2004

La dynamique de l'humour et de l'enfance dans l'oeuvre de Tristan Tzara

Isabelle Marie Virion
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Virion, Isabelle Marie, "La dynamique de l'humour et de l'enfance dans l'oeuvre de Tristan Tzara" (2004). *Master's Theses*. 2553.

DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.8kfh-2x2w>

https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/2553

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

LA DYNAMIQUE DE L'HUMOUR ET DE L'ENFANCE DANS L'ŒUVRE DE
TRISTAN TZARA

A Thesis

Presented to

The Faculty of the Department of Foreign Languages

San José State University

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Isabelle Marie Virion

May 2004

UMI Number: 1420435

Copyright 2004 by
Virion, Isabelle Marie

All rights reserved.

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 1420435

Copyright 2004 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2004

Isabelle Marie Virion

ALL RIGHTS RESERVED

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF
FOREIGN LANGUAGES

Dr. Danielle Trudeau, Thesis Director

Dr. Dominique van Hooff

Dr. Jean-Luc Desalvo

Dr. Dominique van Hooff, Chair

APPROVED FOR THE UNIVERSITY

ABSTRACT

THE DYNAMICS OF HUMOR AND CHILDHOOD IN TRISTAN TZARA'S WORKS

By Isabelle Virion

This thesis examines two particular aspects of Tristan Tzara's writing: humor and childhood. It highlights the poet's role in the Dada movement, and shows how he drew upon the dynamics of humor and childhood.

It points out that Tzara never ceased to explore Dada's artistic innovations, which made him very unique among the surrealists.

The two subjects, closely linked in Tzara's works, are studied and cross-referenced in different parts of the thesis. The first part deals with humor and its manifestations through revolt and derision, and defines its function in the poet's writing. The second part explains how Tzara developed the children's ways of thinking and speaking into poetic techniques based on spontaneity, the destruction of communication, experimentation with nonsense, the importance of sensations, and an animistic relation with nature. The thesis reveals the poet's contribution to the modern representation of the child as elaborated by his contemporary, Jean Piaget.

À Trence, Branger et Gauthier, que la « Chanson Dada »
a fait rire aux clats, je ddie les pages sur l'humour, et
Didier, en exclusivit, le chocolat estampill Dada.

REMERCIEMENTS

Je remercie mes professeurs, Dominique van Hooff et Jean-Luc Desalvo, pour leurs judicieux conseils, et plus particulièrement Danielle Trudeau, qui a dirigé ma thèse et m'a permis, à tous moments, de bénéficier d'une aide rapide et efficace.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	5
L'HUMOUR	5
CHAPITRE 1.....	6
L'EXPRESSION DE LA RÉVOLTE.....	6
1. La situation de crise.....	6
2. La révolte dada.....	8
3. L'humour, arme sociale.....	10
a) Une conception cicéronienne.....	10
b) L'influence d'Arthur Rimbaud et d'Alfred Jarry.....	11
c) La voix de la révolte.....	14
4. Les procédés utilisés.....	17
a) La déconstruction du langage.....	17
b) Le carnavalesque.....	20
CHAPITRE 2.....	31
LA DÉRISION.....	31
1. L'autodérision.....	31
2. La dialectique de la vie et de la mort.....	36
3. Les racines infantiles.....	43
CHAPITRE 3.....	53
LES FONCTIONS DE L'HUMOUR.....	53
1. Le questionnement du monde.....	53
2. La référence à l'humain.....	59
3. L'expression de la joie.....	65
DEUXIÈME PARTIE	76
L'ENFANCE	76
CHAPITRE 4.....	80
LA SPONTANÉITÉ.....	80
1. Premières utilisations du hasard.....	80
2. Dada et le hasard.....	83
3. Retrouver la spontanéité de l'enfance : premiers travaux de Jean Piaget.....	89

CHAPITRE 5	99
LE LANGAGE CESSE D'ÊTRE UN MOYEN DE COMMUNICATION	99
1. L'enfant et le langage.....	99
2. La destruction de la communication.....	101
3. La poésie activité de l'esprit	108
CHAPITRE 6	112
L'EXPÉRIMENTATION	112
1. Non-sens et magie des mots.....	113
a) Influences.....	113
b) Le Cabaret Voltaire.....	116
c) Le « non » sens des mots et l'absurde.....	120
2. Expériences sur le théâtre	123
CHAPITRE 7	130
LA SENSATION, LA VIE	130
1. La sensation et le corps.....	130
2. La conception globale de l'art.....	138
3. Le mouvement	144
CHAPITRE 8	149
LE RAPPORT À LA NATURE	149
1. Le bestiaire dada	149
2. L'animisme	156
CONCLUSION.....	162
BIBLIOGRAPHIE.....	166

INTRODUCTION

« Nous cherchons des amis et d'autres choses si reprochées
aux vocations grammaticales des équilibristes en flacons
Tristan Tzara, sinistre farceur »¹.

Tristan Tzara l'affirme, l'art n'est pas une chose sérieuse. Le « Directeur » de Dada, « Société Anonyme pour L'Exploitation du vocabulaire »², n'aime rien tant que de jouer avec le langage afin d'en déjouer les enjeux. Mais le jeu n'est-il pas une façon de découvrir et d'apprendre la vie ? Dans le milieu bien policé des écoles littéraires ou artistiques le mouvement Dada qui refuse système, ordre, hiérarchie, logique et qui compte 391 présidents, ne peut survivre bien longtemps. Et de fait, en France il fera place au surréalisme, en U.R.S.S. au constructivisme tandis qu'en Allemagne se développeront le Merzbau et le Bauhaus.

Tristan Tzara, quant à lui, reste farouchement indépendant, et isolé, il faut bien le dire. Lorsqu'en 1922 André Breton, le chef du tout jeune surréalisme, organise l'enterrement de Dada, Tristan Tzara a 26 ans. Arrivé à Paris deux ans plus tôt à la demande de Breton et de ses amis, il y a développé Dada, après avoir lancé le mouvement à Zurich en compagnie de Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp et Marcel Janco. Tandis que

¹ Tristan Tzara, Œuvres complètes, Tome 1 (Paris : Flammarion, 1975) 571.

² Elmer Peterson, « Tirez pas sur le conférencier », Dada Surrealism 4 (1974) : 63. Notre traduction.

les dadaïstes rejoignent peu à peu le surréalisme, Tzara continue seul, parce que d'une part une querelle l'oppose à Breton et que d'autre part il n'adhère pas au concept d'écriture automatique dont les surréalistes font leur procédé unique.

Il semble qu'à partir du moment où Dada a disparu, l'on a cessé de s'intéresser à Tzara, comme s'il appartenait tout entier au passé. Ainsi que le remarque Serge Fauchereau, ses œuvres, rarement rééditées, se trouvent sous forme d'ouvrages de collection très onéreux³. Quant aux Œuvres complètes, annotées par Henri Béhar, elles n'ont fait l'objet que d'une édition jusqu'à présent⁴. D'une façon générale Tzara est aujourd'hui peu lu, et à peine est-il mentionné dans les anthologies de français à l'usage des lycéens. Pourtant il n'a pas cessé d'écrire après Dada.

Tzara a toujours considéré Dada comme une étape dans son évolution de poète. Pour lui il ne saurait être question de rupture dans la vie d'un artiste, qu'il s'agisse de son œuvre, de celle d'Arthur Rimbaud, dont il s'est attaché particulièrement à montrer l'unité ou de celle de Picasso, l'un de ses meilleurs amis. Il n'a jamais renié Dada, sa révolte et ses expériences radicales sur l'art et le langage. Bien au contraire la révolte est restée pour lui la seule possibilité de libération et de régénération de l'homme.

Lorsqu'en 1931 paraît L'Homme approximatif, remarquable poème surréaliste, André Breton rappelle Tzara au sein du groupe. Dans les contes philosophiques et les notes de Grains et issues (1935) Tzara propose le concept de « rêve expérimental » qui selon lui, permet de sortir de l'impasse où l'écriture automatique accule le surréalisme. Cet

³ Serge Fauchereau, Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes (Paris : Denoël, 1976) 213.

⁴ Tristan Tzara, Œuvres complètes. Ed. Henri Béhar. 6 tomes. Paris : Flammarion, 1975-1991.

ouvrage, élaboré pendant l'entre-deux-guerres et la montée du fascisme en Europe, correspond à la période idéologique du surréalisme où le mouvement s'estime constamment obligé de prendre position politiquement. Tzara s'y démarque du surréalisme dont il refuse les revendications politiques qui, d'après lui, tendent à substituer l'engagement poétique à celui de la vie personnelle. En 1935 il se sépare des surréalistes et poursuit seul son cheminement poétique.

Si sa poésie possède une saveur unique parmi les surréalistes, cela tient au fait qu'il a continué tout au long de son œuvre à explorer les voies ouvertes par Dada. Lorsque Hans Richter évoque les dadaïstes de Zurich il déclare : « le rire n'était que l'expression de nos nouvelles découvertes, ce n'était ni leur essence, ni leur but »⁵.

Ce rire, tous ceux qui ont étudié les œuvres de Tzara s'accordent à le retrouver dans ses poèmes. Mary Ann Caws⁶ parle d'un humour dada qui tient à son sérieux même. Béhar écrit dans sa préface : « On n'entendra pas Tzara si l'on ne perçoit, au cœur de chaque poème, 'le rire d'enfant auquel rien n'échappait' (*De mémoire d'homme*), ce rire de la raison ardente qui au revenant oppose le devenant, ce rire cascadeur émanant des forces telluriques et qui projette sa vive lumière sur le cours désespérant des choses». Il semble intéressant de pousser plus loin la réflexion de Béhar. En effet si humour et enfance sont des termes qui reviennent régulièrement à propos de la poésie de Tzara, il n'existe pas à notre connaissance d'étude véritable de ces deux aspects dans ses œuvres.

Ainsi que le mentionne Béhar, les deux sont liés ; peut-être faut-il voir là un parallèle avec le mouvement Dada dont les membres n'étaient pas encore très éloignés de leur

⁵ Hans Richter, *Dada - art and anti-art* (New York: Harry N Abrams, 1965) 65. Notre traduction.

⁶ Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism* (New Jersey: Princeton UP, 1970) 98.

enfance. Ayant remarqué la récurrence de ces deux traits chez Tzara, notre propos va être de comprendre comment il les utilise. S'agit-il dans son œuvre de thèmes principaux ou de lignes de force prêtant leur dynamique aux préoccupations du poète ?

Une première partie traitera de l'humour et tentera de montrer que l'humour s'exprime chez notre poète sous des formes particulières, à savoir la révolte, la dérision qui remplissent les fonctions de questionnement du monde, de recentrage sur l'humain, ou encore d'expression de la joie pure, ces formes et ces fonctions évoluant au cours de sa vie. Une seconde partie développera, en rapport avec la précédente, le rôle que joue l'enfance dans la poésie de Tzara à travers la spontanéité, l'utilisation du langage, l'expérimentation, la sensation et le rapport avec la nature.

PREMIÈRE PARTIE

L'HUMOUR

Dans ses œuvres théoriques, ses articles, ses entretiens, Tzara parle souvent de l'humour. Déjà pendant les années dada en 1921, il tente de le définir dans les Lampisteries, puis il approfondit ensuite la notion dans Grains et issues en 1933, la reprend en 1950 dans un entretien avec Georges Charbonnier et y revient de nombreuses fois dans divers écrits sur Alfred Jarry notamment. Selon Fauchereau « l'humour a toujours été la grande préoccupation de Tzara, comme questionnement du monde »⁷. Cependant, comme nous allons le voir, l'humour ne se limite pas chez Tzara à une remise en question.

Sans changer radicalement, sa conception de l'humour se modifie suivant le mouvement général qui anime son œuvre, le mouvement étant chez lui synonyme de vie. Ainsi pendant la période dada en particulier, l'humour de Tzara est-il inséparable de la révolte, qui constitue le moteur de ses recherches.

⁷ Fauchereau 337.

CHAPITRE I

L'EXPRESSION DE LA RÉVOLTE

On ne peut aborder la révolte et l'humour par lequel elle jaillit dans les œuvres de Tzara sans rappeler les circonstances de la naissance de Dada.

1. La situation de crise

Au moment de la création du mouvement Dada, en 1916, la société bourgeoise européenne est en pleine crise. Les principes, les croyances, les décisions et les lois sur lesquelles elle s'appuie sont issus des siècles passés et ne correspondent plus aux besoins qui se font jour. Les tensions qui ébranlent fortement le système vont exploser lors de la Première Guerre mondiale.

Comme le signale Maurice Nadeau, le système politique se trouve remis en cause parce que les problèmes à l'origine de la guerre ne seront toujours pas résolus après 1918. Le décalage entre le nombre phénoménal de victimes et le résultat obtenu est énorme. La guerre n'a pas apporté de solution satisfaisante au problème des frontières et pour les jeunes artistes et poètes qui sont parvenus à échapper à la boucherie, la société qui l'a soutenue a démontré son incapacité à répondre aux besoins des hommes. Les classes

dominantes ont cautionné et approuvé les massacres, la science a utilisé les progrès de la technologie pour fabriquer des armes d'extermination de masse, tandis que la littérature, la philosophie et l'art se mettaient tous au service de la tuerie générale.⁸

Par ailleurs apparaissent de fortes tensions sociales, dues à l'absence de droit du travail, et à l'industrialisation croissante dont l'instrument de base, la machine, asservit l'homme au lieu de le libérer. Jarry a été l'un des premiers à réagir à cette « mécanisation » de l'homme à l'aide d'un « humour machinal » très personnel, selon les termes de Tzara, sur lequel il a eu une profonde influence.

D'autre part la société souffre d'une dichotomie entre ce que permet la moralité et les besoins élémentaires d'érotisme et de sensualité qui s'expriment dans le secret. La psychanalyse révélera ce problème et tentera d'y apporter une solution. Les surréalistes utiliseront les théories de Freud pour se libérer du carcan de la raison et entrer dans le rêve. Dans le domaine des arts, l'expressionnisme a déjà ébranlé les barrières du décorum académique en utilisant des thèmes qui touchent l'homme au niveau le plus élémentaire comme l'amour, la conception, la naissance, la mort. Les symbolistes avaient eux aussi commencé à dévoiler les tabous. Dada va s'attaquer de front à la racine du problème : les mécanismes bourgeois de la répression.

Cette révolte contre la société ne peut se faire qu'à l'aide de moyens neufs, qui n'ont pas encore été asservis par l'art bourgeois. C'est dans ce sens que l'humour apparaît naturellement comme l'expression de leur révolte aux jeunes poètes et artistes qui vont fonder Dada.

⁸ Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme (Paris : Éditions du Seuil, 1964) 16.

2. La révolte dada

Dans le contexte de l'Europe ravagée par une guerre particulièrement meurtrière, la Suisse est un havre de paix où se sont réfugiés des étudiants, des écrivains, des artistes qui ont déserté ou ont été réformés. Dans ce havre de paix, Zurich est une ville en fête continuelle. Ce sont d'ailleurs la fête et le divertissement qui sont à l'origine de la création du Cabaret Voltaire où est né Dada. En effet lorsque Hugo Ball, écrivain allemand installé en Suisse avec son amie Emmy Hennings loue une taverne, le 2 février 1916, il fait imprimer l'annonce suivante dans les journaux:

Cabaret Voltaire. Sous ce nom s'est établie une jeune compagnie d'artistes et d'écrivains qui a pour but de créer un centre de divertissements artistiques. Le principe du cabaret prévoit des réunions quotidiennes avec des programmes musicaux et poétiques exécutés par les artistes présents parmi le public. Tous les jeunes artistes de Zurich, de toutes les tendances, sont invités par la présente à venir apporter leur concours et leurs suggestions⁹.

L'amusement et la jeunesse – l'adjectif « jeune » revient deux fois dans le communiqué de Ball – sont donc des éléments de base de Dada. Mais l'amusement proposé par les artistes du Cabaret Voltaire sort très vite des sentiers battus par l'avant-garde futuriste ou expressionniste avec laquelle le public a déjà pu être en contact.

Dès qu'ils commencent à se connaître Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco et leurs amis donnent libre cours à l'expression de leur révolte contre la guerre et contre la société qui la soutient, société dont fait partie le public du Cabaret Voltaire. Ils ont l'enthousiasme de la jeunesse, l'agressivité de

⁹ Fauchereau 238.

l'adolescence, exacerbée par l'ironie de la situation de souffrance dans laquelle ils se trouvent —jeunes gens à l'abri du destin pendant que, partout autour d'eux, les autres se font massacrer. Humour et enfance se nourrissent mutuellement chez les dadaïstes, au service de la révolte.

Il faut comprendre l'humour scandaleux et provocateur de Dada comme une exigence morale, une véritable arme pour détruire les fondements de la société :

Dada était le rire-crachat des poètes, des chansonniers, des peintres, des musiciens contre la guerre. Le rire-crachat parcourait le monde à une vitesse vertigineuse, démolissant les frontières et les tranchées. Les cinq dada avaient l'audace de fourrer leur nez partout : en politique, en stratégie, en littérature, en peinture, en musique, et leur stupidité était voulue¹⁰.

Reprenant l'idée futuriste de provocation par l'art, les spectacles dada sont alimentés par une poétique du scandale dont le but est d'outrager le public pour détruire toutes ses valeurs. Pour cela Dada va faire appel aux sensations, c'est à dire à ce que tous les hommes ont en commun, ces manifestations élémentaires de la vie qui les rattachent à l'enfance : « Cloches, tambours, clarines, coups frappés sur la table ou sur des boîtes vides, tous donnaient plus de vie encore aux accents déjà sauvages du nouveau langage poétique et excitaient, par des moyens purement physiques, un public qui avait commencé par s'asseoir, imperturbable, derrière des chopes de bière »¹¹.

Pour les artistes de Dada, et pour Tristan Tzara en particulier « le plus curieux et le plus impertinent de ces jeunes », selon Emil Szittya, l'humour est la voix de la révolte.

« Il nous harcelait constamment, écrit Szittya : 'Aidez-nous à trouver des sottises

¹⁰ Marc Dachy, *Tristan Tzara – dompteur des acrobates* (Paris : L'Échoppe, 1992) 47.

¹¹ Richter 19. Notre traduction.

et des trivialités, nous voulons choquer le monde, la gaité est antimilitariste »¹².

3. L'humour, arme sociale

a) Une conception cicéronienne

Chez les dadaïstes l'humour se présente comme une arme sociale contre la guerre. Cette conception rappelle la tradition satirique, déjà développée par Cicéron et Quintilien, indépendamment de tout contexte militaire, d'ailleurs.

Selon Eric Smadja, pour Cicéron, les plaisanteries offrent à l'orateur une arme sociale redoutable, efficace et bénéfique qui peut être offensive ou défensive. Cette arme se fonde sur le ridicule qui comprend toutes les difformités, les laideurs et les défauts humains. L'humour est ainsi un « instrument social éminemment agressif et destructeur mais aussi séducteur et unificateur. »¹³ Agressivité et volonté de destruction sont précisément des caractéristiques de l'humour dada.

Un second trait propre à l'humour dadaïste apparaît chez Quintilien, lorsqu'il s'inquiète du pouvoir magique du rire :

Quoique le rire semble chose frivole et souvent provoquée par des farceurs, des mimes, enfin par des fous, il a une force, il faut le reconnaître, vraiment impérieuse et irrésistible. Il jaillit même souvent malgré nous, et il ne s'exprime pas seulement par la physionomie ou par la voix, mais il secoue violemment tout notre corps. Souvent, d'autre part, comme je l'ai dit, il retourne la situation dans des affaires très importantes au point même de briser très fréquemment la haine et la colère¹⁴.

¹² Dachy 43.

¹³ Eric Smadja, *Le Rire* (Paris : PUF, 1996) 14.

¹⁴ Smadja 15-16.

Cet aspect physique du rire qui devient une sensation à part entière, une réaction spontanée du corps, prend directement ses racines dans la spontanéité de l'enfance qui a toujours préoccupé les artistes dada. L'enfance, nous le verrons, prête à Tzara son goût de l'absurde et du non-sens qui provoque ce rire irrépressible.

Depuis l'Antiquité, nombreux sont ceux qui ont utilisé la puissance de destruction et de séduction de l'humour. Mais ceux qui ont probablement le plus influencé Tzara restent Arthur Rimbaud et Alfred Jarry.

b) L'influence d'Arthur Rimbaud et d'Alfred Jarry

Par son utilisation du langage, sa « puissance d'enfance », selon les termes de Tzara et la violence de sa révolte, Rimbaud a été une référence pour les dadaïstes. À son propos, Tzara déclare : « Il a appris aux jeunes de tous les temps qu'il n'y a pas de jeunesse sans la pureté de la révolte »¹⁵. Or chez Rimbaud la révolte s'exprime souvent par l'humour. Breton, qui lui réserve une place dans son Anthologie de l'humour noir regrette que son humour soit toujours entaché d'une « ironie désespérée » qui se nourrit de « la misère intellectuelle et morale » des autres. L'humour revêt volontiers chez Rimbaud un aspect grinçant et dévastateur, comme dans le poème « Les Assis » où il dénonce les employés qui s'enracinent dans leurs sièges et s'enferment dans une somnolente immobilité, sans aucun rapport avec la vie :

Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges,
Sentant les soleils vifs percaliser leur peau,

¹⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 340.

Où, les yeux à la vitre où se fanent les neiges,
Tremblant du tremblement douloureux du crapaud¹⁶.

L'humour est aussi un puissant moyen d'exprimer la révolte contre la guerre et contre l'hypocrisie de la religion sur laquelle s'appuie la société dans cet autre poème de Rimbaud intitulé « Le Mal » :

Il est un Dieu qui rit aux nappes damassées
Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or ;
Qui dans le bercement des hosannah s'endort,

Et se réveille, quand des mères ramassées
Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir,
Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir¹⁷ !

Tzara qui appréciait beaucoup Rimbaud, comme nous le verrons dans la seconde partie, a donc pu trouver chez ce poète de multiples exemples d'utilisation de l'humour pour secouer l'indolence de la « bonne société ». Mais celui qui a constamment eu recours à l'humour comme une arme de destruction est Jarry.

Les dadaïstes se sont sentis naturellement très proches de Jarry. À Zurich ils le lisaient dans les rares éditions originales seules disponibles. Les dialogues directs et violents d'Ubu roi, qui réduisent à une farce tragique les mécanismes de la société bourgeoise, ne pouvaient que séduire d'emblée les artistes révoltés de Dada. Tzara lui a consacré deux articles ; il apprécie particulièrement chez lui la « communion profonde entre la poésie et la révolte »¹⁸ qui permet la libération de toutes les contraintes et aliénations que subit l'homme. Dans un article écrit à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du

¹⁶ Arthur Rimbaud, Poésies (Paris : Flammarion, 1989) 130.

¹⁷ Rimbaud 95.

¹⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 362.

poète, il souligne en particulier l'humour de Jarry :

L'inventeur de la pataphysique est à l'origine d'un humour nouveau, un humour qui ne prête pas à rire, un humour machinal, pseudo scientifique, un humour à base de mathématique... La disproportion entre les mœurs, les conventions, la routine des hommes et l'immensité du *possible*, est caractérisée par l'éclat d'un rire tout particulier... Un rire absurde, comme l'absurdité du monde où nous vivons, intelligent et idiot à la fois¹⁹...

Cette opinion, que Tzara exprime vers 1957, révèle également sa conception personnelle de l'humour. Le décalage entre la routine humaine et « l'immensité du *possible* », l'union des contraires sont des aspects de l'humour que nous retrouverons dans son œuvre. Par l'aspect insolite de sa poésie, les alliances de mots inattendus, les acrobaties verbales, Jarry a directement influencé la poésie de Tristan Tzara. Cet extrait des Almanachs du Père Ubu, par exemple, annonce bien le ton de certains manifestes dada :

PÈRE UBU, Monsieur mon ami, vous êtes imbu d'idées absurdes par la fréquentation exclusive des journaux ; je vous conseille la cure de votre cerveau par la lecture de notre Almanach, ou mieux, Monsieur, la promenade digestive à jeun dans mon Omnibus *Cours-des-Évènements – Postérterne*²⁰.

De même on trouve un humour singulièrement semblable dans les « Liens Funébres » de Jarry, et certains textes du « Desperanto » dans *L'Antitête*. Voici, à titre d'exemple, un extrait du « Miracle de Saint-Accroupi » de Jarry :

Sur l'écran tout blanc du grand ciel tragique, les mille-pieds noirs des enterrements passent, tels les verres d'une monotone lanterne magique. La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements. Sa cloche joyeuse pend à ses doigts longs, versant sur la terre des ricanements²¹.

