupable... une forme d'abandon moral dont nous, dans ce pays, ne voulons pas croire qu'ils puissent être excusés par l'originalité²⁶ ». Ce ne sera pas la dernière fois que Tzara est accusé d'être un étranger qui cherche à porter atteinte à l'intégrité d'une culture nationale : le terme *instrăinare*, formé à partir du mot *străin*, qui signifie « étranger », désigne le fait de devenir étranger. Mais c'est précisément ce type de controverse que les jeunes éditeurs de *Simbolul* semblaient rechercher : le premier numéro de la revue publia un article signé par Emil Isac (qui débuta sa carrière dans une revue hongroise) déclarant fièrement sa propre décadence et attaquant violemment l'intellectuel le plus en vue de l'époque et saint patron des nationalistes, l'historien Nicolae Iorga²⁷. Tzara se montrait donc déjà prêt à attiser la polémique au nom de l'art, art qui plus est politisé dès le début et solidement ancré dans un contexte de débats culturels houleux. Ici la spontanéité et l'originalité sont supplantées par le besoin de créer le scandale ; cependant le résultat final ne fut lu qu'à travers le prisme du corps physique (juif ou hongrois) des créateurs.

Autre facette de la spontanéité corporelle à cette époque : l'autonomie culturelle. La présence des juifs en Roumanie était considérée à ce point comme un problème parce qu'elle était reliée à une autre question plus large : comment un petit pays sous-développé et caractérisé par un illettrisme généralisé pouvait-il se créer une culture propre ? Si en Europe occidentale le modernisme est associé à l'aliénation de l'artiste par rapport à la société ainsi qu'à une distance et un sentiment de supériorité nés de la démocratie de masse et de l'économie de marché, en Roumanie la littérature était nécessairement politique car la culture elle-même était politisée. Comme le note A.C. Cuza : « *Les nations n'existent qu'à travers leur culture*²⁸ ». Quant à Nicolae Iorga, il écrit dans *Sămănătorul* : « Il faut qu'une nouvelle ère culturelle commence pour nous. *Il le faut*, sans quoi nous mourrons²⁹ ». Ce type de déclaration conduisit un critique littéraire à commenter ainsi les enjeux démesurés de la politique culturelle : « La culture et l'acculturation sont devenues les piliers d'une politique toute entière, une panacée potentielle pour tous les problèmes sociaux et nationaux³⁰ ». Dans « Sœur de Charité », un Tzara sarcastique écrit : « Mon cœur s'élève, et je lis un livre de

²⁶ Cité dans Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918* (Bucarest: Editura Junimea, 1970), 122-3.

²⁷ Emil Isac, « Protopoii familiei mele », *Simbolul*, no. 1 (25 octobre 1912), pp. 2-4.

²⁸ Cuza, *Naționalitatea în artă*, p. 4 (c'est l'auteur qui souligne).

²⁹ *Sămănătorul*, 18 mai 1903, cité dans Z. Ornea, *Sămănătorismul*, 2ème éd. (Bucarest : Minerva, 1971), p. 67.

³⁰ Ornea, *Sămănătorismul*, p. 33.

sagesse³¹ ». Même si ces enjeux et leur dramatisation semblaient ridicules aux yeux d'un jeune poète, il n'en reste pas moins que la littérature et la critique littéraire ne se contentaient pas à l'époque de refléter la société, mais constituaient des agents actifs de changement social, créant ainsi une dynamique curieuse dans le champ littéraire roumain, où tout texte était systématiquement instrumentalisé par les uns ou les autres. En d'autres termes, aucun texte ne pouvait se lire seul, et tous les appels à libérer la littérature de la tyrannie du social (dont Tzara n'a pas pu manquer d'avoir connaissance tant certains de ces manifestes étaient virulents, préfigurant ainsi à certains égards la période Dada) étaient eux-mêmes totalement ancrés dans la grille nationale de signification culturelle de la littérature.

Un des arguments-clés avancés par tous les participants au débat pendant cette période est que les modèles culturels étrangers ont fini par étouffer tout ce qui est roumain, rendant toute contribution spontanée ou originale impossible, non seulement en littérature, mais également dans tous les aspects de l'organisation sociale. On peut ainsi lire en 1905 dans un magazine de Bacău :

Nous les Roumains, nous nous contentons de faire tout ce que font les autres. Ainsi nos lois, nos professions libérales et nos commerces ne sont que des imitations des autres. Nous ne faisons rien de neuf de nous-mêmes. Nous n'avons pas tiré profit de notre expérience et nous l'avons ignorée. Nous n'avons cherché qu'à imiter et nous valorisons tout ce qui est imitation parce que cela provient d'autres, qui sont plus intelligents que nous : les étrangers. Voilà une croyance erronée et très dommageable pour l'innovation roumaine.³²

En d'autres termes, aucune originalité n'est possible si l'on suit un modèle établi par d'autres. Voilà un point sur lequel s'accordent tous les participants à la *Kulturkampf* : les conservateurs considérant que tout modèle étranger, en particulier français, étouffe la culture nationale, tandis que même les modernisateurs sont prêts à admettre que les modèles étrangers ont besoin d'être adaptés au contexte roumain.