Chez Jarry comme chez Rimbaud, l'humour attaque de front la société pour la

¹⁹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 5, 358-60.

²⁰ Alfred Jarry, *Tout Ubu* (Paris : Le Livre de Poche, 1962) 368.

²¹ Jacques-Henri Levesque, *Alfred Jarry* (Paris : Seghers, 1973) 165.

renverser, l'anéantir, comme pour vérifier que le ridicule peut effectivement tuer. Nous avons expliqué pourquoi Tzara, comme les autres membres du mouvement Dada, s'était révolté à son tour et nous avons mentionné l'utilisation de l'humour comme une arme sociale. Voyons à présent comment agit cette arme à travers les textes de Tzara.

c) La voix de la révolte

L'humour permet au poète de ne pas se laisser submerger par la « fermentation du dégoût » à l'égard de la société. Sa révolte se traduit par la négation de la société bourgeoise, la provocation, le doute et la destruction du jugement.

Les artistes et poètes du mouvement Dada veulent détruire les structures, les mécanismes de répression, les dogmes de la société. Dada refusant toute forme d'organisation, le mouvement ne compte pas un président mais 391. Dans le « Manifeste Dada 1918 » Tzara rejette la science « dès qu'elle devient spéculative-système », la logique, qui « serrée par les sens est une maladie organique », la moralité, qu'il voit comme « l'infusion du chocolat dans les veines de tous les hommes »²².

Il affirme : « Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer »²³. Ce travail de destruction se réalisera, dans un esprit parallèle à celui de Jarry, au moyen d'une constante provocation du public.

Les Dada se donnent pour but de faire réagir le public avide d'art moderne et d'émotions esthétiques nouvelles qui se pressent à leurs manifestations. À grand renfort

²² Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 364-66.

²³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 366.

de spectacles-provocations, d'expositions, d'excursions et de visites à travers Paris dans des lieux que leur vocation même place aux antipodes du mouvement Dada, comme Saint-Julien le pauvre, ils cherchent, par une démarche au besoin profanatoire, à faire sortir le public de ses réactions normées. La provocation est présente dans tous les manifestes de Tristan Tzara et elle est toujours alimentée par l'humour chez lui, ce qui n'est pas le cas de tous les dadaïstes. Voici, un extrait du « Manifeste de Monsieur AA l'antiphilosophe » où l'humour, fondé sur l'absurde et l'autodérision confère à la révolte une séduction très particulière :

et nous sommes tous des idiots
 et très suspects d'une forme d'intelligence et d'une nouvelle logique à la manière
 de nous-mêmes
 qui n'est pas du tout Dada
 et vous vous laissez entraîner par le Aaïsme
 et vous êtes tous des idiots
 des cataplasmes
 à l'alcool de sommeil purifié
 des bandages
 et des idiots
 vierges²⁴

Le but de cet humour provocateur est de conduire le public à mettre en doute ses points de repère et ses valeurs. Cet aspect de l'humour deviendra par la suite l'un des plus importants pour Tzara. Dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », il déclare : « À priori, c'est à dire les yeux fermés, Dada place avant l'action et au-dessus tout : *Le Doute*. Dada doute de tout. Dada est tatou. Tout est Dada. Méfiez-vous de Dada »²⁵. L'humour de Tristan Tzara ne s'embarrasse pas de contradictions, il les brandit au contraire pour faire échec au bon sens du public dont il veut détruire le jugement.

²⁴ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 372.

²⁵ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 381.

On a souvent assimilé Dada à un simple nihilisme. Or, la destruction réclamée par les dadaïstes devait permettre de libérer la créativité spontanée, primitive de l'individu, ordinairement étouffée par les contraintes sociales. C'est cela qu'il faut comprendre lorsque Tzara répète qu'il n'est qu'un farceur et que « L'art doit redevenir un amusement »²⁶. Cet humour de farce qui associe l'art à un amusement sans pour autant renoncer à la révolte, apparaît entre autre dans la « Chanson Dada » :

la chanson d'un dadaïste
qui avait Dada au cœur
fatiguait trop son moteur
qui avait Dada au cœur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à Rome²⁷

On peut rapprocher ce type d'humour de la démarche de Marcel Duchamp que Tristan Tzara connaissait bien, lorsqu'il expose ses *ready-made* : le regard de l'artiste a le pouvoir de transformer un objet en œuvre d'art. Selon Richter, le porte-bouteille sélectionné par Duchamp signifie « l'art c'est de la camelote » et l'urinoir, présenté sous le nom de *Fountain* veut dire « l'art est une blague »²⁸. Les Dada utilisent à plaisir la fumisterie qu'on leur reproche si souvent, ils en font un instrument de création et de renouveau, usant et abusant des affiches et des slogans publicitaires qui offrent à leurs textes, généralement brefs, et à leurs productions picturales, des supports bon marché naturellement privilégiés. On peut voir dans la publicité tapageuse de leurs manifestations

²⁶ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 571.

²⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 231.

²⁸ Richter 90. Notre traduction.

les prémices de la monumentale commercialisation de l'art au XX^e siècle. Tzara lui-même a bien conscience du pouvoir de la publicité, il y recourt ouvertement dans le manifeste qui porte son nom ou encore sur ses cartes de visite où il se présente comme directeur de Dada.²⁹

L'humour est donc également chez Tzara, à l'instar de Rimbaud et de Jarry, un instrument de destruction dont la puissance réside tout particulièrement dans la séduction du public. Or la séduction à travers le langage est un art dans lequel Tzara est passé maître grâce à des procédés qu'il a développés d'une manière extrêmement personnelle.

4. Les procédés utilisés

a) La déconstruction du langage

Nous avons vu que pendant les années dada, Tzara exprime sa révolte à travers un humour volontairement provocateur, cultivant une poétique du scandale pour bouleverser les critères de jugement. Cet humour du scandale n'est pas en soi une chose nouvelle, il rappelle les théories de Kant et de Schopenhauer selon lesquelles le rire naît du contraste et de l'incongruité. Smadja précise : « le sujet rit par suite de la perception subite et inattendue, en une personne, un objet, une situation, d'une absurdité ou d'une contradiction, d'un désaccord entre leurs deux représentations simultanées actuelles, abstraites et concrète »³⁰. Contradiction et incongruité sont précisément les éléments sur lesquels se base l'humour provocateur de Tzara.

²⁹ L'une de ces cartes fait l'objet de la note 2 à la page 1 de cette étude.

³⁰ Smadja 29.

Pour provoquer le public et détruire ses schèmes de raisonnement, le poète procède à une déconstruction du langage. Dans son étude des manifestes de Tzara, Béhar explique cette déconstruction du langage par différents procédés³¹.

- Il remarque d'abord des accouplements de mots qui constituent des néologismes, tels que « cristalbluffmadone », « ventrerouges » ou « spéculative-système » dans le « Manifeste Dada 1918 »³². Ces créations verbales sont assez peu nombreuses. Nous pouvons ajouter qu'elles ne fonctionnent pas comme des mots composés dont les termes appartiennent souvent à des classes grammaticales différentes, mais véritablement comme des unités nouvelles où le sens, secondaire, résulte davantage du choc des mots entre eux que de leurs rapports syntaxiques.

L'humour naît de ce choc inattendu.

- Béhar note également une recherche sur le rythme et le bruit visant à détruire les sonorités agréables comme par exemple la rime intérieure, les allitérations, les assonances qui apparaissent parfois dans l'accumulation des mots :
« prostitutions, théâtres, réalités, sentiments, restaurants, ohi, oho, bang, bang. »³³
- Enfin il souligne les « formules de déceptivité » que Tzara ne cesse d'élaborer pour contrarier les attentes des spectateurs. Il mentionne le jeu des paronomases à la fois phoniques et graphiques : « hypertrophiques peintres hyperestésiés et hypnotisés par les hyacinthes des muezzins d'apparence hypocrite »³⁴ et la discordance qui s'exprime en général par un respect de la syntaxe, c'est-à-dire de

³¹ Henri Béhar, « Protesté au poing levé », Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Tome 6 (1973) : 349-61.

³² Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 357-64.

³³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 357.

³⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 368.

l'ordre des mots, et un bouleversement des rapports sémantiques entre les mots.

Ce procédé nous semble être l'une des caractéristiques les plus importantes de l'humour et de la poésie de Tzara en général. Comme le montrera la suite de cette étude, la puissance poétique de ses images résulte le plus souvent du rapprochement insolite de termes sémantiquement éloignés. On en trouve de nombreux exemples dans les manifestes comme « ventilateur d'exemples froids »³⁵, « L'art était un jeu noisette »³⁶, ou encore « Le poète qui est un pet dans une machine à vapeur »³⁷. Dans ces expressions c'est bien l'incongruité des images qui provoque l'humour.

Nous avons établi que Tristan Tzara utilisait l'humour pour exprimer sa révolte notamment à travers les manifestes dada dans lesquels nous avons exploré la déconstruction du langage comme procédé de provocation.

Il convient d'ajouter que sa révolte le pousse à rejeter les conceptions traditionnelles de l'humour, tout comme il a rejeté la logique, la morale et les autres valeurs de la société bourgeoise. « Je crois qu'il faudrait inventer de nouveaux mots qui puissent mieux exprimer ce qu'on voudrait entendre par humour. J'ai tenté d'introduire un mot dépourvu de signification : 'Dada' », déclare-t-il dans les « Lampisteries »³⁸. Dans le même texte, intitulé « Faillite de l'humour – réponse à une enquête » il évoque la spontanéité qui « engendre la communion intime de l'âme et des choses », le « suprême pouvoir d'exprimer l'inexplicable simultanément, sans discussion logique précédente » et affirme l'inutilité de la « critique explicative et de l'objectivité ».

³⁵ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 374.

³⁶ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 358.

³⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 378.

³⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 412.

Cette conception de l'humour représente bien les procédés que Tzara emploie pour exprimer sa révolte dans les manifestes : il refuse d'expliquer Dada, tout comme il refuse, dans le texte des Lampisteries mentionné ci-dessus, d'expliquer l'humour, les images spontanées, neuves, ayant seules pour lui le pouvoir d'expliquer. L'humour apparaît de ce fait comme une force mystérieuse, presque magique du langage. La spontanéité, ce pouvoir qu'il prête à l'humour de dépasser l'inexplicable, nous le retrouvons dans l'aspect carnavalesque de certaines de ses œuvres.

b) Le carnavalesque

Pour Mikhaïl Bakhtine, le carnaval, depuis ses origines très anciennes, exprime la « conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons »³⁹. Il explique cette inversion des rôles et des valeurs par la nécessité d'un exutoire dans une société fondée, comme celle du Moyen Âge, sur la peur et l'intimidation, au point d'avoir totalement banni le rire de toutes les sphères officielles de l'idéologie et des rapports humains. Le rire devient ainsi le lieu de tout ce que le culte et la conception admise du monde refusent et répriment. Par opposition aux interdits religieux qui pèsent sur le corps, c'est précisément le corps, en

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance (Paris : Gallimard, 1970) 19.

particulier le « bas » corporel, que s'approprie le rire.

Au Moyen Âge comme à la Renaissance, les images grotesques du corps et du « bas » matériel sont ancrées dans la réalité du rire populaire, du spectacle de rue, de la fête, elles n'ont donc rien de choquant. Selon Bakhtine, le rire et le sérieux forment deux aspects de la société médiévale qui se côtoient, par exemple dans les enluminures de livres pieux, mais ne fusionnent jamais.

La société bourgeoise du premier quart du XX^e siècle dans laquelle évoluent Tzara et les dadaïstes est, certes, complètement différente. Cependant, la logique inversée, le renversement des valeurs et la bouffonnerie sont certainement des aspects que Dada a utilisés. Nous allons voir qu'il existe dans la poésie de Tzara des éléments carnavalesques intéressants.

Bakhtine développe longuement l'imagerie carnavalesque du « bas » corporel chez Rabelais. Or le « bas » corporel est également présent chez Dada sous forme de vocabulaire scatologique. L'approche et le but sont cependant, à notre avis, différents de ceux de Rabelais. Pour nous en assurer rappelons la fin du chapitre IV de Gargantua où Gargamelle, enceinte de Gargantua et proche de son terme, avale quantité de tripes. Son mari, Grandgousier essaie de la freiner ainsi :

« Celluy (disoit il) a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mangeue. » Non obstant ces remonstrances, elle en mangea seze muiz, deux bussars et six tupins. O belle matière fecale que doivoit boursouffler en elle ! Après dîner, tous allerent pelle melle à la Saulsaie, et là, sus l'herbe drue, dancierent au son des joyeux flageoletz et doulces cornemuzes tant baudement que e'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller⁴⁰.

Ici les propos scatologiques sont liés directement à la nourriture, toutefois le ton du

⁴⁰ François Rabelais, Gargantua (Paris : Gallimard, 1969) 85.

passage montre bien que le but n'est pas tant de choquer les lecteurs que de leur faire passer un moment plaisant.

Dada, tout spécialement les dadaïstes allemands, comme le rappelle Pierre Prigioni dans une conférence intitulée « Dada et surréalisme », utilise souvent le *dépréciatif* c'est-à-dire un vocabulaire qui se rapporte à l'ordure, aux excréments, aux vomissements⁴¹. Il cite en particulier le début de la Scène dramatique de Kurt Schwitters qui commence par un vomissement. Il souligne également la présence d'un « élément dit 'de délire scatologique' par Albert Gleizes, en avril 1920 (Action, n°3) » dans les textes de Georges Ribemont-Dessaignes en particulier, et qui « gagnera en efficacité quand l'humour, avec Francis Picabia, s'en emparera : 'Dieu nous aide et fait pousser le caca' »⁴².

Tzara lui aussi recourt, bien que très rarement, au vocabulaire ordurier ou scatologique. Mais chez lui l'image scatologique est utilisée pour provoquer le public et insulter la société bourgeoise dans tous ses mécanismes. Dans La Première Aventure céleste de M. Antipyrine, on trouve d'abord :

MR. ANTIPYRINE. Oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois
Le caca est toujours un enfant⁴³

L'association du scatologique avec l'enfance en fait un élément positif mais la volonté évidente est de choquer. La même chose reparaît ensuite dans le « Manifeste de M. Antipyrine » : « Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin

⁴¹ Ferdinand Alquié, éd. Entretiens sur le surréalisme. « Dada et le surréalisme » par Pierre Prigioni. (Paris : Mouton, 1968) 372.

⁴² Alquié 372.

⁴³ Tzara, Œuvres complètes. Tome 1, 80.

zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats⁴⁴ ». Pour reprendre la terminologie de Bakhtine, il y a là une « dénaturation »⁴⁵ de l'image du « bas » corporel qui est mise au service d'une tendance abstraite, à savoir la volonté de scandaliser. Tzara, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, utilise beaucoup le corps dans sa poésie mais pour effectuer un retour à la sensation, et non pour en rire, comme dans une logique de carnaval.

Le carnavalesque se manifeste plus nettement chez Tzara sous la forme de l'inversion des rôles. Il apparaît sans aucun doute dans La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine. Avec cette pièce Tzara introduit « une nouvelle forme d'expression qui défie toute caractérisation au profit d'une liberté absolue », déclare Katherine Papachristos⁴⁶. La pièce n'est pas construite autour d'une structure dramatique, elle ne comporte aucune référence à un lieu, un moment ou une action, il n'existe pas de dialogue entre les personnages, leurs répliques se succèdent sans se répondre, se superposant parfois dans un unisson purement phonique. D'une manière générale le signifié est secondaire par rapport au signifiant et les ruptures de syntaxe interdisent constamment toute tentative de cheminement logique ou simplement continu.

Par son utilisation de vocables africains « zdranga zdranga zdranga zdranga » ou roumains « zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï », la répétition de phonèmes « di di di di di di di di », l'usage d'onomatopées, Tzara revient à l'origine sensorielle du langage poétique et, selon Papachristos, fait du corps et de la voix en particulier le personnage

⁴⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 357.

⁴⁵ Bakhtine 72.

⁴⁶ Katherine Papachristos, L'Inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara (New York : Peter Lang Publishing, 1999) 42.

principal⁴⁷. Avec cette pièce Tzara cherchait avant tout à provoquer les spectateurs, à les sortir de leur passivité habituelle afin qu'ils prennent une part active à ce qui se déroulait devant leurs yeux. Par sa conception même La Première Aventure abolit les barrières entre acteurs et spectateurs et inverse les rôles. Spectateurs et auteur, tous deviennent acteurs, puisque Tristan Tzara, ne l'oublions pas, joue son propre rôle, les uns disent la pièce, les autres sifflent, jettent toutes sortes de projectiles, apostrophent l'auteur, protestent à grands cris... Cette pratique était d'ailleurs commune parmi les dadaïstes, à l'origine parce qu'ils n'avaient pas de quoi payer des acteurs, mais aussi parce que le fait de jouer ou de dire leurs œuvres leur permettait de se découvrir eux-mêmes.

Richter relate en particulier l'influence des masques abstraits que Marcel Janco avait fabriqués pour les Dada de Zurich. « L'effet était étrange, écrit-il. Chaque masque semblait non seulement exiger un costume approprié, mais encore une gestuelle spécifique, mélodramatique et même proche de la folie.... Le dynamisme des masques était irrésistible »⁴⁸. Pour Tzara l'inversion des rôles participe du même mouvement que le mélange des genres, dont nous allons parler plus loin: elle lui permet, sous les dehors d'une clownerie agressive dans le cas de La Première Aventure, d'expliquer l'inexplicable, sans passer par la logique, en se fondant seulement sur les réactions spontanées du public. Cette inversion des rôles est à la fois destructrice et créatrice, comme au carnaval. Elle détruit le théâtre traditionnel et crée un nouveau type de spectacle, interactif, pourrions-nous dire, et qui évoluera d'ailleurs dans les années 60 en « happening ».

⁴⁷ Papachristos 67.

⁴⁸ Richter 23. Notre traduction.

Bakhtine insiste beaucoup sur l'aspect cosmique du carnaval, vu comme un processus de transformation qui rejette l'immobilité de l'ordre social. Le corps grotesque est toujours en mouvement, il se construit et se détruit sans cesse, il « absorbe le monde et est absorbé par ce dernier »⁴⁹. Il évoque l'image grotesque du corps chez Rabelais dans l'épisode de Gargantua concernant la naissance du géant. Dans ce passage, déjà abordé plus haut, le corps de Gargamelle absorbe le monde, représenté par les tripes des bœufs tués pour l'occasion, puis il est absorbé à son tour avec la naissance de Gargantua. Pendant la Renaissance, les éléments du corps sont souvent assimilés à ceux du cosmos. Selon Bakhtine, il s'agit là d'une façon de lutter contre la peur des forces cosmiques qui dépassent l'échelle de l'homme. Le corps de Gargantua est lui aussi en transformation, par exemple dans l'épisode où il mange en salade six pèlerins qu'il *compisse* ensuite. Dans ce passage les images grotesques dépassent le simple stade de la critique des pèlerinages et de la foi dans les reliques, elles inversent matériellement l'ordre des choses et des valeurs de la société de l'époque.

Cet aspect de transformation du corps associé au cosmos qui se révolte contre toutes les catégorisations sociales est également présent chez Tzara, notamment dans « Les Saltimbanques » extrait de l'album De nos oiseaux et dans « Le géant blanc lépreux du paysage » paru dans Vingt-cinq poèmes.

Le cirque dada où évoluent les acrobates des « Saltimbanques » s'étend à la Création toute entière à travers notamment les images cosmiques des nuages et de la lumière. Dans son article intitulé « Tricksters, Carnival and the Magical Figures in Dada Poetry »,

⁴⁹ Bakhtine 315.

Richard Sheppard interprète les acrobates comme des personnages de carnaval. « Ils se gonflent et s'effondrent continuellement comme des nuages, une chaîne de nombres dans la tête d'un mathématicien, un flux de voyelles ou une coulée de lumière le long des cordes »⁵⁰. Le carnavalesque est présent dans le poème non seulement à travers les métamorphoses des personnages, mais aussi, comme dans La Première Aventure, à travers les sons primitifs comme « NTOUCA », « MBOCO », « MOUMBIMBA » ou encore à travers l'association des acrobates aux pets des enfants, ce qui évoque le « bas » corporel du carnaval décrit par Bakhtine, bien qu'il y ait là aussi vraisemblablement volonté de provocation. Dans « Les Saltimbanques » le carnavalesque se manifeste plus nettement à travers la remise en cause des valeurs avec les changements de forme des personnages.

De la même façon le personnage du « Géant blanc lépreux du paysage », associé au flux de la nature selon Richard Sheppard, ne cesse de se métamorphoser : microbes, insectes, animaux divers, feu, sang, plantes, musique et bruits primitifs se retrouvent dans son être en perpétuelle transformation. Là aussi la métamorphose carnavalesque exprime la remise en question et la révolte :

car il y a des zigzags sur son âme et beaucoup de rrrrrrrrrrrr ici le
 lecteur commence à crier
 il commence à crier commence à crier puis dans ce cri il y a des flûtes
 qui se multiplient des corails
 le lecteur veut mourir peut-être ou danser et commence à crier
 il est mince idiot sale il ne comprend pas mes vers il crie⁵¹

D'après Sheppard, le « géant blanc » représente la conscience primitive non différenciée

⁵⁰ Richard Sheppard, « Tricksters, Carnival and the Magical Figures in Dada Poetry » Forum for Modern Language Studies, 19.2 (1983): 121. Notre traduction.

⁵¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 87.

qui se situe en dehors de toutes les catégories morales de l'homme.

Le carnavalesque chez Tzara s'apparente à la tradition du carnaval par son langage et sa poésie mêmes. Bakhtine remarque que le carnavalesque s'exprime en particulier dans les « sphères alogiques du langage »⁵². Le coq-à-l'âne et les fatrasies, ces poésies où les mots sont assemblés selon des critères purement phonétiques de rime et d'assonance, sont des formes très appréciées du comique populaire médiéval. Les non-sens verbaux abondent dans les soties du XVI^e siècle. Bakhtine voit dans ces coq-à-l'âne une « récréation des mots et des choses lâchés en liberté, délivrés de l'étreinte du sens, de la logique, de la hiérarchie verbale. Jouissant d'une totale liberté les mots se placent dans des rapports et un voisinage tout à fait inhabituel »⁵³. Cette libération du sens est précisément ce qu'ont tenté de faire Dada et Tzara en particulier, avec ses ruptures syntaxiques et ses images insolites. S'il est difficile de savoir si le poète a été influencé ou non par Rabelais, nous sommes sûrs en revanche qu'il s'est intéressé à lui puisqu'il a passé les dernières années de sa vie à déchiffrer ses anagrammes et ceux de François Villon. Voici un extrait du discours de Baisecul, cité par Bakhtine, où l'absence de lien logique entre les images fait étonnamment penser à Tzara :

Toute la nuit l'on ne feist, la main sur le pot, que despescher bulles à pied et bulles à cheval, pour retenir les bateaulx, car les cousturiers vouloyent faire des retailions desrobez une sarbatine pour couvrir la mer Océane, qui pour lors estoit grosse d'une potée de chous selon l'opinion des bateleurs de foin ; mais les physiciens disoyent à son urine ilz ne congnoissoyent signe evident au pas d'ostarde de manger bezagues à la moutarde, sinon que Messieurs de la court feissent par bemol commandement à la verolle de non plus allebouter après les maignans⁵⁴...

⁵² Bakhtine 418.

⁵³ Bakhtine 420.

⁵⁴ Bakhtine 421.

Ce texte fournit un bon exemple du mélange des genres typique de Rabelais puisque s'y mêlent événements politiques, historiques et images grotesques, un peu comme nous trouvons dans les banquets de Gargantua des réflexions philosophiques ponctuées par des images du « bas » corporel. Le mélange des genres intervient également chez Tzara qui très souvent écrit et analyse son propre discours dans le même temps, d'une façon extrêmement habile. René Lourau⁵⁵ distingue trois niveaux d'écriture dans les manifestes dada de Tzara : le niveau référentiel, celui du manifeste qui affirme un certain nombre de principes, le niveau non-référentiel ou poétique qui apparaît à travers les énumérations loufoques, les images insolites, enfin le niveau métalinguistique où l'auteur réfléchit sur sa propre démarche comme lorsqu'il dit « Je parle toujours de moi puisque je veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve »⁵⁶. Le mélange des genres offre aux dadaïstes et à Tzara en particulier, le moyen de bouleverser la tradition littéraire bourgeoise du XIX^e siècle, fondée sur la séparation des styles et des genres héritée du classicisme, et que rien depuis trois siècles, pas même la révolte romantique, n'avait remise en cause. Par le mélange des genres, Tzara rejoint l'expression carnavalesque qui se révolte contre l'ordre et les catégories établies.

L'expression de la révolte par l'humour ne se limite pas à la période dada de Tristan Tzara. La révolte revient régulièrement dans sa poésie sous des formes plus ou moins virulentes et l'humour dont Tzara se sert pour l'exprimer change également de nature au fur et à mesure de l'évolution du poète. La révolte contre la guerre et contre l'hypocrisie

⁵⁵ Alquié 390. Intervention de René Lourau dans le débat qui suit la conférence de Noël Arnaud et Pierre Prigioni « Dada et surréalisme ».

⁵⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 361.

de la société qui la soutient reparaît par exemple dans le poème « Le Poids du monde », extrait du recueil De mémoire d'homme, paru en 1950 :

la tempête autour de toi
 il y a des gens de toutes sortes
 l'un fait sauter la banque
 l'autre fait sauter sur ses genoux
 la petite
 la petite danseuse tu sais la petite
 la grande vie enfin la grande
 la plus grande saute aux yeux tandis que un à un sur les genoux
 tombent les bateaux
 c'est plus fort qu'aux abattoirs
 comme des mouches
 des corps ballotés
 bras arrachés
 des pleurs à n'en plus finir
 des cercueils
 figures sans nez que sais-je sans bouche sans oreilles
 remettez-moi ça en ordre
 et que ça saute
 à vos ordres général⁵⁷

Ici plus de carnavalesque, d'absurdité ou d'image insolite, l'humour est devenu cynique, noir, il naît du décalage entre la banalité, l'hypocrisie quotidienne représentées par le cambriolage de la banque et l'amour, et l'horreur monstrueuse de la guerre.

La révolte a préoccupé Tzara tout le long de son œuvre. Il a toujours voulu la vivre, d'ailleurs. Après les années dada, sa révolte contre la société bourgeoise le conduit à s'intéresser au marxisme. Dans « L'Essai sur la situation de la poésie » en 1931, il se réfère au « matérialisme dialectique » comme méthode d'analyse et situe la poésie dans le cadre de la révolution. « La révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, déclare-t-il,

⁵⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 143.

mais c'est la poésie qui a besoin de la Révolution »⁵⁸.

Il faut préciser toutefois que si la révolte a toujours été une préoccupation centrale pour Tzara, il n'a jamais voulu mettre sa poésie au service d'une idéologie politique. Il refuse la poésie engagée car pour lui le poète, en tant qu'homme, doit vivre son engagement, ce qui rejaillit de cet engagement dans sa poésie n'est qu'une conséquence de sa vie. En cela il se démarque des surréalistes qui s'éloignent du communisme car ils veulent préserver leur indépendance, et considèrent qu'ils s'engagent par leurs écrits. Tzara fait exactement l'inverse. En 1947, après sa naturalisation française, il entre au parti communiste français, mais sa poésie reste indépendante. Il quitte le PCF en 1956, après un voyage en Hongrie à la suite duquel il apporte son soutien aux intellectuels réfugiés de Budapest. Il est cependant resté marxiste toute sa vie.

L'humour reste jusqu'au bout dans l'œuvre de Tzara un moyen d'exprimer la révolte, à l'instar de Rimbaud et de Jarry dont l'humour « sans rire » balaie tous les tabous. Au rire scandaleux des années dada, qui cherchait à provoquer le public pour détruire ses repères et ses valeurs, succède cependant une forme socialement plus acceptable, sans pour autant être moins mordante, et qui se fonde davantage sur la dérision et sur l'humour noir.

⁵⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 7.

CHAPITRE 2

LA DÉRISION

1. L'autodérision

L'humour de Tristan Tzara est avant tout une protestation contre la société dans un but de destruction. Cette révolte peut s'exprimer de façon directe et agressive comme dans certains passages des manifestes mais elle peut aussi prendre la forme de la dérision. Le terme de dérision recouvre deux sens. Le premier est celui de mépris qui incite à rire et le second désigne une chose insignifiante, dérisoire. Ces deux aspects se conjuguent dans la dérision dadaïste, le second, celui des images dérisoires, servant la moquerie du premier. De cette conjugaison naît un type d'humour où toute prétention au sérieux, par la moquerie, peut être niée par la forme même. On trouve quelques exemples de cela chez Georges Ribemont-Dessaignes, comme par exemple dans cet extrait du « Réquisitoire » contre Maurice Barrès : « Être civilisé c'est planter des épinards dans un cimetière, paraît-il. Quelques grands maréchaux au regard clair savent ce que cela veut dire. Faute de nous en prendre à eux, nous poursuivons leur concierge »⁵⁹.

Cependant celui qui s'appropriera la dérision de la façon peut-être la plus originale,

⁵⁹ Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada* (Paris : Ivrea, 1994) 39.

reste Tristan Tzara. Dans sa conférence sur « Dada et le surréalisme »⁶⁰, Pierre Prigioni affirme à propos de Tzara :

Ce qu'il y a d'incontestablement génial, dès ses premiers poèmes (ou presque), c'est la tentation constante de son écriture de se nier, de nier non seulement le lyrisme mais l'élan créateur même, mais le verbe.... Le poème de Tzara est tout à fait construit selon un principe de négation de la poésie et exprime ainsi le drame du langage et de la culture.

René Lourau ajoute dans la discussion après la conférence « Sans arrêt il se moque de lui-même ». Cette écriture qui se nie elle-même se retrouve naturellement dans l'expression de la dérision. Si l'humour de Tzara s'impose d'emblée à ses lecteurs, spécialement dans les manifestes, c'est que la dérision y est presque systématiquement associée à l'autodérision. Il existe chez Tzara une volonté de ne pas se prendre au sérieux aussi authentique que sa volonté d'explorer le langage et la poésie pour changer le monde. C'est là une des contradictions dada à laquelle il restera fidèle toute sa vie. Les exemples d'autodérision abondent dans les manifestes. Dans le « Manifeste de M. AA l'antiphilosophe », il ressasse « et vous êtes tous des idiots » sans oublier de s'inclure « et nous sommes tous des idiots », et il conclut son intervention au procès Barrès par « Je ne juge pas. Je ne juge rien. Je me juge tout le temps et je me trouve un petit et dégoûtant individu, quelque chose dans le genre de Maurice, tout de même un peu moins. Tout ceci est relatif »⁶¹.

La dérision et l'autodérision resteront une des caractéristiques de l'humour de Tzara, même dans des poèmes beaucoup plus tardifs, comme le montre cet extrait de 40 chansons et déchansons :

⁶⁰ Alquié 372.

⁶¹ Michel Sanouillet, Dada à Paris (Paris : Flammarion, 1993) 274.

XXV

ce n'est pas à l'envers
 que j'écris
 ce n'est pas à l'endroit
 que je vois
 ce n'est pas de vers
 que je vis
 de quoi de quoi⁶²

Il paraît trop simple d'interpréter la part d'autodérision comme de l'autodestruction ainsi que le fait Robert Benayoun dans Le Rire des surréalistes où il parle d'un « rire négatif et sabardeur »⁶³. Il semble plutôt que chez Tristan Tzara l'autodérision procède d'un profond désir de remise en question, non seulement du monde mais encore de soi-même, afin de conserver une liberté totale, seule génératrice de création.

Cette volonté de ne pas se prendre au sérieux que Tzara a plusieurs fois clamée, était commune à tous les « Dada de cœur », si l'on peut dire. Cela apparaît nettement lors du procès que Breton a intenté à Maurice Barrès. Breton reprochait à Barrès d'avoir trahi la jeunesse en abandonnant ses idéaux, mettant son talent littéraire au service d'un patriotisme et d'un nationalisme aveugles. Selon Michel Sanouillet, Breton et Aragon entendaient prendre sur celui qui avait usurpé l'image d'un libérateur, une revanche d'adolescents. Tzara, Picabia et Ribemont-Dessaignes, que Breton voit comme les seuls personnages qui aient été Dada, pensaient qu'il était contraire à Dada de juger qui que ce fût.

Pour Tzara, « C'était l'attitude de Breton qui équivalait à la négation de Dada »⁶⁴. Il accepta finalement de participer au procès comme à une nouvelle opération d'éclat

⁶² Tristan Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 289.

⁶³ Robert Benayoun, Le Rire des surréalistes (Paris : La Bougie du Sapeur, 1988) 58.

⁶⁴ Sanouillet 273.

dadaïste. Ribemont-Dessaignes, lui, y prit part par solidarité avec ses amis. De fait, son réquisitoire est tout à fait fidèle à Dada. Il commence, ainsi que le dit Sanouillet, par contester la compétence du tribunal, des témoins et du public, puis il fait le portrait de Maurice Barrès, « bourgeois en savates, ancien chimiste pour analyses d'urines libres, devenu escroc, adjudant civil, usurier de la défense nationale et dont on finira par dire qu'il a bien mérité de la patrie ». ⁶⁵ Là encore les images dérisoires démentent toute volonté d'accusation sérieuse. Ribemont-Dessaignes s'attache davantage à définir le dadaïsme dans son réquisitoire qu'à demander une peine pour Barrès. En vrai dadaïste, il ne s'embarrasse pas de jugement : « Si la vertu de Barrès était certaine à notre sens, et sincère, nous n'eussions même pas pris la peine de la juger. Une simple exécution eût suffi » ⁶⁶.

Tzara, lui, fait ouvertement obstruction au procès, dont l'idée est contraire à Dada, en recourant à l'autodérision. Seulement cette fois, l'autodérision inclut Breton et ses amis : « Vous conviendrez avec moi, M. le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance » ⁶⁷. Le Président Breton n'apprécie pas du tout ce genre d'intervention et note dans le procès : « La défense prend acte que le témoin passe son temps à faire de l'humour. » ⁶⁸ Au cours de ce procès la dérision dadaïste s'oppose nettement au sérieux de Breton.

Pour autant, ce dernier mesure bien la valeur et la portée de l'humour dans

⁶⁵ Ribemont-Dessaignes 33.

⁶⁶ Ribemont-Dessaignes 34.

⁶⁷ Sanouillet 273.

⁶⁸ Sanouillet 274.

l'expression de la révolte. En organisant l'enterrement de Dada, il revendique une forme particulière d'humour pour le surréalisme, l'humour noir. Cette forme existait bien avant, on la trouve chez Rimbaud, Lautréamont, Jarry, chez les dadaïstes également, comme le signale Annie Le Brun en citant Picabia qui fait de la mort un jouet familier : « Après notre mort on devrait nous mettre dans une boule, cette boule serait en bois de plusieurs couleurs. On la roulerait pour la conduire au cimetière et les croquemorts chargés de ce soin porteraient des gants transparents afin de rappeler aux amants le souvenir des caresses. »⁶⁹ D'après Le Brun, les surréalistes voient dans l'humour noir une force d'expression de la révolte au second degré, un refus de fuite devant la contradiction où le plaisir devient « le mode d'évaluation d'un monde qui est trop souvent celui du non-plaisir »⁷⁰. Il s'agit du plaisir du jeu avec la mort et toutes les sombres réalités de la vie. Robert Benayoun écrit dans Le rire des surréalistes : « l'humour surréaliste se méfiait de la galéjade (laquelle avait ses défenseurs) et de la pitrerie clownesque mais raffolait du fait divers macabre, des rêves d'enfants, des histoires de fous »⁷¹.

L'humour de Tzara n'a rien à voir avec les faits divers macabres, quand il devient noir et cynique, ce qui arrive, comme nous l'avons vu dans l'extrait du « Poids du monde », cité ci-dessus à la fin du chapitre sur la révolte, il prend racine dans la réalité vécue de son auteur. À mesure qu'il avance en âge, la mort le préoccupe davantage, lorsqu'elle n'est pas objet de révolte, dans le cas de la guerre et des camps de concentrations évoqués dans « Le Poids du monde », elle devient sujet de dérision :

⁶⁹ Ferdinand Alquié, éd. Entretiens sur le surréalisme, « L'humour noir » par Annie Le Brun. 107.

⁷⁰ Alquié 107.

⁷¹ Benayoun 58.

XXVIII

blancs ruisselets
 comme chats dans la neige
 vous jouez avec le soleil
 patte de velours
 dans le gant de la mort⁷²

Comme toute forme d'humour noir, celle-ci s'inscrit clairement dans une dialectique de la vie et de la mort. Cependant Tzara qui est avant tout réaliste et tourné vers l'avenir, a relativement peu recours à l'humour noir. Chez lui l'humour se manifeste plutôt sous la forme de la dérision. Nous avons établi l'originalité de son utilisation de la dérision en faisant la part de l'autodérision et nous avons montré comment cette caractéristique a contribué à le séparer de Breton et des surréalistes. Il est intéressant, à présent, de situer la dérision dans le contexte de la société contre laquelle elle s'exerce.

2. La dialectique de la vie et de la mort

Lorsqu'il y a dérision, il y a, nous l'avons dit, moquerie. Dans ce cadre l'humour de Tzara apparaît comme un lien avec la société dont il rejette les mécanismes et les valeurs mais à laquelle il appartient malgré tout. En effet la dérision ne peut fonctionner en tant que telle que lorsqu'elle est perçue par un tiers, le public des spectacles dada par exemple ou les amateurs de poésie et de littérature d'avant-garde. Pour R. Puyuelo le rire crée un lien social, ne serait-ce que parce qu'il est contagieux, mais il dispose en même temps d'un pouvoir de subversion et d'exclusion. Le rire s'inscrit alors, selon Smadja qui présente la conception de Puyuelo, « dans une dialectique permanente de vie et de mort.

⁷² Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 290.

de liaison et de déliaison sociale. »⁷³

Dans la poésie de Tzara nous allons trouver de nombreuses occurrences où se conjuguent liaison et déliaison sociales. Ainsi les textes dadaïstes de L'Antitête, ouvrage composé entre 1916 et 1932, établissent-ils une liaison particulière avec la société à travers le personnage ravageur de M. AA l'antiphilosophe. Le nom même de M. AA est l'illustration d'une liaison et d'une déliaison sociales. La liaison se fait par le caractère M. qui témoigne des règles de présentation en vigueur dans la société et la déliaison réside dans le nom AA appuyé par le néologisme « antiphilosophe » qui tourne en dérision les philosophes dont les systèmes ont la prétention de tout examiner de A à Z. M. AA rejette les systèmes, les conventions qui sont pour lui des moyens de dissimuler l'hypocrisie de la société derrière le langage. Comme le dit Béhar dans ses notes, il s'attaque violemment au langage qu'il taille et découpe pour en faire un vêtement de haute couture.

La duplication du caractère A représente un des procédés de déception linguistique dont nous avons déjà parlé. En effet « AA » évoquant l'exclamation « Ah ! Ah ! » un éclat de rire suit donc immédiatement la formule de politesse amenée par « M. » et l'annule. En outre, la répétition de la lettre A fait basculer le lecteur du monde des adultes, auquel appartient la forme « M. » à celui de l'enfance et de ses jeux sur les sons.

Dans le texte intitulé « Haute couture », liaison et déliaison, vie et mort se succèdent constamment dans un mouvement étourdissant où la raison du lecteur n'est sollicitée que pour être bafouée :

⁷³ Smadja 70.

Bulletin de versement tout mon sang et l'intelligence gratis je ne veux rien je ne veux rien fichez moi la paix ni crier ni me taire ni chimique vulgarité de l'absolu colle la médecine des contents près des affiches de la pissotière qu'elle soit pour les hommes ou pour les rats c'est égal et je vous donne à chacun vingt sous de plus⁷⁴.

La liaison sociale ou la vie se fait par le lien du langage qui s'adresse directement au lecteur avec l'utilisation de « vous » et de « fichez » et par le leg « bulletin de versement », tandis que la déliaison ou la mort contredit les précédentes à la fois par le sens « versement de tout mon sang », « fichez-moi la paix » et la forme du message qui ne respecte ni la syntaxe ni le cheminement de la pensée. En même temps, et à contrario de ce qui vient d'être dit, c'est à dire exactement dans la « logique » de contradiction de Tzara, le rire semble représenter ici le lien avec la vie par l'intermédiaire du bouleversement des valeurs, compris comme un mouvement, par opposition à la sclérose de la société « chimique vulgarité de l'absolu », qui se confond avec la mort.

Ce texte et le type d'humour qu'il contient, basé sur la dérision de la société et de la vie, semble s'inspirer directement du Testament de François Villon, dont voici, pour nous en convaincre un bref extrait :

Item, a maître Jean Laurens,
 Qui a les pauvres yeux si rouges
 Pour le péché de ses parents
 Qui burent en barils et courges
 Je donne l'envers de mes bouges
 Pour tous les matins les torcher :
 S'il fut archevêque de Bourges,
 De cendal eût, mais il est cher.⁷⁵

Ici aussi la société, en particulier le clergé, est l'objet de la dérision. La liaison, c'est-

⁷⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 271.

⁷⁵ François Villon, Œuvres Poétiques (Paris : Flammarion, 1965) 98.

à-dire la vie, est établie par le langage qui s'adresse à un interlocuteur précis et par le don, tandis que la déliaison, autrement dit la mort, intervient par l'acte testamentaire et par les objets dérisoires qui sont légués « l'envers de mes bouges », les bouges étant les culottes.

Tristan Tzara avait-il lu la poésie de Villon quand il a composé L'Antitête ? On est fort tenté de le croire car Villon est un poète auquel Tzara s'est beaucoup intéressé puisqu'il a écrit sur lui un article assez long et a consacré les quinze dernières années de sa vie à l'étude de ses anagrammes. Dans son article intitulé « L'actualité de Villon » il souligne particulièrement la révolte du poète qui s'exprime également par l'humour :

Villon s'insurge contre la vilenie des hommes, il méconnaît le système dont ils ne sont que les instruments. Mais ses appels à une vie meilleure sur cette terre ont pour arrière-fond la mort hideuse qui sans distinction broie les grands comme les petits. Ils sont parcourus par des accents poignants. La légèreté ironique et soumise, mordante et cynique des sarcasmes qu'il déploie, confère à ses appels une dignité que la verdeur de son langage ne diminue en rien.⁷⁶

Tzara a donc reconnu en Villon un poète qui avait les mêmes préoccupations que lui et qui par sa « prise de position réaliste », « partant des éléments de la vie », « dote la critique poétique d'un critère nouveau »⁷⁷. Ce réalisme poétique qui prend ses racines dans la vie quotidienne, nous le trouvons aussi dans les œuvres de Tzara et nous l'examinerons dans la deuxième partie de cette étude. Outre la verdeur du langage de Villon, Tzara souligne son utilisation des proverbes ou des locutions pour concrétiser l'image qui chez lui « se confond avec la métaphore du langage »⁷⁸. À travers son analyse de la poésie de Villon, Tzara décrit en fait des procédés dont il se sert également lui-

⁷⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 122-23.

⁷⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 119.

⁷⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 120.

même. Nous allons voir que la métaphore est au centre de ses images, et qu'il s'amuse beaucoup avec les expressions, les locutions qu'il casse, détourne ou glisse inopinément dans un poème pour créer des ruptures de sens et de ton.

Nous retrouvons cette façon de faire dans « Les écluses de la pensée », parodie d'un traité de langage où langage et culture sont tournés en dérision à travers la subversion des conventions littéraires intégrées à des métaphores insolites.

Un cristal de cri angoissant jette sur l'échiquier que l'automne.
 Ne dérangez pas je vous prie la rondeur de mon demi-langage. Invertébré.
 Un soir de calme la beauté. Une jeune fille que l'arrosage transforma
 la route voilée du marécage.
 Traité de langage
 Quand le loup ne craint pas la feuille je me languir.
 Et quand au vol de négligence accroupie.
 Je me, en décomposant l'horreur, très tard.
 La fatigue se souvient d'avoir déposé le colis sur la blancheur de l'heure.
 Peut-être la dent privée. Comprendre la promenade des adjectifs dans la bouche
 de travail.⁷⁹

Ici aussi l'humour joue sur la liaison et la déliaison sociales. Le rire jaillit des ruptures de la syntaxe, du sens, des conventions littéraires, qui révèlent de nouvelles possibilités créatrices. Émissaire du changement et de la vie, il représente alors la déliaison qui secoue l'immobilisme de la société. La liaison sociale, établie implicitement par les expressions attendues, est en revanche synonyme de marasme et de mort. Nous retrouvons la « logique » de contradiction de Tzara que nous avons évoquée plus haut à propos du texte « Haute couture ».

Plusieurs procédés contribuent à l'humour de ce texte. On peut noter d'abord les métaphores qui engendrent des images inattendues en rapprochant des termes de champs

⁷⁹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 2, 293.

lexicaux très différents comme « un cristal de cri angoissant » où la répétition de la syllabe *cri* renforce encore la surprise, « la rondeur de mon demi-langage » qui contraste avec la convention littéraire « ne dérangez pas je vous prie » dont le ton conduit à attendre plutôt *demi-mondain* que *demi-langage*, ou encore « vol de négligence accroupie » et surtout « la promenade des adjectifs dans la bouche de travail » où la réalité concrète avec *bouche*, *travail* joue, c'est le sens de *promenade*, avec l'abstrait représenté par *adjectifs*.

Tzara prend en outre plaisir à briser les expressions toutes faites au même titre que la syntaxe : « je me, en décomposant l'horreur, très tard », décevant les attentes du lecteur qui cherche en vain le verbe *lève*. La dérision du langage, déliaison sociale, s'exprime par des déceptions, des cassures constantes. Comme Villon, Tzara glisse dans son texte des fragments de maximes qu'il abandonne aussitôt : « quand le loup ne craint pas la feuille ».

Parallèlement, dans ce même texte, il n'hésite pas à détourner un récit ancien, celui de Plutarque concernant l'éducation des jeunes Spartiates, pour se moquer des philologues. Il reprend à ce propos conventions littéraires et expressions qu'il subvertit pour le plus grand plaisir du lecteur : « Comment, me dit-il, osez-vous galoper sur les champs réservés à la syntaxe » et forge, pour qualifier la parole, un néologisme : « La parole, lui dis-je, a cinquante étages, c'est un gratte-dieu ».

Un autre procédé que Tzara met au service de la dérision sociale est celui du choc des clichés culturels. Dans « M.AA soumis à la taxe »⁸⁰ comme l'indique Fauchereau⁸¹, il

⁸⁰ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 2, 284.

conjugue les exclamations grandiloquentes empruntées à la tragédie classique telles que « infâme tu m'as trahi », aux ragots de vaudeville : « ce n'était plus un secret qu'elle couchait avec une femme grasse » et aux réminiscences de La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine : « mais nous n'étions qu'un organe étrange appelé bleu bleu ».

Toujours comme Villon, Tzara affectionne particulièrement les jeux sur les sons et les calembours. Un autre texte de L'Antitête, « Les poursuites judiciaires des ombres », nous en fournit quelques exemples. Les allitérations soulignant l'incongruité des images comme dans « les verrous étaient ravis », rivalisent en matière de dérision avec les calembours : « en voilà qui demandaient la distribution gratuite des bas de joie », les jeux de sons : « on ne se suffisait plus de tant de bâbords à bobards » et les expressions démontées : « ainsi va la vie un homme neuf de cuir et d'irresponsabilité ».⁸²

Enfin la dérision peut également paraître à travers le double plan analytique et poétique sur lesquels Tzara se place souvent simultanément. Fauchereau cite un extrait de De mémoire d'homme où « l'humour semble n'intervenir que pour distraire, disperser le tragique, alors qu'il lui redonne au contraire un nouvel élan et plus de cruauté »⁸³ :

Il a voulu vivre le temps. Et voilà que de tant vouloir, il l'a perdu. Il a perdu le temps. Il s'est révolté et il a déserté. Après l'avoir longtemps cherché (n'as-tu pas vu mon temps ; n'as-tu pas trouvé un temps, ce devait être le mien ?), il a fui en cachette et s'est réfugié dans la forêt. Des marchands d'hiver s'apprêtaient à visiter les villages pour le profit de leur besace et le scintillement de leurs objets crédules. Ils n'avaient pas de temps. Du craquement de meuble, du sable pour mettre dans les souliers, de l'abolement de chien au soleil, du vol lent de lentilles, de la peur blanche pour lampes à pétrole... des boucles d'oreilles de sourds, des myopies à tant le mètre, des cils d'aveugles, des poignées de tombeaux, des plumes de fumée, de l'invisible, des cartes à lécher, des clous d'air, des couleurs

⁸¹ Fauchereau, 289.

⁸² Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 362-63.