Malgré le fait que la culture était à bien des égards une culture de deuxième main, entièrement importée de l'étranger et donc dépourvue d'autonomie, il existait des innovateurs qui recherchaient l'originalité à tout coût. En 1908, le premier numéro de la revue *Revista celorlalți* (« La revue des autres »), qui comprenait notamment un article sur Lautréamont (à

³¹ OC, 1 : 60.

³² « Lipsa de inițiativă a Români », *Răsăritul : Revistă pentru popor și școală*, octobre 1905, p. 105.

une époque où ses textes étaient difficiles à trouver en France), appelait à « l'abandon des formules que nous avons apprises de nos anciens » pour aller vers « ce qui est nouveau, étrange, bizarre même³³ ». Pour certains critiques, ce type de déclaration est problématique :

Nous avons trop joué avec les formules esthétiques. Nous avons estimé qu'il suffisait d'emprunter un dogme à un artiste ou un penseur et de le lancer comme une nouveauté dans ce pays, parce qu'à ce moment-là, par un coup de baguette magique ou par génération spontanée, des poètes, conteurs, dramaturges et romanciers, toute une littérature enfin naîtraient de cette formule nouvelle³⁴.

Ici la spontanéité est liée à une « formule nouvelle » qui inspirerait toute une école littéraire, mais avec l'inconvénient de finir par se transformer en dogme. C'est sans doute la raison pour laquelle Tzara a toujours catégoriquement refusé que le mouvement Dada se résume à une série de codes, de maximes ou de principes et qu'il a insisté pour que Dada reste un « état d'esprit », ou, pour le dire à sa façon, que les vrais dadaïstes étaient fondamentalement anti-dada. Si l'on a pu entendre dire ici ou là que Tzara était en vérité le plus influençable de tous les membres du Cabaret Voltaire, il avait en vérité déjà été exposé aux pressions diverses et variées de la vie littéraire à Bucarest. Et en Roumanie, les écoles littéraires bénéficiaient d'un prestige social certain, et faisaient l'objet de vives critiques de la part des amis proches de Tzara. Dans un article de mars 1914 sur le simultanésisme, doctrine qui viendrait à jouer un rôle important dans le dadaïsme de Zurich, Ion Vinea, ami proche de Tzara, affirme ainsi que les mouvements littéraires sont hostiles à l'art, qui ne devrait être affaire que « d'individualisme » et de « talent³⁵ ». Tel était également le point de vue d'un autre collaborateur de *Simbolul*, Emil Isac, qui écrit que « le *Futurisme* n'est pas la maladie de Marinetti seul ; c'est la maladie de toute la littérature contemporaine. Aujourd'hui, il n'y a en littérature aucun respect pour l'individualité, parce qu'elle a été remplacée par de la promotion et des « écoles » ... la conscience de l'artiste disparaît, parce qu'à sa place apparaissent les mouvements X ou Y³⁶... »

« La pensée se fait dans la bouche » : avec cet aphorisme, Tzara témoigne du lien organique chez lui, entre corporalité (le seul siège possible de la spontanéité ?) et création poétique.

³³ Cité dans Geo Șerban, « Préludes à l'avant-garde chez les Roumains », *Euresis : Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, nos. 1-2 (1994), p. 13.

³⁴ Dimitrie Karnabatt, « Poezia Noua », *Seara*, 18 octobre 1910, p. 1.

³⁵ Ion Vinea, « O Școală nouă: *Simultaneismul*, » *Facla*, 1 March 1914 ; dans *Publicistică literară*, éd. Constantina Brezu-Stoian (Bucarest : Editura Minerva, 1977), p. 109.

³⁶ Emil Isac, « Probleme », *Noua Revistă Română*, 29 septembre 1913, p. 237.

Cependant, impossible d'ignorer le contexte culturel et politique qui a informé la formation intellectuelle du jeune Tzara. Dans la Roumanie de sa jeunesse, la spontanéité poétique était canalisée de force, dans le contexte roumain, pour créer des écoles littéraires. Elle surgissait à partir d'une esthétique préétablie, de la même manière que les textes littéraires émergeaient à partir de modèles cultures préexistants. Si Tzara abhorrait ces schémas, il n'en avait pas moins un double désir pour Dada : être à la fois l'expression de la spontanéité individuelle de l'artiste et se constituer en mouvement artistique. C'est pourquoi Dada, pour Tzara, n'a jamais pu être ni défini ni entravé, comme il l'écrit dans « Les Dessous de Dada » : « Un jour ou l'autre on saura que avant Dada, après Dada, sans dada, envers dada, pour dada, contre dada, avec dada, malgré dada, c'est toujours dada³⁷ ». Le dadaïsme était donc indéterminé et infiniment variable, en ce qu'il réagissait à une culture répugnante aussi bien qu'il la transformait tout en se transformant lui-même.

Traduit par Elise Trogrlic

³⁷ OC, 1 : 588.