⁸³ Fauchereau 337.

de girofle, des boutons pour pochettes-surprises, de la paresse et bien d'autres articles, tout cela pour pas très cher, mais du temps, non, ils n'en avaient jamais.⁸⁴

Dans ce texte le lecteur est confronté d'une part à une rupture du tragique par le détournement des expressions sur le temps et le catalogue d'articles des « marchands d'hiver » qui rappelle les joyeux débordements de Rabelais et affirme le manque de sérieux, et en même temps, à une analyse satirique de la société à travers ses priorités dérisoires. C'est la superposition de ces deux plans qui confère à l'humour la puissance d'une arme contre la société, comme cela est le cas dans les manifestes, qui, sous le ridicule apparent des images détonantes et des cassures de syntaxe, font passer une sentence redoutable. La liaison sociale qui se fait ici au premier plan, celui du rire contagieux, se défait aussitôt sur le plan analytique de la dérision.

Tous ces procédés qui s'apparentent à ceux employés par Villon, Tzara les a explorés et hardiment développés dans des directions qui lui sont très personnelles au point d'en faire des caractéristiques de sa poésie tout au long de son œuvre. Villon, par la révolte, la dérision de la société, l'humour qui jongle avec la vie et la mort, les audaces de langage a donc certainement influencé Tzara.

On peut ainsi interpréter la dérision chez Tzara comme une dialectique de la vie et de la mort, de liaison et de déliaison sociales. Cependant la dérision revêt également un autre aspect chez lui. À bien des égards elle se rapporte à l'enfance, dans une logique freudienne.

3. Les racines infantiles

⁸⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 98.

Selon Sigmund Freud le mot d'esprit a pour fonction de lever les interdits de la société, le rire étant compris comme une protestation d'individus s'opposant à ses normes. Dans son article intitulé « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient », écrit en 1905, il établit un lien entre le risible, qui comprend les mots d'esprit, le comique et l'humour, et l'enfance à travers le jeu que le risible développe d'une façon plus sophistiquée. Le jeu sur les mots et le non-sens de l'enfance rejaillissent à travers les techniques de l'esprit, elles-mêmes fondées sur les mots. En outre, comme l'indique Smadja⁸⁵, Freud met en évidence des similitudes entre les procédés du mot d'esprit et ceux du rêve qui prennent tous racine dans le fonctionnement de l'inconscient.

À cet égard on peut signaler que Henri Bergson présente lui aussi la « logique du risible » comme identique à la « logique du rêve »⁸⁶. Il les caractérise toutes deux par un « relâchement général des règles du raisonnement » observable dans les traits d'esprit ou les jeux de mots où le son importe plus que le sens, des répétitions qui traduisent des obsessions, un crescendo des effets comiques et une « démence » faite de contradictions, de fusions étranges et de raisonnements extravagants. Primauté du son sur le sens, répétitions, contradictions et fusions étranges, sont tous des procédés que nous avons rencontrés dans la poésie de Tzara. Cela n'a rien de surprenant d'ailleurs car le rêve, par ses liens directs avec l'inconscient, recèle une spontanéité qui a beaucoup intéressé les surréalistes et également Tzara à qui il a inspiré le concept de « rêve expérimental ».

Pour Bergson également, « les jeux qui amusèrent l'enfant » sont « la première

⁸⁵ Smadja 54.

⁸⁶ Henri Bergson, *Le Rire* (Paris : Quadrige/PUF, 2002) 143-46.

ébauche des combinaisons qui font rire l'homme »⁸⁷. Freud élargit le lien entre le rire et l'enfance : « Nous devons aller un peu plus loin que Bergson, déclare-t-il, et convenir de ce que la comparaison qui doit faire naître le comique n'est pas tenue d'évoquer les anciens plaisirs ou jeux de l'enfance ; il lui suffit de toucher en général à la nature de l'enfant, peut-être bien aux chagrins infantiles »⁸⁸. Selon lui l'esprit « fait cause commune avec des tendances primordiales de l'âme, qui sont en lutte avec la répression, pour lever les inhibitions intrinsèques, conformément au principe du plaisir préliminaire. Raison – jugement critique –, répression, voilà les puissances qu'il combat tour à tour »⁸⁹. L'humour de Tzara semble correspondre exactement à cette conception. D'une part, il sert la révolte contre la logique et la raison, et la dérision de la société bourgeoise fondée sur des valeurs sclérosées. D'autre part, il utilise des procédés qui empêchent constamment tout raisonnement et s'apparentent ainsi au rêve, laissant s'exprimer les « tendances primordiales de l'âme », c'est-à-dire cette spontanéité tant prônée par Dada.

Dans le texte intitulé « Consciencess atténuantes », tiré de *L'Antitête*, Tzara écrit :

Le savoir du rire est plus profond que les racines du platane ; n'a raison que celui qui vit dans les racines, indifférent au tronc où poussent les rires – voici la sagesse de laine des moutons qui suivent trop fidèlement leur maître ⁹⁰.

Il associe donc clairement l'humour avec l'origine de la vie, et même la vie avant la vie « plus profond que les racines du platane ». Nous retrouvons là, sous une forme un peu différente, le « désir de retour intra-utérin » qu'il voit dans l'œuvre d'art et dont nous discuterons dans le cadre de l'enfance. L'image de la laine, nous le verrons, est chez lui

⁸⁷ Bergson 51.

⁸⁸ André Péres, *Le Rire - Bergson* (Paris : Ellipses, 1998) 19.

⁸⁹ Péres 19.

⁹⁰ Tzara, *(Œuvres complètes)*, Tome 2, 389.

intimement liée à l'enfance. Il existe donc bien pour lui un lien direct entre humour et enfance. L'enfance nourrit l'humour, c'est d'elle que tout émane et elle est plus importante que le rire lui-même.

Ceci rappelle une idée énoncée par Freud : « Le principal est l'intention que l'humour met en acte, que celui-ci opère sur la personne propre ou par des personnes étrangères »⁹¹. Nombreuses sont les images qui mêlent humour et enfance chez Tzara. Une des plus volontairement scandaleuses est liée au vocabulaire fécal, qui apparaît, par exemple, dans La Première Aventure céleste de M. Antipyrine, et rappelle d'ailleurs le célèbre « merdre ! » du Père Ubu. Une autre image qui nous semble prendre directement ses racines dans l'enfance est celle du chocolat.

Il existe dans la poésie de Tzara plusieurs références au chocolat qui contribuent par certaines contradictions, à faire de ce terme une image caractéristique de l'humour dada de Tzara. David W. Seaman a étudié la symbolique du chocolat chez Tzara dans un article intitulé « Chocolate Imagery in Avant-garde Art ». Il commence par rappeler l'importance du chocolat dans la société et l'industrie suisse de l'époque :

On pourrait presque affirmer, écrit-il, que Dada Zurich a fleuri sous le signe du chocolat puisque la « Sprüngli-Haus », sur la Bahnhofstrasse où se trouvait la Galerie Dada, portait une grande pancarte indiquant : *Chocolat Lindt & Sprüngli*, comme le montre la photo de Hans Bollinger *Dada à Zurich*, datée de 1920⁹².

Selon Seaman, le chocolat se présente dans la poésie de Tzara sous deux aspects, opposés en apparence. Il relève tout d'abord l'association du chocolat avec la moralité dans le « Manifeste Dada 1918 » :

⁹¹ Smadja 58.

⁹² Alex Szogyi, éd. *Chocolate – Food of the Gods*. « Chocolate Imagery in Avant-Garde Art » par David Seaman (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997) 93. Notre traduction.

La morale a déterminé la charité et la pitié, deux boules de suif qui ont poussé comme des éléphants, des planètes et qu'on nomme bonnes. Elles n'ont rien de la bonté. La bonté est lucide, claire et décidée, impitoyable envers la compromission et la politique. La moralité est l'infusion du chocolat dans les veines de tous les hommes. Cette tâche n'est pas ordonnée par une force surnaturelle, mais par le trust des marchands d'idées et des accapareurs universitaires⁹³.

Tzara, évidemment, rejette la moralité et, pour rendre sa révolte plus patente, il l'identifie à une substance vaguement écœurante, évoquée d'abord par les « deux boules de suif », et qui devient ensuite le liquide épais et sucré du chocolat. Celui-ci représente l'opacité de la moralité qui fait écran à la lucidité et à la clarté de la bonté.

Seaman cite une seconde occurrence de l'association du chocolat avec les valeurs traditionnelles de la société bourgeoise, que Tzara détestait tant, dans le poème

« Cirque », extrait du recueil De nos oiseaux :

on attend
ce sont des cordes qui pendent en haut
la musique
c'est le directeur du cirque
le directeur du cirque ne veut pas montrer qu'il est content
il est correct

II

porte d'entrée
du chocolat vérité noisette journal
on fait des présomptions de couloirs et de malles sur les inscriptions
des portes
tu es inquiet mais moi j'ai confiance
il y a beaucoup de soldats aux regards nouveaux
les couches étroites horizontales de l'air la lumière forte tombe des
escaliers
filtration par les grillages des rapports
les éléphants se couchent satellites noirs
est-ce prospectus de l'apparence ? conduis-nous sous le rideau
et dans les cabines familières

⁹³ Tzara, Œuvres complètes, Tome I, 366.

un doigt inespéré nous touche tout d'un coup⁹⁴

Ici, remarque Seaman, le chocolat est associé à la « vérité », qui appartient au même ensemble de valeurs que la charité, la pitié et la moralité, et avec les éléphants qui en soulignent la lourdeur.

Seaman note toutefois que le chocolat n'est pas présenté de façon uniquement péjorative chez Tzara. Il acquiert une valeur positive lorsqu'il est ingéré par le corps humain. Selon Seaman, la digestion du chocolat et son apparence excrémentielle engendre un processus créateur dont il voit un exemple dans l'extrait du « Manifeste de M. Antipyrine » que nous avons déjà évoqué à propos du carnavalesque :

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

L'interprétation de Seaman nous semble très intéressante mais d'une certaine façon incomplète, peut-être parce qu'elle se place d'un point de vue exclusivement adulte, ce qui, à notre avis, n'est pas le cas de Tzara lorsqu'il a recours à l'image du chocolat. Nous avons signalé plusieurs occurrences du mot « chocolat » dans la poésie de Tzara. Toutes celles que nous avons pu recenser appartiennent à la période dada et se trouvent soit dans le tome 1, soit dans le tome 2, parmi les textes dada de L'Antitête. L'imagerie du chocolat semble donc être chez Tzara particulièrement liée à Dada. Il faut à ce propos remarquer qu'un autre dadaïste a également intégré le chocolat à l'art, à savoir le peintre Marcel Duchamp. Le chocolat a fait chez celui-ci l'objet d'une méticuleuse recherche sur le mélange des couleurs et a été le sujet de la célèbre toile « La Broyeuse de Chocolat »

⁹⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 183-84.

qui fait partie de l'ensemble La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. À travers les notes de Duchamp, Seaman interprète également le chocolat comme un processus corporel créateur, celui du liquide séminal, cette fois.

On a dit beaucoup de choses sur Dada, mais on s'attarde peu en général sur la jeunesse de ses membres. Or la jeunesse est précisément un élément que tous les dadaïstes avaient en commun. C'est dans leur jeunesse que tous ont puisé l'énergie de leur révolte pour détruire l'art et le langage conventionnels.

L'intrusion de l'enfance sur la scène du monde adulte avait déjà commencé avec Jarry, dont la farce de collégien que constitue en apparence Ubu Roi, avait explosé comme une bombe, au théâtre de l'Œuvre en 1896, devant un public scandalisé de voir ses valeurs réduites aux plus bas instincts. Issu de « la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qu'il y eût au monde »⁹⁵, le Père Ubu incarne le verdict que l'enfance porte sur le monde adulte, il réunit en lui le tragique et le ridicule de la vie.

Tout comme Jarry, qui l'a beaucoup influencé, Tzara était très conscient de l'importance de l'enfance. Partant de là, le chocolat apparaît tout naturellement comme une image liée à l'enfance, par la gourmandise. Pour l'enfant le chocolat peut avoir une valeur d'interdit car les parents veillent à ce qu'il n'en consomme pas trop. Dans ce cadre, l'intégration du chocolat à l'art ou à la poésie devient un symbole de révolte et de dérision. Par ses rapports aux plaisirs de la bouche, de la digestion - nous rejoignons ici Seaman - le chocolat rappelle le « bas » grotesque, inconcevable dans les standards de

⁹⁵ Levesque 36-37.

l'art bourgeois des années 20, et offre donc une image particulièrement tentante pour les dadaïstes. Chez Tristan Tzara, il illustre à la fois la dérision et le plaisir comme le montre ce passage de « Haute Couture » tiré de L'Antitête :

Les mâchoires des phrases bien construites bon sens de tout regard stop la couleur élastique ou je ne suis pas libre donc je suis le problème stop si je suis simple il n'y a plus de problème donc stop donc je recommence si cela m'amuse ? j'aime le chocolat ⁹⁶.

Ici le chocolat apparaît comme une boutade tout droit sortie de l'enfance et dont le but est de briser complètement le cours de la pensée et de souligner la dérision du langage fondé sur les « phrases bien construites ». Tout se passe comme si Tzara cultivait autour du chocolat un certain plaisir de l'absurde. C'est ce qui se dégage de cet extrait de la célèbre « Chanson Dada » :

I

la chanson d'un dadaïste
qui avait dada au cœur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au cœur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à Rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au cœur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau

⁹⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 271.

.....
 buvez du lait d'oiseaux
 lavez vos chocolats
 dada
 dada
 mangez du veau⁹⁷

Dans d'autres textes, la dérision l'emporte sur le plaisir et, comme l'a montré Seaman, le chocolat prend une valeur nettement péjorative quand Tzara l'associe avec la société qu'il rejette. L'extrait suivant du « Battement de narines » (1922) tiré de *L'Antitête* montre cette façon différente dont le poète exploite l'image du chocolat :

Ma plaine aime l'ennui et les couleurs équivoques, les sentiers bisexués ; ma plaine ressemble à toutes les plaines et les hommes à tous les hommes, nom de dieu, il n'y a pas de bonheur, la vie passe comme elle se passe, le seul bonheur est de connaître l'ennui, les faux insectes poétiques s'enferment dans la tour de chocolat sur la montagne de Zarathoustra, ce sont les génies avec leurs secrétaires, ils descendent deux fois par jour pour téléphoner à l'imprimeur et mesurer le résultat de leur politique à l'échelle de l'orgueil animal⁹⁸.

Dans ce texte le chocolat remplit une fonction de dérision à l'égard des artistes dont le but principal est l'argent. La « tour de chocolat » par la gourmandise qu'elle sous-entend, est l'image de leur avidité. D'après les notes de Béhar c'est Francis Picabia, grand amateur de Zarathoustra et ancien ami de Tzara avec lequel il ne s'entendait plus, qui fait l'objet du trait. Mais le chocolat semble aussi fonctionner ici comme une référence à Dada par l'intermédiaire de ces « faux insectes poétiques » eux-mêmes dadaïstes. Il peut ainsi être interprété comme un élément d'autodérision interne au mouvement, d'autant plus qu'il existe effectivement. Seaman l'a montré, un rapport particulier entre Dada et le

⁹⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 231-32.

⁹⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 2, 310.

chocolat. Chez Tzara le chocolat est donc l'image typique de la dérision dadaïste parce que d'une part, il est rattaché à l'enfance, à l'interdit, tandis que d'autre part, il constitue, en ce premier quart du XX^e siècle, une image poétiquement incongrue liée à la fois au plaisir de la bouche et au « bas » grotesque, et enfin parce qu'il représente l'hypocrisie d'une société qui se dissimule ses faiblesses et ses erreurs.

La dérision est donc une forme privilégiée d'expression de l'humour dans l'œuvre de Tzara. Chez les dadaïstes qui y ont souvent recours, elle se fonde à la fois sur la moquerie et sur les images dérisoires. Tzara, en développant d'une façon virtuose les rapprochements saugrenus, introduit dans son écriture un élément d'autodérision, qui, sans être de l'autodestruction, nie le côté sérieux des choses. Ce refus du sérieux, alors qu'au fond Tzara est tout à fait sérieux dans sa démarche sur la poésie, a contribué à le séparer de Breton. À la différence des surréalistes qui prônent l'humour noir, Tzara utilise peu cette forme d'humour et préfère la dérision. Celle-ci entre chez lui dans une dialectique de liaison et de déliaison sociales, ou, nous l'avons montré, de vie et de mort mais surtout, de l'avis même de Tzara qui suit en cela la théorie de Freud, elle prend ses racines dans l'enfance, dont elle exploite la violence et le désir subis et refoulés, que concentrent des images insolites, comme celle du chocolat que l'on retrouve chez d'autres dadaïstes, liée à la répression de la gourmandise.

Nous avons exploré les deux formes principales de l'expression de l'humour chez Tzara, à savoir la révolte et la dérision. Il convient maintenant d'examiner les fonctions de l'humour dans ses œuvres, c'est-à-dire le questionnement du monde, le recentrage sur l'humain et l'expression de la joie.

CHAPITRE 3

LES FONCTIONS DE L'HUMOUR

1. Le questionnement du monde

À travers les chapitres précédents nous avons déjà partiellement abordé les fonctions de l'humour chez Dada et Tzara. L'expression de la révolte est d'ailleurs une fonction en même temps qu'une manifestation de l'humour. Nous avons cependant choisi de la traiter dès l'abord parce que sans elle il est impossible de comprendre Dada et la poésie de Tzara. L'étude de la dérision a révélé que l'humour permet à Tzara de remettre en question le monde et sa propre écriture, le doute étant, rappelons-le, une des principales attitudes de Dada.

Avec Grains et issues, paru en 1935, le poète envisage l'humour comme l'expression naturelle de « l'ambivalence des sentiments »⁹⁹, c'est-à-dire de la présence simultanée de sentiments contradictoires dans un même individu, ambivalence réprimée par les coutumes et la politesse, mais qui, espère Tzara, pourra un jour se libérer dans le langage. Par l'expression de la contradiction Tzara reconnaît l'humour comme un des modes de la poésie :

⁹⁹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 47.

Elle existe bel et bien, cette force de persuasion (je prends ici son sens actif de véritable objet de mutation) dont l'humour dispose dans la poésie, intégré comme il est dans la masse de celle-ci, par la vision dont il éclaire les relations des choses et des êtres, par une négation intrinsèque et constante de l'objet affirmé qu'il accompagne et qu'il détruit ou par la suspicion qu'il jette, gratuitement en apparence, nécessairement à l'examen, sur l'entre-jeu des penses dirigé et non dirigé. Résultant du hasard, il retournera au hasard, mais à un hasard humanisé qui aurait vécu l'espace d'une mémoire, un hasard qui aurait appris à la mémoire ses aventureuses façons de vivre et les inappréciables perspectives qu'il offre à l'espoir humain, à travers les chutes et les infirmités, de mettre à jour l'objet des rêves, en dehors de tout concours de circonstances¹⁰⁰.

Ce passage met en évidence trois aspects de l'humour. D'abord la force de persuasion dont nous avons déjà parlé avec les manifestes dada, où Tzara se sert de l'humour comme d'une arme sociale pour exprimer la révolte, provoquer, et persuader le public que ses critères de jugement ne sont plus valables. L'autodérision confère également à l'humour une grande force de persuasion, dans la mesure où elle peut s'attaquer à tout sans vergogne puisqu'elle reporte une partie du ridicule sur son auteur.

Cependant la principale fonction de l'humour que ce texte met en évidence est le questionnement du monde par la négation constante de la chose qu'il affirme et la « suspicion qu'il jette » sur les relations entre le penser dirigé, c'est-à-dire dans la terminologie de Jung¹⁰¹ que reprend Tzara, le discours qui se sert de paroles, et le penser non dirigé qui consiste en une suite supra-verbale d'images sans liaison apparente. L'humour permet donc de mettre en doute non seulement les êtres et les choses, mais aussi le langage et le type de pensée qui le sous-tend. On retrouve là exactement l'autodérision dans l'écriture de Tzara qui se nie elle-même¹⁰².

¹⁰⁰ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 3, 48.

¹⁰¹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 5, 16.

¹⁰² Il est intéressant d'établir ici un rapport avec Rabelais chez qui le comique et le grotesque de l'humour dissimulent la vérité que seuls quelques heureux élus savent discerner. Dans le prologue de *Gargantua*.

Le texte souligne en outre l'importance du hasard dans le questionnement que provoque l'humour. Le hasard, que nous traiterons dans la partie consacrée à l'enfance, a été le point de départ de nombreuses recherches pour Dada et à sa manière, Tristan Tzara l'a presque toujours intégré dans son écriture. Dans cet extrait de Grains et issues, il évoque un « hasard humanisé », c'est-à-dire retravaillé par l'homme. Dans l'humour de Tzara en particulier, le hasard se traduit par l'association spontanée de mots sémantiquement éloignés, association qui a pour effet de créer des images saugrenues parfois très cocasses.

Ce passage montre une évolution de la conception que Tzara se fait de l'humour. Dans « Faillite de l'humour – Réponse à une enquête », paru pendant les années dada, que nous citons dans le chapitre 1, le poète se préoccupe essentiellement de la spontanéité qui permet d'éviter l'explication logique et l'objectivité. Avec Grains et issues, il accepte d'entrer dans un certain type d'explication qui constitue la part de la raison dans le lyrisme spontané de son texte. Sans perdre de son pouvoir, l'humour cesse d'être la forme mystérieuse, presque magique de la période dada. Il permet à l'homme de se dépasser lui-même et d'objectiver les mots :

L'humour est la revanche de l'individu en butte aux traquenards de ses limites. La levée des privilèges de l'automne des mots, que l'humour sait rendre objectifs, jouit encore des fanatismes du caprice et des mystères de la séduction¹⁰³.

Le doute et l'humour que Dada brandissait comme des fers de lance ne sont plus des armes mais des éléments sur lesquels l'individu et le monde peuvent se construire.

Rabelais recommandait à ses lecteurs de ne pas se laisser abuser par l'apparence grotesque de son livre, mais d'en extraire, comme d'un os que l'on rompt, « la sustantifique mouelle ». De la même façon Tzara utilise l'humour en tant que révélateur, ainsi qu'il le dit dans le « Manifeste de Monsieur Antipyrine » : « nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents si nous pouvons la cacher » (Tzara I : 357).

¹⁰³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 48.

L'humour devient explicitement pour le poète une façon de penser et de vivre, à la manière de Jarry auquel Tzara prête un « humour à base de mathématique », omniprésent :

Je rêve d'un coefficient d'humour qui servirait aux calculs mathématiques, à des buts de haute spéculation... D'un humour qui, répandu comme il sera sur toutes les formes de la pensée humaine, dont il sera immanent, permettra aux manifestations de la science de vivre avec l'homme, pour lui, véritablement et intimement d'avoir partie liée avec sa vie de tous les jours et son mode de connaissance¹⁰⁴.

La conception de l'humour comme moyen d'expression des contradictions était déjà caractéristique des textes dada de Tzara, ainsi que le montre cet extrait de « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » :

DADA est un microbe vierge
Dada est contre la vie chère

.....

Il se transforme – affirme – dit en même temps le contraire – sans importance – crie – pêche à la ligne¹⁰⁵.

Ici le langage revendique les contradictions de l'homme comme une source de création et transforme la langue du manifeste. L'humour met sa dynamique au service de la poésie.

On observe le même phénomène dans la prose poétique dadaïste de L'Antitête :

« L'art est un poète aux côtes cassées, il casse tous les os et les roses de verre, l'art est un bandage et un livre d'Oscar Wilde, l'art est l'art des artistes, l'art d'être poli avec les événements du jour, susceptible en société un cochon dans sa cuisine »¹⁰⁶. Les images ne cessent de se contredire, de se nier l'une l'autre : « casse » s'oppose à « bandage », « poli » s'oppose à « cochon » et c'est précisément leur juxtaposition qui donne à la

¹⁰⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 48.

¹⁰⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 385.

¹⁰⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 296.

phrase son caractère absurde et par là même, son unité poétique. L'humour s'affirme véritablement comme un mode poétique. Les contradictions dadaïstes entendaient briser le sens des mots pour qu'ils continuent à exister par eux-mêmes.

Tzara cependant comprend rapidement les limites de ce procédé. Dans sa poésie l'humour est surtout une façon d'objectiver les mots, d'ouvrir leurs sens habituels pour révéler l'infinité de leurs possibles. Ses images stupéfiantes sont toutes construites sur des impossibilités de la langue courante. On trouve ainsi dans L'Antitête : « Le chêne, ce jour-là, nourrissait des entêtements fraternels. Les oiseaux, eux, se nourrissaient de porcelaine »¹⁰⁷. Il existe entre « nourrissaient » et « porcelaine » une incompatibilité physique qui les tient aussi éloignés que les rives d'un fleuve, mais les oiseaux, peints sur les tasses de porcelaine, sont libres, eux, de se détacher et de s'envoler de l'autre côté. L'impossibilité n'est donc qu'une apparence que l'humour permet de dépasser.

Tzara ne se lasse pas d'explorer l'impossible. « Le goûter des colombes est composé de bigoudis de rivière et de fraises de trait », écrit-il toujours dans L'Antitête¹⁰⁸. Les notes d'Henri Béhar signalent que le poète avait d'abord retenu « fraises des bois » qu'il a ensuite modifié en « fraises de trait ». Il y a donc ici une véritable recherche de l'incohérence. Là encore l'impossibilité conduit à un foisonnement d'associations. Phonétiquement « trait » évoque « lait » et pourquoi pas, le goûter des enfants qu'on entend presque rire dans les assonances et le non-sens des « bigoudis de rivière ».

Chez Tzara l'enfance prête volontiers ses mots à l'humour, qui les fait quelquefois sonner de façon très déconcertante comme dans cette partie du poème « Les mots de

¹⁰⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 362.

¹⁰⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 364.

paille » :

I

dans les cahiers de lait
les enfants ont grandi
ils ont rusé avec le miel des doigts
ils ont bâti la coulemelle

hérisson hérisson
tapi sur le toit
hérisson de dimanche
caché dans la manche

ils sont allés dans le désert
les enfants de Jérusalem
le lait tari à la source de miel
les champs battus jusqu'au sang¹⁰⁹

Dans ces vers le vocabulaire de l'enfance illustré par « cahiers », « lait », « enfants », « miel », « hérisson » construit une sorte de comptine dont la dernière strophe, qui évoque le génocide juif à travers « désert », « Jérusalem », « lait », « miel », « battus » et « sang » détruit complètement l'apparente innocence. Les mots deviennent soudain redoutables, douloureux comme les épines du hérisson, qui sont une allusion à la Shoah, puisque le poème a été composé en 1945. Ici c'est l'humour noir qui insuffle sa force de questionnement et conduit à dépasser les apparences.

L'humour est donc avant tout chez Tzara un moyen de remettre en question le monde, le langage et sa propre écriture. Qu'il exprime la révolte ou la dérision, l'humour revient toujours au mot clé de Dada : le doute. Il peut se traduire par la revendication directe des contraires, comme cela est souvent le cas pendant la période dada, ou par une objectivation des mots à travers des associations inattendues qui en démultiplient le sens

¹⁰⁹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 54.

et augmentent d'autant plus les possibilités du langage poétique. L'humour agit alors comme une dynamique de création. Sa force créative, l'humour la puise dans sa constante référence à l'humain.

2. La référence à l'humain

L'article de Grains et issues que nous citons plus haut, envisage l'humour comme un élément de pensée et de connaissance qui permet de mettre la science au service de l'homme. En questionnant le monde, l'humour replace la source de ce questionnement, l'homme, au centre de toutes les préoccupations. Ici se dessine un des aspects les plus importants de l'humour, à savoir son caractère humain. Aristote et Rabelais l'avaient déjà affirmé, le rire est une caractéristique humaine. Certaines études sur les grands singes tendent actuellement à remettre ce point en question. Cependant, que les singes ou d'autres animaux puissent rire, ne change rien au fait que l'homme ne rit que par rapport à lui-même. Dans son ouvrage Le Rire, Bergson remarque : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible »¹¹⁰. Freud, dans son article « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient », cité par Smadja, explique : « Les choses ne peuvent être comiques que si elles sont vécues comme des personnes, condition préliminaire à tout processus identificatoire »¹¹¹.

Jarry, dont « l'humour machinal » ne prête pas à rire selon les termes de Tzara, en

¹¹⁰ Bergson 2.

¹¹¹ Smadja 63.

avait déjà mis en relief la composante humaine. Dans Le Surmâle, il ridiculise la machine, incapable de lutter avec l'homme, à travers son héros qui pulvérise le record de vitesse des locomotives et anéantit la « machine à inspirer l'amour ». Le langage de Jarry a la cadence d'une machine et l'humour naît du décalage entre sa forme mécanique et son contenu humain.

C'est précisément cette composante humaine de l'humour qui intéresse Tzara. Voici ce qu'il en dit lors d'un entretien avec Georges Charbonnier diffusé sur la chaîne nationale dans la série « Incompatibilité d'humour » le 3 février 1950 :

Selon moi, l'humour est une attitude devant la vie qui indique l'insuffisance de nos moyens statiques par rapport au devenir du monde. L'humour peut être une arme de l'intelligence. Par exemple, aujourd'hui, lorsqu'on accepte avec trop de légèreté l'éventualité d'une guerre nouvelle, l'humour pourrait tenir lieu de mémoire....Il accompagne des définitions par trop définitives pour les mettre en doute. En ce sens il fait toujours appel à l'humain et au mouvant, au détriment de la fixité des choses. Il est un correctif à toute théorie et une référence constante à l'homme tel qu'il se manifeste dans la vie quotidienne, à l'homme tel qu'il trouve l'explication de sa vie en vivant et non pas en discourant. Tous les gens sont sensibles à l'humour... Sans humour la vie ne serait pas vivable. Je dirais la même chose de la poésie ¹¹².

L'humour reste toujours questionnement du monde et arme sociale, mais Tzara insiste cette fois sur sa dimension humaine. Il représente ce qu'il y a de « mouvant », de changeant en l'homme, les contradictions, les ambivalences, les retournements et les évolutions qui bâtissent son quotidien. Tzara déteste la « fixité des choses », qui, pour lui, signifie la mort, alors qu'il ne s'intéresse qu'à la vie et à ses mouvements, comme nous le verrons plus loin. L'humour devient ainsi l'expression instinctive de la vie, partagée par tous les hommes. Nous avons évoqué avec le questionnement du monde, l'humour en

¹¹² Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 398.

tant que mode poétique ; il apparaît maintenant, au même titre que la poésie, comme un mode de vie.

La vie a toujours préoccupé Tzara avant toute chose, comme il le dit d'ailleurs au cours d'un entretien avec Ribemont-Dessaignes: « un certain humour m'a toujours fait considérer la littérature comme une activité sinon négligeable, du moins insuffisante à remplacer les manifestations de la vie, l'amour par exemple »¹¹³. C'est pourquoi le poète joue avec les détails prosaïques de la vie quotidienne qu'il détourne, compare, contraste dans les perspectives les plus inattendues.

Dès les Premiers Poèmes, son humour se construit sur les petites choses de la vie de tous les jours, comme dans cet extrait de « Voix » où il évoque le suicide d'une jeune fille et se demande ironiquement pourquoi elle ne s'est pas pendue :

J'aurais mis l'échelle
L'aurais détachée
Belle poire mûre
Belle fille morte
Et l'aurais couchée
Sur un lit bien fait¹¹⁴.

L'humour noir de ces vers jaillit de l'association d'éléments empruntés à la vie tranquille de la campagne où vivait le jeune Tzara comme « l'échelle », la « poire mûre » et surtout le « lit bien fait » avec le drame de la mort. La fusion s'effectue d'autant plus naturellement que tous ces termes se rapportent à l'être humain d'une façon matérielle et immédiate, comprise par tous.

Pour Tzara l'humour est une façon de penser, indissociable de la vie. Le poème

¹¹³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 408.

¹¹⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 37.

« Chante, chante encore » se termine ainsi :

« Je lui ai dit que je l'aimais et elle m'a accompagné à la maison
 « Je lui ai dit qu'elle était belle, que mes yeux étaient rougis par les
 larmes
 « Je suis pauvre mais je lui achèterai une étoffe précieuse pour ses
 robes
 « Et je lui ai raconté, o ma chère, comment par cet après-midi d'hiver... »

Le lecteur est prié de faire une pause ici
 Et de réfléchir à ce qu'il a lu
 Car ma voisine s'ennuie, sans raison
 Elle va manger une sucrerie et se coucher ¹¹⁵.

Dans ce passage l'humour est protéiforme, comme la vie elle-même. Il se présente d'abord sous la forme de la dérision et de l'ironie avec les vers précédés de guillemets et notamment « Et je lui ai raconté, o ma chère ». Cette dérision acquiert ensuite une dimension analytique, à travers l'adresse au lecteur : « Le lecteur est prié de faire une pause ici/ Et de réfléchir à ce qu'il a lu » qui permet au poète de remettre en question ce qu'il a écrit. Enfin il s'impose par la matérialité quotidienne de la vie, à travers « s'ennuie », « manger une sucrerie », « se coucher », matérialité qui n'a que faire de promesses poétiques. Par l'intermédiaire de l'humour, Tzara a souvent intégré analyse et poésie dans ses œuvres.

Grains et issues offre une illustration particulière de ce procédé. Dans ce recueil de prose poétique suivi de notes, Tzara imagine une société utopique basée sur une organisation collective qui s'occupe à la fois des moyens d'expression et d'information, de l'alimentation, du vêtement et des plaisirs. Dans ce texte, qui veut établir un lien entre poésie et révolution, l'humour représente la dimension humaine derrière le caractère

¹¹⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 66.

prophétique :

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. Les nuits seront agrandies au détriment des jours, en plein jour, selon les règles des mauvaises humeurs les plus indéracinables et sordides. Des œufs de lumière seront amassés sur la poitrine des édifices¹¹⁶.

Outre le rapprochement des contraires, l'humour qui se dégage de ce passage repose sur la juxtaposition d'éléments cosmiques et d'éléments prosaïques qui appartiennent à la vie quotidienne. On trouve ainsi « dame-jeanne », qui désigne une bonbonne, associée à « nuit », tandis que « la fin du temps » se rapporte à « pommes » et « lumière » à « œufs ». La dimension cosmique, conjuguée à l'emploi du futur, pourrait enlever au texte tout humour si elle n'était pas sans cesse ramenée aux aspects physiques, voire dérisoires de l'homme comme par exemple, ses « mauvaises humeurs les plus indéracinables et sordides ». L'humour recentre sur l'homme la vision du poète.

Mais l'humour n'est pas seulement une référence, un renvoi à l'humain, il est aussi une façon de comprendre les hommes. Nous retrouvons la sensibilité universelle à l'humour que Tzara mentionne dans Grains et issues et la capacité « d'expliquer l'inexplicable » dont il parlait à l'époque dada. C'est exactement ce que fait Tzara dans le petit recueil Parler seul, écrit en 1945, alors qu'il passait quelque temps en visite à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, invité par le directeur qui était son ami. Il écrit à ce propos : « j'étais pour la première fois de ma vie en contact avec des malades mentaux... j'ai été extrêmement touché par ce côté de sympathie qui s'en dégageait, cette

¹¹⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 9.

quête, cette demande constante d'humanité que j'ai trouvée chez eux »¹¹⁷. Certains de ces poèmes ont la forme de comptines, tous sont empreints d'un humour tendre, faussement innocent comme dans cet extrait:

VI

l'eau douce et l'eau musclée se rencontrèrent
que cherchez-vous un bouton de macfarlane
le bonbon se mit à rire
avec un air de champignon de la capitale

.....
ma joie sœur imprudente
à table à table
disperse les eaux troubles
midi erre dans les genets
le renard de nos désirs d'arbre¹¹⁸

L'humour apparaît ici dans l'expression à caractère enfantin, à travers les personnifications des éléments et des objets, que Tzara affectionne particulièrement, nous le verrons dans la partie consacrée à l'enfance. L'eau, le bonbon, le champignon, ont tous des traits humains. Les enfants prêtent instinctivement des aspects humains aux choses. Mais l'absurdité de l'humour enfantin n'est qu'apparente. Derrière elle se dessinent les troubles de l'adulte, de même que le non-sens ou l'incohérence du malade mental révèle des besoins de communication et d'affection souvent incompris. L'humour est une façon de comprendre sans explications, de noyer « les eaux troubles » de l'homme dans le soleil de midi. En ce sens, il est aussi l'expression de la joie, et une force que chaque être humain peut trouver en lui pour dépasser ses propres difficultés.

¹¹⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 582.

¹¹⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 59.

Dans toute l'œuvre de Tzara, l'humour est indissociable de l'homme lui-même. Comme la poésie, dont il fait partie intégrante, il est un mode de vie qui prend ses racines dans les détails anodins du quotidien qu'il met en perspective avec les préoccupations de l'homme. Il constitue une redoutable « arme de l'intelligence » pour analyser le monde et les choses, et, par sa dimension humaine et universelle, il permet aux hommes de mieux se comprendre. Cette compréhension instinctive est possible parce que l'humour est, avant ou après tout, la communication de la joie.

3. L'expression de la joie

Dans l'extrait de Grains et issues cité ci-dessus, Tristan Tzara affirme que la vie ne serait pas supportable sans humour. L'humour conduit l'homme à accepter ses contradictions et ses ambivalences comme des expressions naturelles de la vie. En questionnant le monde, il établit une distance entre l'homme et les choses, qui préserve la liberté et l'intégrité de l'être. L'humour apparaît alors comme une thérapie contre les tourments de la vie.

Nous retrouvons ici la conception du rire de Rabelais. S'il existe des éléments communs entre Tzara et lui dans l'utilisation du carnavalesque, c'est précisément parce que leurs représentations de l'humour se rejoignent sur certains points tels que l'inversion des valeurs, mais aussi le plaisir. Suivant en cela Érasme, Rabelais anoblit le rire. Il conçoit le rire comme l'expression de la joie de vivre et du plaisir des sens. Selon Smadja, il considère, en tant que médecin, que le rire est un instrument de thérapie et

d'hygiène mentale dont le but est de préserver la santé des individus et de la société par un plaisir complexe, à la fois psychique, sensoriel et corporel ¹¹⁹. Ce rôle thérapeutique du rire, Rabelais le décrit dans l'adresse « Aux lecteurs » de Gargantua dont le dernier vers, devenu le symbole de la gaieté, est tiré d'Aristote :

Amis lecteurs, qui ce livre lisez,
 Despouillez vous de toute affection ;
 Et, le lisant, ne vous scandalisez :
 Il ne contient mal ne infection.
 Vray est qu'icy peu de perfection
 Vous apprendrez, si non en cas de rire ;
 Autre argument ne peut mon cueur elire
 Voyant le dueil qui vous mine et consomme
 Mieulx est de ris que de larmes escrire,
 Pour ce que rire est le propre de l'homme ¹²⁰.

Le rire peut donc être interprété comme la victoire du plaisir et de la vie sur le désespoir qui « mine » et consume les hommes. Comme nous allons le voir, cet aspect est également présent chez Tzara. Il ne faudrait pas croire pour autant qu'il se réfugie dans l'humour pour se protéger du monde. Tzara est avant tout un réaliste, résolument tourné vers l'avenir et très engagé politiquement. L'humour garde chez lui le caractère d'exigence morale de la période dada, il lui permet de conserver sa liberté totale et son intégrité. C'est en ce sens que l'humour est pour le poète un moyen d'arrêter en lui la « fermentation du dégoût » dont il parle à l'époque dada. Cette « fermentation du dégoût » ne disparaît pas cependant avec le dadaïsme car la révolte et la recherche d'une société et d'un langage nouveaux sont toujours les grandes préoccupations de Tzara.

Le dégoût combattu par le rire apparaît nettement dans ce passage du recueil De

¹¹⁹ Smadja 18.

¹²⁰ Rabelais 53.

mémoire d'homme, paru en 1950, qui retrace l'évolution de Tzara depuis Dada et le fruit de son expérience humaine et poétique :

Les grimaces allongeaient les perspectives. Ce ne pouvait être qu'une prison.
Comme de tristes grouillements, des gémissements bougeaient dans son ventre.
C'était impersonnel et propre, une longue vitre sous la pluie. La nuit se dévidait
silence après silence et le chapelet des passants s'égrenait lentement. On
s'enfonçait dans l'absence par la surdité montante des murs.
De là j'aperçus la reine déchue et son conseiller de marécage. A travers les
paroles de sucre qu'ils se passaient de la main à la main, je devinais la mort aux
gants de framboise, au goût âcre des marchandages, je voyais fondre les jouets
parfumés du venin. Une joie sans raison me prit à la gorge et l'envie de rire
répandue soudain comme un soleil avalé, la meute de chiens, l'éclat de ce jour
s'ouvrit sur un horizon de pintades. J'ai passé une nuit exquise. Dans le
conciliabule de mille lustres au plafond de la conscience. Tandis que la reine se
laissait aller au souvenir alambiqué de sa démarche de poisson.
Ce n'était que justice sans trop pouvoir dire et la pluie, dehors, déchaussait les
ravins ¹²¹.

Le texte évoque vraisemblablement une scène de prostitution. Le poète est profondément dégoûté par la situation de la « reine déchue », épiée par « son conseiller de marécage ». L'argent qu'ils se passent comme des « paroles de sucre » ne parvient pas à cacher la mort et la maladie qui rôdent. Ce dégoût s'exprime par une ironie mordante fondée sur un choix d'images saugrenues qui fonctionnent comme des euphémismes poétiques tels que « reine déchue » pour prostituée, « conseiller de marécage » pour souteneur ou les « gants de framboise » qui adoucissent le goût de la mort. Les euphémismes reflètent ici l'hypocrisie de la société qui refuse de nommer ce qu'elle juge immoral tout en cautionnant cette immoralité. Mais l'ironie n'est qu'une forme réprimée, en quelque sorte, du rire. Celui-ci éclate finalement dans le poème, inondant la nuit de lumière « comme un soleil avalé » et brisant le silence dans une cacophonie

¹²¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 106.

d'abolements. Le rire se révèle une force vitale qui permet non seulement au poète de crier son dégoût mais encore de le dépasser.

Pour Tzara l'humour est aussi un moyen naturel de secouer la dépression, qu'il traverse assez souvent, et de refuser de la prendre au sérieux. Dans l'extrait ci-dessous, toujours tiré du recueil De mémoire d'homme, il évoque le passager sur le chemin de la gare, qu'il a si souvent été lui-même, séparé de ceux qu'il aime, et que toute la ville épie :

Rien n'y manquait, depuis la tranche d'aubergiste repassée sur le pas de la porte jusqu'à la multiplication des trophées dans l'antre des lessiveuses. La nuit jetait une poudre de phosphorescence sur l'alibi des gramophones et, bien que les trottoirs aient rongé sur le gâteau du temps le bord immaculé de la gencive, la ville se dandinait en se donnant, pour la joie du cadastre, un air de parfait malentendu¹²².

Les personnifications insolites, qui rappellent les techniques du style précieux récupérées dans l'esprit de Dada, comme « l'alibi des gramophones », « le gâteau du temps », la ville qui « se dandinait » ou les réifications avec la « tranche d'aubergiste » donnent à ce passage un caractère absurde et pittoresque qui interdit de s'attarder sur la souffrance du départ. L'humour est une manifestation de la vie elle-même, il pousse l'homme à surmonter ses difficultés et à poursuivre son chemin.

Dans « Le Poids du monde », dernier poème du recueil De mémoire d'homme, Tzara affirme le rire comme vérité humaine qui propulse le monde :

j'avance lentement
la colère l'allégresse reconnues
jour pour jour et dent pour dent
voici l'heure qui remue
la nuit sonne
ce sont les sabots de ceux qui s'en vont
en mer marteler les vagues du poids de leur corps

¹²² Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 109.

de leurs poings de toute leur croyance en la vie
 secouer les tiroirs sans fond
 leur vérité n'a pas de prix
 elle est le rire sans paresse
 elle conduit l'audace du monde ¹²³

Ce rire sans paresse porte en lui l'exigence de la révolte. L'humour noir et cynique du « Poids du monde » est un cri de révolte contre la guerre, contre toutes les guerres passées et à venir ; il donne au poète, dont plusieurs amis ont été déportés et tués pendant la Deuxième Guerre mondiale, la force de ne pas sombrer dans l'horreur démente du passé et de continuer à regarder vers l'avenir et à contribuer à « l'audace du monde ». L'humour est donc également chez Tzara porteur d'espérance et de vie, il permet au poète de dépasser la souffrance et de conserver son intégrité quoiqu'il advienne.

Mais l'humour est aussi lié à la vie d'une façon beaucoup plus directe, par la joie et le plaisir qu'il amène, comme nous l'avons mentionné plus haut. Dérision, ironie, poétique du scandale, toutes ces formes élaborées de l'humour sont à la base construites sur le plaisir du rire. Le plaisir et l'amusement étaient, nous l'avons vu, à l'origine de Dada. Tout devenait alors prétexte à jeu, ainsi que le dit Tzara dans le « Manifeste de Monsieur Antipyrine » : « L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et criaient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à perdre haleine » ¹²⁴. L'analyse du langage et de la poésie n'a d'intérêt que si elle est une source de plaisir. C'est justement par l'humour et le plaisir qu'il procure que Tzara mêle si souvent poésie et analyse.

¹²³ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 141-46.

¹²⁴ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 358.

Derrière la dérision des manifestes, il y a toujours la plaisanterie, la joie de bouleverser le langage et les habitudes de la société bourgeoise car, ainsi que le dit Tzara « L'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le crime pour dire doctement ventilateur, c'est pour vous faire du plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore »¹²⁵. Ici l'ironie de la formule est patente à travers la juxtaposition des contraires. À l'absurde de l'expression « nous montrons le crime pour dire doctement ventilateur », qui déçoit les attentes des spectateurs, s'oppose la déclaration d'amour au public.

Cette antithèse illustre parfaitement la relation de Dada avec le public, relation fondée sur l'ambivalence des sentiments que décrit Tzara dans Grains et issues. Il est clair que Dada n'aime pas le public bourgeois avant-gardiste qui se presse à ses manifestations – Ribemont-Dessaignes affirme d'ailleurs qu'il n'y a qu'une chose que Dada craint, c'est d'être aimé du public – pourtant Dada ne peut se passer du public, sans les réactions duquel ses spectacles-provocations perdent leur sens. Tzara pratique ainsi une forme violente, presque terroriste de l'humour, dans la mesure où celui-ci détruit tous les repères des spectateurs et leur impose un rire dépité et grinçant par rapport à eux-mêmes. Chez Tzara l'humour est donc à la fois une façon d'exprimer la joie et d'y contraindre les lecteurs.

Ce plaisir de l'humour en tant qu'expression et communication de la joie nous le retrouvons en particulier dans le recueil 40 chansons et déchansons, composé entre 1950 et 1960. Ces poèmes courts et nerveux empruntent leur forme à la comptine enfantine, la

¹²⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 358.

ritournelle populaire, au proverbe et à la fable qu'ils détournent et réinventent dans un esprit de facétie, de plaisanterie, de jeu avec la vie pour mieux en révéler les drames. La chanson XVI a des accents de proverbe aigre-doux :

XVI

le vin des amoureux
tient dans un dé à coudre
le venin des grincheux
éclabousse le monde

ô pailles ô poutres
ô raison de nos yeux¹²⁶

La simplicité des images populaires comme « le vin des amoureux », le « dé à coudre », « le venin des grincheux », juxtaposées à la manière d'un proverbe inattendu, engendre un humour tendre qui cherche à secouer la morosité de ce monde « grincheux ».

Le poète prend un plaisir évident à s'amuser avec le langage des enfants, auquel il « frotte » sa vision d'adulte :

XXI

frotti frotta
mon allumette
attention à la serrure
du feu
ne jouez pas avec les enfants
dehors est froid dehors est nu
ils pourraient tomber dedans¹²⁷

Les emprunts directs à la langue enfantine tels que « frotti frotta » et « mon allumette », conjugués aux expressions détournées des adultes comme « attention à la serrure/ du feu » et au jeu de mots entre « tomber dedans » et « dehors » font naître un humour malicieux qui laisse voir, à travers la serrure, l'autre côté des choses.

¹²⁶ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 284.

¹²⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 287.

Chez Tzara la légèreté et la tendresse de l'humour forment souvent un contrepoint aux drames de la vie dont ils soulignent la cruauté :

XXXI

avez-vous vu le cheval blanc
sur le sentier de l'orage
avez-vous vu l'orange bleue
dans la main de l'amoureux
avez-vous vu le pain béni
sur la couronne de la reine
avez-vous vu la mort honteuse
sous le masque de la guerre
l'horreur mêlée à la menace
et la beauté à toute la terre¹²⁸

La forme, directement calquée sur celle d'une comptine enfantine célèbre : « Avez-vous vu le tamanoir/ Ciel bleu, ciel gris, ciel noir », contraste ici avec le ton, qui dès le deuxième vers est celui des préoccupations de l'adulte avec « l'orage ». Le joyeux clin d'œil à Paul Éluard à travers « l'orange bleue » s'oppose complètement aux images de mort et de guerre qui achèvent le poème. Le rire et la tragédie se mêlent en un humour qui devient noir et reflète « l'horreur mêlée à la menace/ et à la beauté à toute la terre ».

Il semble donc que les fonctions de l'humour chez Tristan Tzara puissent se résumer par l'expression de la vie, avec toutes ses contradictions. L'humour permet au poète de questionner le monde, le langage et sa propre écriture, non pas dans un esprit de scepticisme ou de démission, comme pourrait le faire croire une interprétation hâtive du doute dadaïste, mais au contraire afin de repousser, à travers ses recherches, les limites du possible. En ce sens l'humour est une véritable dynamique de création poétique. Cette dynamique puise ses ressources dans l'homme lui-même qui est le point de départ de

¹²⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 292.

toute tentative d'humour. Chez Tzara cette référence à l'humain apparaît dans les détails de la vie quotidienne qu'il met en perspective avec les grandes préoccupations de l'homme. L'humour est pour lui un langage universel, auquel tous les hommes sont sensibles et qui leur permet de se comprendre sans explication. En tant qu'expression de la vie il est également source de joie et de plaisir. Il devient ainsi une force vitale contre le désespoir et une forme de thérapie qui permet à l'individu de préserver sa liberté et son intégrité. Derrière la révolte et la dérision des textes de Tzara, le plaisir et la séduction de l'humour sont toujours présents.

Cette étude non exhaustive nous a permis de réaliser l'importance de l'humour dans l'œuvre de Tzara. Nous avons vu qu'il constitue un véritable outil d'écriture pour le poète qui lui consacre plusieurs textes et articles d'analyse tout au long de sa vie. Il faut également remarquer que les poètes que Tzara apprécie particulièrement, et qui ont effectivement eu une influence sur lui, tels que Villon, Rimbaud ou Jarry, ont tous fait de l'humour un élément de leur poésie.

Pour autant, l'humour reste toujours chez Tzara un moyen et non un but en soi. Il se présente comme une façon instinctive de concevoir le monde et la vie, que le poète met naturellement au service de son écriture. Le monde, Tzara l'approche d'abord par la révolte, de même que les jeunes dadaïstes réfugiés à Zurich pendant que le reste de l'Europe est déchiré par les combats.

L'humour devient pour lui une arme de scandale pour crier sa révolte contre la société bourgeoise et ses valeurs et surtout contre la guerre dont il ne cessera jamais de dire l'horreur. Rapprochement des contraires, associations insolites, ruptures de syntaxe,

L'humour est une force poétique qui jaillit de la volonté de provoquer, de détruire les repères comme les dadaïstes déconstruisent le langage. De cet humour qui permet « d'expliquer l'inexplicable » naissent des textes aux couleurs de carnaval, par exemple La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine, laquelle, avec l'inversion des rôles, les non-sens verbaux et l'utilisation du « bas » grotesque, renouvelle complètement la conception du théâtre. L'humour apparaît alors comme une véritable dynamique de création.

Après la période dada, Tzara a choisi de vivre sa révolte par son engagement politique. L'humour du poète abandonne l'agressivité directe pour revêtir une autre forme également privilégiée par les dadaïstes, à savoir la dérision. À l'aide de constructions saugrenues qui découragent toute tentative d'interprétation sérieuse, Tzara y ajoute un élément d'autodérision. Cet élément, que Breton n'appréciait pas du tout, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre 2 à propos du procès Barrès, est en fait plus important qu'il ne paraît car il introduit dans l'humour un caractère de sympathie et d'humanité, qui lui permet de s'attaquer à n'importe quel sujet. Les surréalistes, quant à eux, font la promotion de l'humour noir. Chez Tzara, comme chez Villon, la dérision se fonde sur un jeu de liaison et de déliaison sociales. C'est l'enfance, avec ses non-sens et ses jeux sur les mots, son vocabulaire volontiers grotesque, qui le nourrit de son rire dont Tzara tire des images tout à fait déconcertantes, gourmandes et poétiques comme celle du chocolat.

Qu'il exprime la dérision ou la révolte, l'humour constitue donc bien chez Tzara une force créatrice. Avec Grains et issues, Tzara affirme l'humour comme mode poétique et souhaite le voir devenir un mode de vie au sens où il permet l'expression des contraires et

de toutes les contradictions de la vie. À ce titre il a d'abord pour fonction de questionner le monde, mais aussi l'œuvre du poète, afin de combattre la fixité des choses que Tzara déteste tant et de rendre à nouveau mobiles les limites du possible. Dans un monde où l'homme est trop souvent au service de la machine, l'humour recentre l'intérêt sur l'être humain dont les ambivalences sont elles-mêmes génératrices de création. Enfin il est une source de joie et de plaisir, une réaction de la vie contre le désespoir de la guerre et de la mort, une intrusion de l'enfance, dont nous allons voir qu'il emprunte non seulement la langue mais aussi les façons, dans la conception adulte des choses.

DEUXIÈME PARTIE

L'ENFANCE

Tristan Tzara s'est continuellement intéressé à l'enfance. Selon François Buot, il considère que « l'enfance est un fond essentiel où tout créateur puise les forces secrètes de son inspiration » parce qu'elle est « le creuset où naissent les désirs et les goûts de tout homme »¹²⁹. La naissance de son fils Christophe, en 1927, est pour lui l'occasion d'approfondir le sujet, avec notamment, la découverte des théories de Jean Piaget, qui commencent à être connues à l'époque. Béhar signale dans les notes de Grains et issues¹³⁰ que Tzara possédait dans sa bibliothèque l'ouvrage de Piaget intitulé Le jugement moral chez l'enfant, paru en 1932. Comme Tzara le dit dans un article intitulé « L'art et l'Océanie » (1931), ce qui le fascine dans l'enfant, c'est sa « puissance d'interprétation » qui libère les forces originelles oubliées de la création du monde:

La sensibilité de l'enfant est toujours ce qui nous touche au plus profond de nous-même. Dans sa nucléaire puissance d'interprétation sont réunies des forces primordiales et ignorées. Nous connaissons trop superficiellement chez les enfants les affinités de sentiment ou de sympathie qui les amènent à donner formes aux groupes strictement fermés, les clans, à l'éclosion des mythes, à l'adoration des poupées, des jouets, ces totems familiers, aux déguisements, au style ornemental et figuratif dans leurs dessins, à l'invention de mots et de langages secrets, à la valeur des symboles et à bien d'autres phénomènes que l'âge a recouverts d'une couche insurmontable d'oubli et d'indifférence¹³¹.

¹²⁹ François Buot, Tristan Tzara (Paris : Grasset et Fasquelle, 2002) 236.

¹³⁰ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 533.

¹³¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 310.

Les poètes se sont toujours émerveillés devant le regard neuf, la joie et l'innocence de l'enfant. Tzara, cependant, ne s'intéresse pas à l'enfance pour son état d'heureuse innocence, mais pour bouleverser la représentation et l'énonciation du monde. En cela il va contribuer, ainsi que nous le verrons dans les chapitres qui vont suivre, à renouveler profondément la conception de l'enfance du début du XX^e siècle.

Cette conception, issue des théories de l'éducation et des méthodes pédagogiques du siècle précédent et de la période classique, considère l'enfant comme un être sauvage aux instincts débridés, volontiers cruel et incapable de se contrôler, qui passe son temps à se battre et se chamailler. En cela elle s'oppose totalement à l'émerveillement des poètes et des artistes du XIX^e siècle face à la pureté de l'enfant. L'éducation bourgeoise de cette époque, encore privilégiée pendant une bonne partie du siècle suivant, a mis en place un appareil de répression systématique de ces instincts. Les expériences, les essais que font les enfants pour découvrir et s'appropriier les choses, sont alors vus comme des bêtises et des pertes de temps dont résultent le plus souvent des catastrophes, ainsi que le montre, par exemple, la Comtesse de Ségur dans Les Malheurs de Sophie. L'intérêt de l'enfant pour le corps, en particulier son propre corps, y compris sous ses aspects sexuels et scatologiques, apparaît pervers à une société dans laquelle ces sujets sont toujours tabous. On assimile l'enfant à un être primitif, comme on le voit notamment chez Lucien Lévi-Bruhl, pour qui la mentalité des peuples primitifs est un stade antérieur à celui du raisonnement logique, fondé sur une façon de penser irrationnelle et infantile, incapable de fonctions intellectuelles.

Cette assimilation représente une tendance générale pendant le premier quart du XX^e siècle et Tzara lui-même, dans ses articles sur les « arts primitifs », en particulier celui que nous venons de citer, établit un parallèle entre enfants et populations primitives. Toutefois son but est totalement opposé aux connotations racistes des théories qui ont cours alors. Pour Tzara l'enfance n'est pas un état inférieur, mais au contraire une source vive de renouvellement du monde. Sa puissance créatrice réside précisément dans ses mystères et ses secrets incompréhensibles, et dans la sauvagerie avec laquelle elle jaillit, arrache, rejette, comme un torrent qui se construit son propre paysage poétique.

Là encore pour Tzara, tout commence avec Dada. Les dadaïstes de Zurich sont souvent à peine sortis de l'adolescence et ils revendiquent directement l'enfance comme une de leurs forces. Témoin, cette définition imaginée par Hugo Ball: « Pour le dictionnaire allemand. Dadaïste : individu enfantin et don-quistottesque qui s'escrime au jeu des mots et des figures de rhétorique »¹³². Au Cabaret Voltaire Tzara se met à porter le monocle et déclare: « Il faut tout casser, recommencer à la lettre A, comme les enfants »¹³³. Humour et enfance sont donc liés dès les débuts de Dada. L'origine même du nom Dada, très discutée, apparaît comme un jeu d'enfant. Le premier sens donné par le Petit Robert¹³⁴ à l'entrée « dada » est celui de cheval en langage enfantin. Tzara s'amuse des querelles que suscite plus tard la paternité du nom, et laisse généralement entendre que c'est lui qui l'a trouvé, en glissant au hasard un coupe-papier dans un dictionnaire français avec des amis, alors qu'il cherchait un titre pour une revue. Mais,

¹³² Fauchereau 247.

¹³³ Dachy 46.

¹³⁴ Le Petit Robert (Paris : Dictionnaires Le Robert, 2000) 597.

selon Marc Dachy, il prend plaisir chaque fois qu'on lui en parle, à évoquer « toujours une facette différente de la découverte du mot, comme pour s'en jouer »¹³⁵. Richard Huelsenbeck en donne une autre origine, quant à Richter¹³⁶, il propose le redoublement du mot roumain « da », signifiant « oui », qu'il entendait si souvent répéter à Tzara et aux frères Janco. L'enfance est donc à l'origine même du nom Dada. Elle est aussi à l'origine de la révolte des jeunes poètes et artistes dadaïstes contre la guerre et la société qui la soutient, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de cette étude. Dans la mouvance de Jarry, qui avait fait scandale avec son Père Ubu – personnage violent, cruel et grotesque représentant la revanche d'un collégien sur l'absurdité de la société, Dada surenchérit sur l'énergie indomptée de l'enfance pour anéantir les valeurs traditionnelles du monde adulte, en particulier le raisonnement et la logique, au profit de la spontanéité.

¹³⁵ Dachy 13.

¹³⁶ Richter 31.

CHAPITRE 4

LA SPONTANÉITÉ

Dada fait de la spontanéité l'expression de la liberté et de la vie et la condition du renouvellement de l'art. C'est ainsi que Tzara écrit dans les « Lampisteries » :

Nous avons assez des mouvements réfléchis qui ont dilaté notre crédulité dans les bienfaits de la science. 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-mêmes sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente... L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie... La vie est autrement intéressante¹³⁷.

La spontanéité est le produit de l'initiative de l'individu en dehors de toute influence extérieure. Elle est une caractéristique du jeune enfant, à qui le monde est inconnu. Par l'absence de raison apparente ou explicable, la spontanéité est directement liée au hasard. L'idée d'utiliser le hasard en art et en littérature n'est pas une trouvaille de Dada ; des expériences avaient déjà été menées en la matière au XIX^e siècle, dont le mouvement a certainement eu connaissance.

1. Premières utilisations du hasard

¹³⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 421.

Dans ses notes sur les manifestes dada de Tzara, Béhar, citant le professeur Alfred Engstrom rappelle qu'un personnage aussi inattendu que Leconte de Lisle, répondant à une enquête sur l'évolution littéraire, donnait déjà une version de la célèbre « recette » poétique que les dadaïstes reprendraient plus tard:

Tenez, prenez un chapeau, mettez-y des adverbes, des conjonctions, des prépositions, des substantifs, des adjectifs, tirez au hasard et écrivez ; vous aurez du symbolisme, du décadentisme, de l'instrumentisme et de tous les galimatias qui en dérivent. Vous riez ? Mais je vous assure que c'est sérieux ; ce qu'ils font n'est pas autre chose. Ce sont les amateurs du délire dont parle Baudelaire¹³⁸.

Elmer Peterson a trouvé chez Lewis Carroll dans « Poeta fit, non nascitur », une façon de faire exactement semblable:

First learn to be spasmodic
A very simple rule.
For first you write a sentence,
And then you chop it small ;
Then mix the bits, and sort them out
Just as they chance to fall ;
The order of the phrases makes
No difference at all¹³⁹.

[D'abord apprenez à être irrégulier
Une règle toute simple.
Puisque d'abord vous écrivez une phrase,
Et puis vous la hachez menu ;
Ensuite mélangez les morceaux et prenez-les
Tout juste comme ils tombent ;
L'ordre des expressions ne fait
Rien à l'affaire.]

Ces utilisations du hasard transforment inmanquablement le poème en puzzle et en jeu d'enfant.

¹³⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 704.

¹³⁹ Elmer Peterson, *Tristan Tzara – Dada and Surreational Theorist* (Piscataway, New Jersey : Rutgers University Press, 1971) 37. Notre traduction.

Chez Guillaume Apollinaire, dont Tzara appréciait beaucoup la poésie et qu'il reconnaissait comme un précurseur de Dada, le poème est parfois déjà un puzzle. Dans le poème « Lundi Rue Christine » le jeu s'établit par la juxtaposition de fragments de conversations:

Ces crêpes étaient exquises
 La fontaine coule
 Robe noire comme ses ongles
 C'est complètement impossible
 Voici monsieur
 La bague en malachite
 Le sol est semé de sciure
 Alors c'est vrai
 La serveuse rousse a été enlevée par un libraire¹⁴⁰

Tzara, quant à lui, pousse ces juxtapositions jusqu'à la libre association des mots dans une démarche dont Apollinaire lui-même reconnaissait le caractère complètement novateur, comme il le lui dit dans une lettre du 14 décembre 1916: « J'aime votre talent depuis longtemps et je l'aime d'autant plus que vous m'avez fait l'honneur de le diriger dans une voie où je vous précède mais ne vous dépasse point »¹⁴¹.

Même avant Dada, Tzara intégrait déjà le hasard à sa poésie, par l'association spontanée des idées. Ce passage du poème « Sœur de charité », extrait de son premier recueil, nous en fournit un exemple:

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 je souffrirai

Un nocturne dans la nature prend fin tel un oiseau qui chante

¹⁴⁰ Guillaume Apollinaire, *Œuvres Poétiques* (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1959) 181.

¹⁴¹ Fauchereau 243.

Et Hamlet dans mon cœur tremble car il fait froid et il vente¹⁴².

Ici les idées se succèdent comme elles viennent à l'esprit du poète. La souffrance, la monotonie de la nuit, les pleurs, le chant de la nature, Hamlet et enfin le froid, se juxtaposent sans autre logique que celle du trouble physique et sentimental qui habite l'adolescent malade. La souffrance, par définition même, désorganise le fonctionnement du corps et de la pensée. Le hasard de la douleur, qui convoque ces images disparates, donne au poème le ton d'un monologue d'enfant dans lequel on passe spontanément d'une idée à une autre.

L'utilisation du hasard en art et littérature n'était donc pas un élément complètement nouveau au moment de l'ouverture du Cabaret Voltaire. Cependant Dada l'intégrera et la développera d'une façon durable, qui, à travers le surréalisme, influencera tout le XX^e siècle.

2. Dada et le hasard

Richter raconte à propos de l'utilisation du hasard par Dada l'anecdote suivante. Hans Arp, mécontent d'un dessin auquel il travaillait depuis quelque temps, finit par le déchirer, laissant choir les morceaux sur le plancher. Un peu plus tard son regard s'arrêta sur les mêmes fragments de papier, déposés çà et là sur le sol, et fut frappé par le motif qu'ils composaient. Ce fut une révélation. Ce motif contenait exactement la puissance d'expression que le peintre avait cherchée en vain. Il décida alors de coller les morceaux

¹⁴² Tzara, Œuvres complètes, Tome I, 60.

selon la place que leur avait attribuée le hasard¹⁴³. D'après cette histoire, c'est donc par hasard que les dadaïstes ont compris l'importance du hasard, en tâtonnant comme les enfants. En faisant du hasard une composante de leurs spectacles, les dadaïstes valorisent la spontanéité de l'enfant, jusqu'alors perçue comme une manifestation désordonnée à réprimer.

À Zurich, le hasard devient rapidement une composante des spectacles du Cabaret Voltaire. En fait, il est une conséquence de l'esprit de révolte et de provocation dadaïste. Les artistes et les poètes Dada cherchent avant tout à faire réagir le public. Cette réaction, qui fait partie du spectacle tel que le conçoit Dada, introduit un élément purement spontané dans la représentation artistique. Le spectateur bourgeois ne peut plus rester prisonnier de sa chaise où le confine la bienséance, lorsque sont rejetées toutes ses références artistiques antérieures. Selon Papachristos, « la mémoire spectatrice se trouve provisoirement pénalisée afin que puisse s'épanouir Dada. Le spectateur devient ainsi pour un moment bref, dadaïste lui-même »¹⁴⁴.

Les réponses spontanées et souvent violentes du public annulent la distance entre l'art et la vie qu'avait instaurée la conception bourgeoise. Ceci est particulièrement vrai du théâtre de Tzara, par exemple de La Première Aventure céleste de M. Antipyrine ou de la pièce Mouchoir de nuages, dont nous reparlerons, dans laquelle le poète emmène les spectateurs derrière le rideau et en fait, en quelque sorte, le « subconscient du drame ». Nous verrons que pour Tzara, l'art doit être une manière de vivre, de la même façon que chez les peuples traditionnels ou chez les enfants. L'œuvre d'art est conçue comme le

¹⁴³ Richter 51.

¹⁴⁴ Papachristos 153.

produit d'un moment unique et éphémère. Tzara explique cette idée dans « Quelques souvenirs » où il évoque la première matinée dadaïste organisée par la revue Littérature, le 23 janvier 1920 :

Picabia... montra des tableaux parmi lesquels était un dessin à la craie sur un tableau noir, et qui fut effacé sur la scène. Cela voulait dire que ce tableau n'était valable que pendant les deux heures qui suivaient la manifestation¹⁴⁵.

Le geste de Picabia rappelle l'humour de Dada, pour qui l'art est un jeu. Cependant, à mesure que le mouvement se fait connaître, le public sait davantage à quoi s'attendre et ses réactions cessent d'être complètement imprévisibles.

Convaincu que seule la spontanéité de l'homme libre peut permettre de se défaire des conceptions officielles de l'art et de la littérature, Dada mène diverses expériences pour intégrer le hasard à l'écriture et à la peinture.

Ainsi que le laisse entendre l'anecdote de Richter, le hasard est entré dans la peinture par le collage. En intégrant dans leurs œuvres des supports et des matériaux qui appartiennent à la vie quotidienne, les peintres et sculpteurs Dada réintroduisent la spontanéité dans l'art. Elle s'exprime dans les collages, les assemblages, les photomontages de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Kurt Schwitters et Raoul Hausmann. Néanmoins, nous verrons que le collage représente pour Tzara un moyen de faire fusionner art et réalité plutôt que l'expression pure du hasard.

Leur recherche de la spontanéité conduit les dadaïstes à s'intéresser au poème « simultané », qui leur semble ouvrir une nouvelle voie poétique. Ce genre de poésie existait déjà, introduite par les mouvements issus du futurisme italien. Le procédé utilisé

¹⁴⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 593.

consistait à faire lire le même poème à plusieurs personnes ensemble ou tour à tour, jouant sur la multiplicité des rythmes et des sonorités. Les artistes Dada vont reprendre cette façon de faire en la détournant singulièrement.

Chez eux le poème simultané n'est plus seulement dit par plusieurs personnes, il est également écrit à plusieurs. En outre, étant donné que les dadaïstes viennent de pays différents, ils introduisent en poésie le mélange des langues. Le poème intitulé « L'amiral cherche une maison à louer »¹⁴⁶, écrit par Huelsenbeck en allemand, Janco en anglais et Tzara en français, juxtapose trois textes en apparence indépendants, en trois langues différentes, et lus en même temps, de façon à produire un effet de sons et de non-sens soigneusement orchestré, qui laisse l'auditeur libre d'établir les associations de son choix. Cette conception vise à « individualiser l'impression du poème simultané »¹⁴⁷ et fait une place particulière à la spontanéité de chacun, qui démultiplie les possibilités poétiques.

Le travail sur le poème simultané a permis aux artistes de Dada de découvrir une nouvelle méthode : le travail rapide en collaboration. Fauchereau rapporte la déclaration suivante de Arp, extraite d'une introduction à un ensemble de poèmes écrits par les dadaïstes de Zurich :

Tzara, Serner et moi-même avons écrit au café de la Terrasse à Zurich une suite poétique intitulée « L'hyperbole du coiffeur de crocodiles et de la canne ». Cette sorte de poésie sera plus tard baptisée « poésie automatique » par les surréalistes. La poésie automatique jaillit directement des entrailles et autres organes des poètes qui ont accumulé les réserves appropriées¹⁴⁸.

Chaque poète écrit rapidement quelques lignes et passe la feuille au suivant. La contrainte

¹⁴⁶ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 492.

¹⁴⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 493.

¹⁴⁸ Fauchereau 258.

de vitesse impose le hasard dans la construction du poème, qui devient un jeu de « cadavre exquis », pour reprendre l'expression des surréalistes. Ceux-ci développeront le procédé en « écriture automatique » et en feront l'élément clé de leur poésie. Chez Dada, cependant, le jeu surréaliste est modifié par le mélange des langues.

Les dadaïstes de Zurich ont beaucoup joué sur l'alternance des langues qui leur était si naturelle. Cela nous semble particulièrement intéressant dans la mesure où cette voie, ouverte et trop vite abandonnée par Dada, n'a pas fait l'objet de recherche approfondie par la suite, alors que le contexte de globalisation dans lequel nous vivons actuellement, nécessite de plus en plus la pratique de plusieurs langues. D'autre part, le mélange des langues, outre l'intérêt phonétique et musical, permet véritablement une « explosion » de l'expression poétique, puisque chaque langage possède des nuances, des concepts, des façons de dire, des expressions uniques. Ce mélange des langues est également pour les dadaïstes une manière de dénoncer les nationalismes exacerbés, qui ont conduit à la Première Guerre mondiale et se sont fait entendre jusque dans la littérature. Afin d'illustrer ces propos, voici un extrait du « Dialogue entre un cocher et une alouette », poème simultané écrit par Huelsenbeck et Tzara :

Huelsenbeck (cocher) : Hüho hüho. Ich grüsse Dich, o Lerche.

Tzara (alouette): Bonjour Mr Huelsenbeck!

Huelsenbeck (cocher): Was sagt mir Dein Gesang von der Zeitschrift Dada?

Tzara (alouette): Aha aha aha aha (f.) aha aha (decre.) cri cri

Huelsenbeck (cocher): Eine Kuh? Ein Pferd? Eine Strassenreinigungsmachine?
Ein Piano?

Tzara (alouette): Le hérisson céleste s'est effondré dans la terre qui cracha sa
boue intérieure je tourne auréole des continents je tourne je tourne
consolateur.

Huelsenbeck (cocher) : Der Himmel springt im Baumwollfetzen auf. Die Bäume

gehen mit geschwollenen Bäuchen um¹⁴⁹.

La différence des graphies, avec l'utilisation du tréma, de longueur des mots, introduit, au premier coup d'œil un élément de surprise. Ici les deux textes ne sont pas sans rapport. Ils jouent à se trouver et à se perdre, les caractéristiques sociales du dialogue contrastant étrangement avec l'expression libérée des deux poètes. Le coq-à-l'âne, hérité du futurisme, qui apparaît notamment à travers les questions du cocher Huelsenbeck « Eine Kuh ? Ein Pferd ? Eine Stassenreinigungsmachine? Ein Piano »¹⁵⁰, le jeu sur les onomatopées avec « hūho hūho », « aha aha », « cri cri », tous procédés particulièrement utilisés par Dada, et qui prennent leurs racines dans les jeux avec les mots que font les enfants, désacralisent la poésie dans laquelle ils introduisent l'humour. Ils annoncent en outre l'écriture automatique que l'on reconnaît déjà dans le vers suivant de Tzara : « le hérisson céleste s'est effondré dans la terre qui cracha sa boue intérieure ».

Pour faire tomber l'art de son piédestal, Tzara affirme haut et fort, avec l'humour scandaleux qui le caractérise, l'importance primordiale du hasard dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » :

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

¹⁴⁹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 494.

¹⁵⁰ Une vache? Un cheval? Une machine à nettoyer la route? Un piano?

Le poème vous ressemblera.
 Et vous voilà un écrivain original et d'une sensibilité charmante, encore
 qu'incomprise du vulgaire¹⁵¹

Cette recette, devenue célèbre, est souvent citée pour mettre en évidence la fumisterie des artistes Dada, sans prendre garde que la formule finale « le poème vous ressemblera », souligne l'importance de la personnalité du poète dans le choix qu'il effectue, aussi bien que le rôle du hasard, de la même façon que Duchamp sélectionnait pour ses ready-made un objet plutôt qu'un autre. Tzara n'a jamais utilisé cette recette car ce qui l'intéresse dans le hasard, c'est avant tout ce qui sort de lui-même plutôt que d'un sac ou d'un chapeau, sa propre spontanéité.

3. Retrouver la spontanéité de l'enfance : premiers travaux de Jean Piaget

Afin de rompre avec tous les schémas appris, Tzara veut retrouver l'immensité des possibles de l'enfance, même si, pour cela, il doit devenir un « antihomme », ainsi qu'il le dit avec l'ironie de la dérision dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » :

Ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est

L'IDIOT¹⁵²

L'idiot que revendique Dada c'est celui qui ne connaît pas les critères traditionnels, la logique, le bon sens, la morale, la science « spéculative système », les systèmes de

¹⁵¹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 382.

¹⁵² Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 384.

pensée, l'intelligence et l'organisation sociale. Dans le « Manifeste Dada 1918 », Tzara remet complètement en question la pensée. La table rase de Dada ne laisse subsister que « la simplicité active », la fantaisie individuelle et l'art, « seule base d'entendement », sachant que « l'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui »¹⁵³. Simplicité, activité, fantaisie, individualisme, sont des termes qui rappellent directement le fonctionnement de l'enfant.

Il existe entre la façon de penser que préconise Tzara et les premières découvertes de Piaget sur la pensée enfantine, des similarités remarquables. Tzara et Piaget ont tous les deux, à leur manière, mené des recherches sur l'enfance, le premier pour révéler d'autres possibilités poétiques, le second pour analyser les mécanismes de formation de l'individu.

Directeur de la recherche à l'Institut Jean-Jacques Rousseau de Genève dès 1921, Jean Piaget a étudié la construction de la pensée chez l'enfant, à travers de nombreuses enquêtes auprès d'enfants fréquentant l'école maternelle ou élémentaire. L'ouvrage où il rapporte ses premières conclusions, intitulé La Représentation du monde chez l'enfant, a été publié dès 1926. Pour aborder la notion de pensée, souvent incompréhensible pour les petits, les enquêteurs commencent par expliquer : « Tu sais ce que c'est que penser ? Quand tu es ici et que tu penses à ta maison, ou que tu penses aux vacances, ou à ta maman, tu sais ce que c'est que penser à quelque chose ?... Eh bien, avec quoi est-ce qu'on pense »¹⁵⁴. La réponse typique des enfants de moins de sept ans est alors « avec la

¹⁵³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 363-65.

¹⁵⁴ Jean Piaget, La Représentation du monde chez l'enfant (Paris : Presses Universitaires de France, 1947) 9-10.

bouche ». Piaget conclut de son étude que jusque vers l'âge de onze ans, les mots sont une réalité matérielle pour l'enfant qui identifie la pensée avec la voix.

La réponse qu'il a obtenue fait immédiatement penser à la célèbre formule que Tzara a prononcée dans le manifeste intitulé « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920) et qui est devenue une référence de Dada : « la pensée se fait dans la bouche »¹⁵⁵. À cette époque Piaget n'a pas encore commencé son enquête, Tzara a donc retrouvé instinctivement, la conception enfantine de la pensée. Cependant, il convient ici de nuancer. Ce que souligne la formule de Tzara, c'est l'importance de la pensée spontanée, celle qui s'appuie pour se construire sur les mots, dont le sens est jugé moins important que le pouvoir d'évocation sonore, comme nous le verrons plus loin. Tandis que les dadaïstes cherchent à donner aux mots une réalité matérielle en dehors de leur sens, les enfants, en revanche, ne distinguent pas les mots des choses. Piaget montre qu'il existe chez l'enfant une confusion entre le sujet et l'objet, l'interne et l'externe, et que le mot est ainsi perçu dans la chose qu'il désigne. On se trouve ici face à un de ces paradoxes dadaïstes que Tzara affectionne particulièrement : Dada revendique la façon de penser des enfants dans sa spontanéité, alors qu'il attribue aux mots, vecteurs de cette pensée, une réalité opposée à celle des enfants. Nous allons voir que cette conception est tout à fait caractéristique de Tzara, qui, tout en se servant du hasard, de la spontanéité et de l'écriture automatique, a toujours soin de retravailler les résultats qu'il obtient.

D'autre part, le rapprochement que nous établissons entre certaines découvertes de Piaget et de Tzara ne doit pas nous faire oublier que leurs démarches sont, à l'origine,

¹⁵⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 379.

bien différentes. Piaget cherche avant tout à comprendre, identifier et décrire les différentes étapes du développement de l'enfant ; il montre l'insuffisance de la logique de l'enfant à chaque stade et se situe dans une progression scientifique et expérimentale. Rien de tel chez Tzara qui n'essaie pas de démonter les mécanismes de l'enfance, mais de s'y replonger instinctivement. Nous sommes donc en présence de deux approches opposées néanmoins étonnamment convergentes dans certaines de leurs découvertes.

Cette convergence apparaît particulièrement dans l'expression de la spontanéité que Tzara recherche presque systématiquement pendant la période dada. Ce passage du poème intitulé « Amer aile soir », extrait du recueil Vingt-cinq poèmes, montre bien la progression du rôle joué par le hasard chez Tzara depuis les Premiers poèmes :

par astronomique révolution nocturne tu m'as donné connaissance
papier
ami
architecture
suède
attendre
je téléphone ailes et tranquillité d'un instant de limite construire en colonnes de
sel: des lampes de nuage neige et lampions de musique zigzag proportions
anneaux monts de jaune jaune jaune jaune o l'âme qui siffla la strophe du tuyau
jauni en sueur d'encensoir
la sœur du noir mémoire miroir
les tubes craquent et s'élèvent
et les crécelles éclatent séparant l'air en zigzag

dans les poumons obscurs profondément le sommeil est rouge
dur
les grillages des squelettes lourds
les eaux adorent la direction vers quelle aile d'ébène illuminée es-tu
partie
mère
s'étioler
traverse
pourquoi
sanglant

L'association spontanée des idées, que nous avons constatée au début de ce chapitre dans les Premiers Poèmes, s'enhardit ici en recourant à des ruptures de syntaxe telles que « je téléphone ailes et tranquillité d'un instant de limite construire en colonnes de sel », jusqu'à se muer en libre association des mots. Les mots apparaissent sur le papier comme ils jaillissent de l'esprit du poète qui les met bout à bout sans ordre apparent, ainsi que nous le voyons dans les successions « papier/ ami / architecture / suède / attendre » et « mère / s'étioler / traverse / pourquoi / sanglant ». De cette libre association des mots qui ne se soucie plus de la syntaxe, émergent des images surprenantes comme « ailes et tranquillité d'un instant de limite », « lampes de nuage neige », « lampions de musique zigzag ». Ces deux dernières images, cependant, montrent bien que la spontanéité se double dès l'époque dada chez Tzara d'un procédé de recherche. En l'occurrence, il s'agit d'une recherche sur les sons qui introduit l'humour dans le poème dès le titre « Amer aile soir » qui forme un holorime avec « amer est le soir ». Dans « lampes de nuage neige », Tzara a vraisemblablement sélectionné « nuage » et « neige » pour leurs similarités sonores, les allitérations en [n] et en [ʒ], tandis que dans « lampions de musique zigzag » le critère de choix a dû être les sons [z] et [zi]. De même « sueur d'encensoir » devient au vers suivant « sœur du noir » dont l'écho en [war] se répand en « mémoire » et « miroir ». Par les jeux d'allitérations, d'assonances, comme dans « vers quelle aile d'ébène », de répétitions de syllabes, ou encore d'écholalie avec « jaune jaune jaune jaune », Tzara retrouve le langage de l'enfant qui prend plaisir à faire sonner les mots, et le met au service de sa poésie.

C'est ainsi que s'entend la spontanéité dans le poème : l'association des mots est libre, mais pas autant qu'elle le paraît. Le chaos apparent, les ruptures de syntaxe et les images insolites traduisent le trouble du poète face à la solitude – il est alors à Zurich, séparé des siens et de sa mère en particulier – et face à la guerre évoquée par les « grillages », les « squelettes lourds » et l'adjectif « sanglant ».

Selon Caws, les premiers poèmes dada de Tzara semblent être composés « d'images inhabituelles, liées les unes aux autres de façon gratuite, dans un ordre imperceptible par l'esprit logique et en accord total avec les principes de vitalité et de rapidité de Dada... le type de liaison qui apparaît à la seconde lecture est uniquement thématique et donc complètement flexible »¹⁵⁶.

Avec Dada, la spontanéité, cette caractéristique naturelle de l'enfant, est donc devenue une composante créatrice de l'écriture. Elle s'exprime chez Tzara par le choc cru des images, qui crée une nouvelle manière de métaphore, et fait jaillir l'humour par le rapprochement des contraires et la simplicité, qui inscrit la poésie dans le quotidien. Caws souligne tout spécialement l'importance de la simplicité pour Tzara : « Parmi toutes les qualités que Tzara estime nécessaires à la bonne poésie, la simplicité semble toujours la plus importante pour lui, de concert avec la totalité, l'immédiateté et la nécessité qu'il voit comme ses composants de base »¹⁵⁷. Cette simplicité inscrite dans l'immédiat de la réalité, prise comme un tout, renvoie directement à la spontanéité de l'enfant qui va instinctivement à ce qui lui paraît le plus simple et vit les choses globalement dans le moment présent.

¹⁵⁶ Caws 97. Notre traduction.

¹⁵⁷ Caws 122. Notre traduction.

Après la période dada, Tzara revient sur la notion de spontanéité que le mouvement avait si bruyamment revendiquée. Comme l'explique Jacques Gaucheron :

En réalité, on s'aperçoit bien vite que la spontanéité – non contrôlée, si on peut dire – véhicule tous les automatismes acquis par éducation, que ce soit au niveau des idées ou au niveau des sentiments. D'une manière identique, Tristan Tzara fera un retour sur ce qu'il appelait en 1924 *la pensée primitive* ou encore *l'enfance de l'humanité*¹⁵⁸.

Lorsque Tzara dénonce le primitivisme comme « une illusion romantique » c'est pour mettre en garde contre le danger d'un mysticisme basé sur une « pureté » primitive. Il ne renonce pas pour autant à explorer la puissance créatrice de l'enfance qui continue de vibrer dans beaucoup de ses poèmes. Il ne renonce pas non plus, d'ailleurs, à la spontanéité, mais il la soumet davantage à sa recherche sur le langage et la poésie.

Afin de nous en convaincre, examinons un passage du remarquable poème intitulé L'Homme approximatif, dans lequel Tzara s'interroge sur le destin de l'homme moderne qui essaie de trouver « de l'ordre dans les ruines »¹⁵⁹. Ce poème, paru en 1931, est considéré comme l'une des grandes œuvres surréalistes bien qu'il ait largement été composé à l'extérieur du mouvement. On s'accorde en général pour parler, à son propos, d'écriture automatique. L'extrait suivant permet de comprendre quel rôle joue exactement l'automatisme dans l'écriture de Tzara :

qui nous indiquera l'heure aigre où le thym se meurt de ruse
et fait fondre sa couleur dans l'eau tendre des baisers moqueurs
sur l'arbre les fruits étagent leur bégayement visuel
dehors est blanc
blanc est ton sourire aussi enseigne de ton corps plus blanc que toute expérience
frottant les dents du ciel battant le linge à la rivière
si je me fortifie aux sources indicatrices des libellules de fer c'est que

¹⁵⁸ Jacques Gaucheron, « Tristan Tzara – esquisse pour un portrait », *Europe* 555-56 (1975) : 50.

¹⁵⁹ Fauchereau 314.

et si je m'égare c'est que je
chevaucheuse de cascades le temps a couru ses risques et les primes
je fus plus fort et l'autrefois fut mon compagnon de marbre
les poings des arbres morts se lèvent encore
et contre l'automne du firmament livrent
c'est mon espoir¹⁶⁰

Les ruptures de syntaxe typiques des poèmes dada de Tzara sont toujours présentes mais plus rares. Les plus évidentes de ce passage semblent représenter le jeu du hasard : « si je me fortifie aux sources indicatrices des libellules de fer c'est que / et si je m'égare c'est que je ». Mais le hasard est surtout présent à travers l'écriture automatique que l'on reconnaît dans la suite des images incongrues qui se combinent et s'enchaînent dans un flot continu. Le premier vers, à lui seul, contient trois de ces images: « l'heure aigre », « le thym se meurt » et « se meurt de ruse » qui s'emboîte dans la précédente. Parmi les plus inattendues et les plus amusantes, citons « les dents du ciel » où la personnification est un clin d'œil humoristique à l'enfance, et « les sources indicatrices des libellules de fer ». Ces images sont d'autant plus intéressantes qu'elles sortent en fait du cadre de l'écriture automatique. En effet, Béhar révèle dans ses notes sur le poème que l'état primitif, au crayon, de cette strophe, était le suivant :

sur l'arbre les fruits étagés le bégayement visuel
dehors est blanc
blanc est ton sourire aussi enseigne de ton corps plus beau que toute expérience
si je me fortifie aux indicateurs de chemins de fer c'est que
et si je me l'oubli c'est que je
je fus plus fort et l'autrefois fut mon compagnon
les poings des arbres morts se lèvent encore
et contre l'automne du ciel se livrent
c'est mon dieu¹⁶¹.

¹⁶⁰ Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* (Paris : Gallimard, 1968) 57.

¹⁶¹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 2, 426.

L'image complètement invraisemblable des « sources indicatrices des libellules de fer », qui semblait issue en droite ligne de l'écriture automatique est donc un retravail du poète à partir de l'expression courante « indicateurs de chemins de fer ». Tzara, qui a souvent été séparé des siens, à Zurich, à Paris, puis lorsqu'il a dû se cacher pendant la Seconde Guerre mondiale, affectionne particulièrement cette expression, qu'il reprendra dans le titre d'un de ses recueils L'Indicateur des chemins de cœur. L'expression a donc bien chez lui un caractère spontané, directement issu de sa vie quotidienne et elle devient d'autant plus drôle lorsqu'on connaît son origine. Même s'il ne conserve de celle-ci que les mots « indicateurs » et « fer », l'écriture spontanée lui a permis de faire entrer le quotidien dans l'art, à la manière des enfants qui partent de la réalité qui les entoure pour créer.

L'image des « dents du ciel » sort également du cadre de l'écriture automatique dans la mesure où le vers dans lequel elle est incluse : « frottant les dents du ciel battant le linge à la rivière » constitue un leitmotiv qui revient quatre fois dans le chant dont est tiré l'extrait ci-dessus. Il en est de même pour « dehors est blanc », qui reproduit la simplicité maladroite d'une expression enfantine, et dont la présence dans notre passage représente la cinquième occurrence, sous une forme plus ou moins différente, dans le chant. La spontanéité n'entre donc pas du tout dans la construction du poème, mais elle est présente dans son écriture qu'elle ponctue avec l'humour de l'inattendu.

Béhar explique ainsi le rôle du hasard dans l'écriture de Tzara : « Lorsqu'il compose, Tzara se laisse d'abord guider par un rythme initial, des images fugaces qu'il s'agit de saisir rapidement ; puis vient un deuxième temps, où le poète recopie l'œuvre de premier

jet et procède par amplification »¹⁶². Les brouillons du poète comportent souvent de courtes listes de mots qu'il biffe au fur et à mesure. Toutes ces remarques établissent clairement que la spontanéité reste toujours un élément de base de l'écriture de Tzara, après les années dada, même si elle est alors beaucoup plus contrôlée par la recherche poétique consciente, qui appartient à ce que Tzara appelle « le penser dirigé ».

La spontanéité de l'enfance n'a donc jamais cessé de préoccuper Tristan Tzara. Apollinaire en avait pressenti les possibilités créatrices et Dada en a fait l'élément fondamental de l'art et de la poésie libérés des conceptions bourgeoises de la culture. Cependant, Tzara s'est aperçu très vite des limites de la spontanéité, qui tend à reproduire les automatismes inculqués par l'éducation, et il a eu le souci croissant de retravailler ses images, dont les plus stupéfiantes ne sont pas toujours les plus spontanées. La spontanéité demeure l'instrument privilégié d'écriture des premiers jets de ses poèmes, qui permet de faire entrer l'humour dans la poésie à travers un jeu de contraste sur les mots et d'abolir la limite entre l'art et la vie. Or la vie et la poésie sont les principaux centres d'intérêt de Tzara. La poésie, il la conçoit comme « activité de l'esprit » et non comme « moyen d'expression » à travers un langage qui, comme celui des enfants, cesse parfois d'être un moyen de communication.

¹⁶² Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 425.

CHAPITRE 5

LE LANGAGE CESSE D'ÊTRE UN MOYEN DE COMMUNICATION

Ainsi que le dit Andrew Wilkinson, le langage sert deux besoins particuliers, à savoir celui de s'exprimer et celui de communiquer¹⁶³. Les théories actuelles insistent beaucoup sur l'aspect de communication sociale du langage. Mais il existe également des utilisations du langage en dehors de toute volonté de communication avec autrui. Il s'agit du langage des journaux intimes, des exclamations, des jurons, des mots que l'on marmonne à part soi ou des pensées qu'on exprime à voix haute pour soi-même, lorsque personne n'écoute. Ce type d'utilisation du langage est relativement limité chez les adultes, par contre il est beaucoup plus développé chez les enfants.

1. L'enfant et le langage

Le bébé qui apprend à parler commence par émettre des sons qu'il répète et module, un peu comme des trilles d'oiseaux. Ce babillage est pour lui l'occasion de découvrir et d'exercer sa voix, à l'instar des adultes qu'il entend parler autour de lui. Il ne sait pas encore utiliser le langage pour communiquer mais il découvre le plaisir de jouer avec les

¹⁶³ Andrew Wilkinson, The Foundations of Language (London : Oxford University Press, 1971) 74.

sons, les syllabes qu'il reprend dans des suites écholaliques possédant parfois des intonations de phrases. Le langage devient rapidement pour lui un moyen d'exprimer sa présence. Par imitation des adultes, les syllabes sont bientôt assemblées en mots, et l'enfant apprend progressivement à les ordonner en groupes de sens puis en phrases plus ou moins adroites. Il peut alors utiliser le langage pour communiquer. Pourtant, Piaget conclut de ses recherches à la « Maison des Petits », qui est l'école d'application de l'Institut Jean-Jacques Rousseau de Genève, que 50% environ du discours des enfants de l'école maternelle, c'est-à-dire de trois à six ans, n'aboutit à aucune communication effective avec les autres¹⁶⁴. Dans Le Langage et la pensée chez l'enfant paru en 1924, Piaget parle à cet égard de « propos égo-centriques » qu'il classe en trois catégories.

- La répétition ou écholalie, qui consiste en la reprise de syllabes ou de mots pour le plaisir de parler, sans penser à parler à quelqu'un ni même à donner un sens à ses paroles. Il s'agit d'un reste du babillage du bébé.
- Le monologue, pendant lequel l'enfant se parle à lui-même, comme s'il pensait tout haut, sans s'adresser à personne.
- Le monologue collectif, dans lequel l'enfant associe une personne à ce qu'il fait ou pense, sans s'inquiéter de savoir si elle l'entend ou le comprend. Le point de vue de l'autre n'est jamais pris en compte et la personne à laquelle parle l'enfant joue seulement un rôle de stimulus. Piaget s'appuie sur l'exemple d'enfants qui dessinent côte à côte. L'un d'entre eux ne cesse de commenter aux autres ce qu'il fait, sans écouter leurs remarques éventuelles.

¹⁶⁴ Maureen Cox, éd. Are Young Children Egocentric? "A discussion of some issues raised by Piaget's concept of childhood egocentrism" par George Butterworth (New York: St Martin's Press, 1980) 24.

Les conclusions de Piaget sur l'utilisation égocentrique du langage par l'enfant ont été remises en cause dans les années 60 par les expériences de Vygotsky qui montrent que les enfants cessent de parler ou parlent beaucoup moins lorsqu'ils sont dans un environnement qui ne les comprend pas, comme avec un public étranger ou sourd. Vygotsky en conclut que « la fonction primaire de la parole à la fois chez les enfants et chez les adultes est la communication, le contact social »¹⁶⁵.

Ce n'est certes pas ce que pensent les dadaïstes et moins encore Tzara dont le langage poétique rappelle étonnamment l'utilisation égocentrique qu'en font les enfants, selon Piaget. Cela correspond probablement, d'ailleurs, à la conception de l'enfant qui commence à se développer dans les années 20 et à laquelle Piaget et les dadaïstes ont contribué, chacun à leur manière.

2. La destruction de la communication

Papachristos définit ainsi le langage Dada :

La parole Dada se veut aléatoire, subsistant telle quelle sans organisation syntaxique, transgressant le thétique (le nommant) qui fonde la proposition, donc le langage (le symbolique), pour se poser comme pulsion asociale, comme sémiotique présymbolique (chora)¹⁶⁶.

Cette pulsion asociale Tzara la développe jusqu'à anéantir la communication dans La Première Aventure céleste de M. Antipyrine. Béhar signale dans son livre intitulé Le théâtre dada et surréaliste que l'œuvre a été présentée par Tzara lors de la Manifestation

¹⁶⁵ Wilkinson 76. Notre traduction.

¹⁶⁶ Papachristos 50.

dada du 27 mars 1920 à la Maison de l'Œuvre, à Paris, sous la qualification de « double quatralogue », « Ce qui n'a, précise Béhar, aucune incidence sur la structure interne, qu'on pourrait aussi bien désigner comme un monologue à huit personnages »¹⁶⁷.

L'extrait suivant va nous permettre de comprendre cette étrange qualification :

PIPI. amertume sans église allons allons charbon chameau
synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
dodododo

MR. ANTIPYRINE. Soco Bgaï Affahou
zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoum

MR CRICRI. il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens
dzîn aha dzîn aha bobobo Tyao oahiii hii hii hébooum iéha iého

MR. BLEUBLEU. incontestablement

MR. ANTIPYRINE. Porte close sans fraternité nous sommes ameres fel
vire rendre scolopendre de la tour Eiffel
immense panse pense et pense pense
mécanisme sans douleur 179858555 iého bibo fibi aha
mon Dieu o mon Dieu le long du canal
la fièvre puerpérale dentelles et SO² H⁴

MR. BLEUBLEU. Tombo Matapo les vices-rois des nuits
ils ont perdu les bras Moucagama
ils ont perdu les bras Managara
ils ont perdu les bras polygone irrégulier
à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémisphère
cérébral
mais où sont les maisons les vices-rois des nuits¹⁶⁸

Ce passage montre bien qu'il n'existe pas de dialogue entre les personnages : leurs paroles se succèdent sans aucun lien logique et les mots semblent être choisis au hasard. Tout se passe comme si chaque personnage poursuivait un monologue intermittent en

¹⁶⁷ Henri Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste* (Paris : Gallimard, 1979) 192.

¹⁶⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 78.

présence des autres, sans chercher à leur répondre ou à les comprendre, exactement comme les enfants décrits par Piaget dans le cadre de ce qu'il appelle le « monologue collectif ». La collectivité est effectivement prise en compte, ne serait-ce qu'à travers l'alternance des paroles, puisque les personnages ne s'expriment pas tous en même temps, mais elle n'a aucun effet sur ce qui est dit. Nous pouvons même pousser le rapprochement plus loin. Dans le « monologue collectif » des enfants il existe des tentatives d'interaction, mais elles n'aboutissent pas. Lorsque Mr. Bleubleu déclare : « incontestablement », après les paroles de Mr. Crieri, il y a une tentative d'interaction par l'humour sous la forme de la dérision, mais le discours de Mr. Antipyrine qui suit n'y fait pas écho.

La collectivité apparaît également à travers les deux refrains qui ponctuent l'œuvre comme une chanson enfantine et qui sont chacun dits par quatre personnages à la fois. Sans doute faut-il y voir les deux quatralogues dont parlait Tzara. Voici le second de ces refrains :

MR CRICRI.	crocrocrocrocrodril
LA FEMME ENCEINTE.	crocrocrocrocrocrodrodel
PIPI.	crocrocrocrocrocrocrodrodol
M ANTIPYRINE.	crocrocrocrocrocrocrocrodrodrat ¹⁶⁹

Il y a ici superposition des voix, dans un unisson soigneusement prévu, mais absolument pas communication. Le terme de référence du refrain à savoir « crocodile » évoque le grand cirque dada qui prend directement ses racines dans l'enfance, comme le montre la corruption du terme en « crocrodril » qui vient tout droit du « crocrodrile » des enfants.

Le texte regorge de procédés empruntés au langage typique des enfants, ce langage

¹⁶⁹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 79.

qui ne sert pas à communiquer car le but de Tzara, ainsi que le dit Papachristos, est de détruire la communication pour retrouver « une situation (une sémiotique) semblable à celle d'avant la coupure instaurée par le langage et le social »¹⁷⁰.

Le non-sens est omniprésent à travers les juxtapositions de mots sans souci de la syntaxe et du sens, la répétition des syllabes dans les noms des personnages : Mr. Bleubleu, Mr. Cricri, M. Bouboum, Pipi, les écholalies, comme « amertume... amertume », « allons, allons », « charbon chameau », et surtout les suites phonétiques dans lesquelles Tzara joue avec les sons avec le même plaisir que les enfants, empruntant tantôt aux sonorités africaines, tantôt aux roumaines, tantôt à celles de son invention telle « Tyao oahiii hii hii hébooum ». Le procédé empêche la communication et la remplace, si l'on peut dire, par l'humour. À la manière des enfants qui adorent parler des langues secrètes qu'ils créent de toutes pièces, Tzara se compose son propre langage en mélangeant tous les langages, celui de l'adulte, celui de l'enfant, celui des mathématiques avec « 179858555 », celui de la chimie avec « $SO^2 H^4$ », celui du manifeste.

Pour Papachristos, « la répétition mécanique des phonèmes atteste la présence d'une oralité élémentaire avant la naissance d'unités minimales de signification »¹⁷¹. Selon elle, Tzara tente de retrouver l'état prélinguistique de l'enfant. Elle explique que « Tzara envie chez l'enfant sa liberté imaginative d'organiser le réel non encore détaché de cette 'danse du chaos et de la complexité' qui caractérise l'état prélinguistique »¹⁷² où le réel et le symbolique ne sont pas encore séparés par le signe linguistique.

¹⁷⁰ Papachristos 50.

¹⁷¹ Papachristos 46.

¹⁷² Papachristos 46.

Le langage de Tzara dans La Première Aventure céleste de M. Antipyrine aboutit à une complète destruction de la communication, qui ne retrouve plus aucun de ses repères en matière de théâtre et dont le raisonnement est sans cesse arrêté par les ruptures de syntaxe. Béhar écrit à ce propos : « Le langage disparaît comme instrument de relation entre les êtres, il devient sujet pour soi, émanation de la spontanéité véritable, caractérisant la liberté humaine qui se manifeste et agit »¹⁷³.

Une telle utilisation du langage s'oppose complètement à la façon dont la plupart des linguistes actuels envisagent le langage. Dans ses Essais de linguistique générale, Roman Jakobson considère le processus linguistique comme un acte de communication verbale auquel il subordonne six fonctions. La fonction émotive s'intéresse à l'émetteur, la fonction conative s'oriente vers le destinataire, la fonction référentielle se rapporte au contexte, la fonction phatique permet d'établir, de prolonger ou d'interrompre la communication, la fonction métalinguistique est centrée sur le code et la fonction poétique met en relief le message lui-même. Selon Jakobson la fonction phatique est la première à être acquise par les enfants : « chez ceux-ci la tendance à communiquer précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information »¹⁷⁴.

Le théâtre de Tzara développe particulièrement la fonction phatique du langage à travers la provocation du public. Nous avons dit que le but de Tzara était de faire réagir le public, en ce sens les sifflets, les applaudissements, les cris, les protestations, les apostrophes des spectateurs aux acteurs et à l'auteur, les jets de projectiles, établissent une communication dramatique indépendante de la communication d'un contenu que le

¹⁷³ Béhar 196.

¹⁷⁴ Roman Jakobson, Essais de linguistique générale (Paris : Les Éditions de Minuit, 1963) 217.

poète rejette. La fonction phatique acquiert ainsi chez lui un caractère interpersonnel, qui remplace, en quelque sorte, la communication du sens rendue volontairement impossible. Nous retrouvons ainsi d'une autre façon la situation paradoxale du monologue collectif dont parle Piaget.

Dans ses poèmes également Tzara rompt la communication avec le lecteur en brisant le rapport traditionnel en poésie entre le son et le sens. En refusant généralement la rime, en recherchant presque systématiquement l'irrégularité du rythme par l'utilisation du vers libre, en cassant la syntaxe, il se compose une palette poétique dans laquelle, à l'extrême, les mots doivent exister indépendamment de leur sens. C'est l'expérience dada que Tzara relate dans son « Essai sur la situation de la poésie » (1931) :

En enlevant le sens aux mots on pensait que ceux-ci pouvaient agir dans un poème par leur simple force d'évocation, à la lumière d'une sorte de magie aussi difficile à saisir qu'à exprimer¹⁷⁵.

Dans l'écriture dada de Tzara les mots semblent en effet privés de leur sens dans la mesure où ils sont interchangeables. Ceci est particulièrement clair dans ce passage de « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » :

V

Un ami qui m'est trop bon ami pour ne pas être très intelligent, me disait l'autre jour :
 le tressaillement
 le chiromancien

N'EST QUE LA

FAÇON DONT ON DIT bonjour
bonsoir **ET QUI**
DÉPEND DE LA FORME QU'ON A DONNÉE

À son myosotis
ses cheveux
 Je lui répondis :

¹⁷⁵ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 5, 19.

TU AS RAISON idiot
 prince PARCE QUE
JE SUIS PERSUADÉ DU contraire
 tartare¹⁷⁶.

Cet extrait illustre bien la façon dont Tzara composait et montre en particulier comment une expression anodine peut devenir humoristique en remplaçant le mot attendu par un autre totalement imprévu. Ce procédé où tous les mots ont la même valeur rappelle l'expérience de la musique atonale qu'Arnold Schoenberg menait à la même époque que Dada. Dans ce type de musique, chaque note a exactement la même valeur que les autres, par opposition aux gammes tonales où certaines notes sont privilégiées pour suspendre ou terminer une phrase musicale. Serge Faucherau rapproche les poèmes simultanés dadaïstes du « Sprechgesang » des Gurre Lieder ou du Pierrot lunaire de Schoenberg. Dans la musique atonale également, il y a rupture de la communication avec l'auditeur, puisqu'il ne retrouve aucune de ses références tonales instinctives et que le rythme irrégulier n'offre pas de repère possible.

Cependant, comme le sous-entend la remarque de Tzara citée plus haut à propos de la tentative de Dada de priver les mots de leur sens, les dadaïstes se sont aperçus qu'il est illusoire de séparer le langage de sa fonction de communication. Même dans l'incompréhension et le refus, comme cela a été le cas pour La Première Aventure céleste de M. Antipyrine, s'établit une communication. Après les années dada, les ruptures syntaxiques deviennent plus rares dans la poésie de Tzara, jusqu'à disparaître complètement dans les derniers poèmes ; quelquefois le rythme est presque régulier. Le

¹⁷⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 380.

poète ne cherche plus à rompre la communication, mais il ne cherche pas non plus à l'établir. Sa poésie se fait plus introspective, comme on le voit dans L'Homme approximatif ou dans Le Poids du monde dont voici un extrait :

IX

Crochu et hautement ganglionnaire, l'arbre se mit à secouer ses dents de rire. Jusqu'au lait de sa chevelure, la source d'amertume versa des pleurs surpris. C'était, sous le ciel des seins, un vaste sursis pour anémones. Mais où est passé le sang de notre présence ?

Tournez en rond, durs soucis d'aimer, l'herbe de ces jours n'a pas atteint la maturité des chevilles. Et pourtant la bouche ancienne boit toujours à la bouche déraisonnable comme si l'eau avait changé en chair la fraîcheur de ce printemps de camomille.

Crudités, crépitez en paix. Les brindilles lucratives affluent vers les mandibules sucrées du feu¹⁷⁷.

Dans ce texte le sens du message n'est pas très clair. Il apparaît par intermittence à travers de rares indices comme « source d'amertume », « pleurs surpris » et « durs soucis d'aimer », mais il ne permet pas une véritable communication avec le lecteur. Par contre l'humour grinçant du poème, lui, est évident avec des mots ou expressions tels que « crochu », « ganglionnaire », « secouer se dents de rire », « maturité des chevilles », « vastes soucis pour anémones », « printemps de camomille », « mandibules sucrées du feu ». C'est le ton qui rétablit ici la communication brouillée par le sens obscur. Pour Tzara la poésie ne doit pas être le moyen d'expression d'un message, mais une « activité de l'esprit ».

3. La poésie activité de l'esprit

¹⁷⁷ Tzara, Œuvres complètes. Tome 4, 111.

À ce propos Tzara déclare dans son « Essai sur la situation de la poésie » (1931):

Il s'agit de dénoncer le malentendu qui prétendait classer la poésie sous la rubrique des *moyens d'expression*. La production poétique qui ne se distingue des romans et des autres genres littéraires que par sa forme extérieure, ne saurait plus définir la poésie à son stade actuel. À cette conception périmée il y a lieu d'opposer la *poésie-activité de l'esprit*¹⁷⁸.

Dans un article intitulé « Le poète dans la société », il explique ce qu'il entend par poésie-activité de l'esprit :

Il existe des objets, des êtres dont on peut dire qu'ils sont poétiques, de même que l'on peut trouver la poésie dans un roman, une pièce de théâtre ou un tableau. Cette poésie, en quelque sorte détachable de *l'expression*, je l'appelle *poésie-activité de l'esprit*. Elle s'oppose à la *poésie-moyen d'expression*.

Quoique imbriquées l'une dans l'autre et que pratiquement il soit impossible de les distinguer à l'intérieur du poème, il apparaît que si la *poésie-moyen d'expression* correspond à la trame logique, au contenu idéal du poème, *l'activité de l'esprit* correspond à la construction propre de la poésie, à ce qui dépasse l'élément rationnel et affectif-descriptif¹⁷⁹.

Tzara lie la poésie-moyen d'expression au penser dirigé, à la logique, tandis que la poésie-activité de l'esprit est issue du penser non-dirigé, c'est elle qui fait jaillir les images spontanées et les associations insolites. Cette poésie-activité de l'esprit s'apparente au « rêve expérimental » évoqué dans Grains et issues. Le rêve expérimental est la solution que propose Tzara à la pensée trop mécanique qui sous-tend l'écriture automatique. Il s'agit en fait d'un rêve éveillé qui se fonde sur l'interaction du rationnel (le penser dirigé) et de l'irrationnel (le penser non-dirigé). C'est exactement ainsi que Tzara compose ses poèmes, lorsqu'il note rapidement au crayon un premier jet spontané, avec le rythme et la mélodie qui lui passent par la tête – on trouve quelquefois dans ses brouillons « lalala » – pour les retravailler par la suite.

¹⁷⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 9.

¹⁷⁹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 43.

Cette technique ou méthode de travail poétique de Tzara rappelle encore la conception de la pensée enfantine de Piaget. Ce dernier distingue chez l'enfant deux types de pensées : d'une part la pensée dirigée qui est consciente, et d'autre part, la pensée non dirigée que Bleuler propose d'appeler « pensée autistique »¹⁸⁰. Cette pensée subconsciente, strictement individuelle, non adaptée à la réalité, engendre un monde de rêve et d'imagination, elle ne tend pas à établir des vérités mais à satisfaire des désirs, elle est incommunicable par le langage et fonctionne surtout par images. La recherche de la satisfaction des désirs – chez Tzara le plaisir de la poésie et de la vie – l'individualisme, les images, la communication impossible, sont tous des éléments sur lesquels le poète construit son écriture. L'enfance est donc à la source même de sa pensée poétique. Conjointement à l'humour, elle prête au poète sa dynamique de création et lui permet de trouver de nouvelles utilisations du langage.

En puisant dans la jeunesse de ses membres la force de la révolte, Dada voulait détruire la communication avec le public bourgeois qui se pressait à ses manifestations. Poèmes simultanés en plusieurs langues, ruptures syntaxiques, coq-à-l'âne et écriture déjà quasiment automatique, tous les procédés étaient bons pour empêcher le public de penser, de comprendre, pour le dérouter et le déstabiliser. Tzara utilise les jeux sur les sons des enfants et en particulier le non-sens dans ses poèmes, et surtout dans son théâtre dada, pour détruire la dimension de communication du langage, à laquelle il substitue un humour souvent grinçant. Il s'aperçoit vite, cependant, que la communication n'a pas besoin de message rationnel pour s'établir, et, revenant sur le rejet dadaïste de la raison, il

¹⁸⁰ Jean Piaget, Le Langage et la pensée chez l'enfant (Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1924) 41.

explore les rapports entre le rationnel et l'irrationnel, qui apparaissent toujours ensemble jusque dans ses derniers poèmes. Pareil à un enfant qui découvre le monde pour se l'approprier, Tzara mène toutes sortes d'expériences pour construire son langage poétique.

CHAPITRE 6

L'EXPÉRIMENTATION

Dès sa création, Dada est un mouvement de révolte artistique et littéraire qui regroupe des poètes et des artistes bouillonnant de créativité. La volonté des dadaïstes de faire table rase des conceptions antérieures de l'art, les procédés qu'ils emploient, radicalement différents de tout ce qui se faisait avant eux, ont contribué, dans la plupart des esprits, à associer Dada à un simple nihilisme destructeur, par opposition au surréalisme, qui lui succède en France en 1922, et qui, à travers sa méthode d'analyse et d'approfondissement, est perçu comme beaucoup plus créateur. Cette perception provient d'une méconnaissance de Dada, dont une caractéristique est précisément le fourmillement d'idées très novatrices, même si le mouvement les a souvent abandonnées avant de les avoir exploitées jusqu'au bout.

Les dadaïstes ont mené des recherches très actives sur le langage car c'est par lui que s'exprime leur refus de la société. Comme les enfants, dont l'énergie et la curiosité les poussent à essayer tout ce qui est à leur portée pour reconstruire et s'approprier le fonctionnement du monde, les poètes dada se livrent avec le langage à tous les essais auxquels ils peuvent penser. À travers les œuvres de Tzara, nous avons vu comment ils ont utilisé le hasard, développé l'expression spontanée, ébauché l'écriture automatique et

exploré le langage en dehors de sa fonction de communication. Cette exploration les a conduits à s'intéresser tout spécialement aux mots, ces mots qu'ils voulaient dépouiller de leur sens pour en retrouver la magie.

1. Non-sens et magie des mots

a) Influences

Leonard Forster définit le non-sens de la manière suivante :

Par non-sens je n'entends pas l'absence pure et simple de sens logique mais la création d'une structure qui est satisfaisante en elle-même – pour diverses raisons – sans référence à la vraisemblance, au sens logique ou même à des mots intelligibles, bien qu'elle puisse contenir des éléments de tous¹⁸¹.

Le non-sens est fondé sur des mots inventés, des rythmes, des jeux de répétition, d'écholalie, dans lesquels la signification et les relations logiques entre les mots sont indifférentes. Tous ces traits sont présents dans les comptines pour enfants, ces petites formules chantées ou parlées, dont le but est de désigner celui à qui sera attribué un rôle particulier dans un jeu, ainsi que le montre l'exemple suivant :

Pin, pa, ni, caille,
Le roi des papillons,
Se faisant la barbe,
Se coupa le menton.

Ou encore :

Am, stram, gram,
Pique et pique et colégram
Bourre et bourre et ratatam

¹⁸¹ Leonard Forster, Poetry of Significant Nonsense (Cambridge : Cambridge University Press, 1962) 6. Notre traduction.

Am, stram, gram.

Dans cette dernière comptine les répétitions de la syllabe *am*, des mots *pique* et *bouffe*, reproduisent directement les procédés qu'emploient les enfants lorsqu'ils apprennent à parler. Forster signale que ce type de non-sens populaire existe dans chaque pays. Les décrochements de sens, comme on le voit dans la première comptine ci-dessus, et le jeu des écholalies, font du non-sens un procédé mnémotechnique naturel, employé au Moyen-Âge pour mémoriser les noms des fêtes chrétiennes, notamment.

La fin du XIXe siècle marque un regain d'intérêt pour le non-sens dans le cadre de recherches phonétiques plus larges.

Rimbaud déjà, avait pressenti la poésie phonétique. Pour Tzara, il incarne la liberté totale, d'où jaillit naturellement la poésie, comme il l'explique dans un article intitulé « Unité de Rimbaud » :

Rimbaud est l'enfance qui s'est exprimée par des moyens transgressant sa condition. L'enfance virile, la liberté sans poids et sans mesure, l'enfance voisine de la mort dans son origine et sa fin, le risque à tous les échelons, l'enfance près des choses, la surprise, l'enfance délimitant les choses, juste dans son émerveillement devant elles¹⁸².

Le risque et l'émerveillement ont conduit Rimbaud à s'essayer « à la non-mesure, à la fracture du sens, au vacarme linguistique »¹⁸³, selon les termes de Juan Rigoli. Dans son article « Départ dans les bruits neufs », Rigoli affirme que, par l'usage des interjections, telles que *Oh ! là ! là !* dans « Ma Bohème », *Hurrah !* dans « Bal des pendus » et *Hop !* dans « Mes petites amoureuses », par le martèlement des mots, par exemple dans cet extrait de « Mauvais sang » : « Cris, tambours, danse, danse, danse, danse ! »

¹⁸² Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 5, 141.

¹⁸³ Juan Rigoli, « Départ dans les bruits neufs » *Équinoxe* 14 (Automne 1995) 104.

Rimbaud brouille les frontières de l'harmonie poétique jusqu'à ce que s'efface la différence entre accord et discordance : « Hop ! qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse ! », comme le réclame le poète dans « Bal des pendus »¹⁸⁴. Les dadaïstes, qui se réclament ouvertement de Rimbaud, vont reprendre ses recherches sur l'appropriation du bruit par le langage et les pousser beaucoup plus loin.

Avant Dada, d'autres mouvements ont beaucoup travaillé sur l'intégration du bruit en poésie. Les futuristes italiens, dans le sillage de Marinetti, ont fait des expériences phonétiques une priorité. Leur écriture se caractérise par les rythmes saccadés des énumérations et l'emploi intensif des onomatopées. Certains futuristes tels que Francesco Cangiullo dépassent l'utilisation stricte des onomatopées, ainsi que nous le constatons dans cet extrait de la « Chanson pyrotechnique » (1915) :

mbu mbumbumbumbu mbumbumbu
mbumbu-pépé
mbum mbum pépépéin
bbummété bbummété bummété bbummét¹⁸⁵.

Bien qu'ils ne soient pas des onomatopées, les mots gardent ici un usage onomatopéique du fait des répétitions. Un tel poème, cependant, annonce déjà nettement la poésie phonétique de Dada.

Les futuristes russes, de leur côté, ont développé un nouveau type de langage dont les mots n'ont pas de sens défini, un langage « transmental » ou « supra-rationnel » selon Serge Faucherau, qu'ils ont dénommé le « zaoum ». Système de mots nouveaux qui respecte l'étymologie et la grammaire, le « zaoum » est également différent de la poésie

¹⁸⁴ Rigoli 104.

¹⁸⁵ Faucherau 110.

phonétique des dadaïstes, qui n'a rien elle, de systématique. Pourtant ce langage, qui s'inspire des conjurations et des évocations des chamanes sibériens, formulées en une langue entièrement inventée, se fonde directement sur la magie des mots recherchée par Dada.

Néanmoins, celui qui a certainement le plus influencé les jeunes dadaïstes en matière d'écriture phonétique, reste Christian Morgenstern. Ce poète allemand, né en 1871 et mort en 1914, a écrit de nombreuses poésies basées sur le non-sens, à la manière des comptines pour enfants, mais son jeu sur les sons l'a conduit dans « Das grosse Lalula » à créer un véritable langage du non-sens qui, selon Forster, semble avoir sa propre cohérence dans le poème. En voici la première strophe :

Kroklokwaſzi ? Semememi !
 Seionkrontro – praſriplo :
 Biſzi, baſzi ; hulalemi :
 quaſti baſti bo...
 Lahu, laſu lalulalu la¹⁸⁶!

Les mots, inventés, sont groupés en courtes formules totalement incompréhensibles, qui conservent entiers leur mystère et leur magie.

b) Le Cabaret Voltaire

Forster note avec intérêt que les artistes et les poètes du Cabaret Voltaire récitent les poèmes de Morgenstern dans leurs spectacles. Dès lors il est impossible de ne pas rapprocher « Das grosse Lalula » du concept de « Lautgedicht » ou poème-son élaboré

¹⁸⁶ Forster 24.

par Ball. L'extrait suivant de « Karavane » de Ball met en évidence les similitudes :

jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
 égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
 anlogo bung
 blago bung
 bosso fataka
 ü üü ü¹⁸⁷.

Pour les dadaïstes qui viennent de divers pays et ne maîtrisent pas parfaitement les langages des uns et des autres, le son est vraiment un dénominateur commun. Le sens, au contraire, a beaucoup moins d'importance. D'où cette volonté de vider les mots de leur sens, leur signifié, dont parle Tzara, pour n'en conserver que le signifiant, dans une langue qui devient alors aussi mystérieuse qu'une formule magique. Là encore l'humour de l'enfant, heureux simplement de jouer avec les sons et de créer sa propre langue, remplace le sens.

Selon Caws les dadaïstes ont « une foi presque superstitieuse dans le langage en tant qu'incantation magique, fonctionnant sans aucun rapport de proportion avec son contenu intelligible »¹⁸⁸. Cette foi en la magie des mots est étroitement liée à leur intérêt pour le non-sens dont une des formes traditionnelles est précisément l'incantation magique.

Dans le langage courant une expression peut être qualifiée de magique à partir du moment où on ne la comprend plus. Ainsi en est-il du célèbre « abracadabra », qui vient vraisemblablement de l'hébreu «hou bara kémo chedibère », c'est-à-dire « il a créé

¹⁸⁷ Forster 28.

¹⁸⁸ Caws 20. Notre traduction.

comme il a parlé »¹⁸⁹, une formule certes significative mais qui ne fait appel à aucun pouvoir occulte, à laquelle la croyance populaire a longtemps prêté un pouvoir magique à cause de son sens inconnu. C'est exactement cette expérience que les dadaïstes tentent de faire avec tous les mots du langage. Forster explique qu'en abandonnant la syntaxe traditionnelle ils redécouvrent la force et l'énergie évocatrice des mots qui deviennent alors créateurs au sens où la Parole a créé le monde. Forster envisage le non-sens dans la poésie dada comme une expérience linguistique sur fond religieux.

Cela est certainement le cas en ce qui concerne Ball et Arp qui étaient très religieux, mais demande quelques nuances par rapport à Tzara. Pour lui la religion n'a jamais été une préoccupation importante. Son travail sur la puissance incantatoire des mots, dans le sillage de Dada, s'entend comme une volonté de revenir à l'esprit primitif où l'art et la poésie sont partie prenante de toutes les manifestations de la vie, y compris la religion. L'utilisation de formules magiques, lorsqu'elle est présente, renvoie chez Tzara au primitif, à l'enfant et surtout à l'humour, dont il voulait faire un mode de vie.

Selon Piaget, l'enfant utilise une formule magique parce qu'il suppose une participation entre la pensée et les choses. L'enfant estime que la réalité peut être modifiée par la pensée. C'est le sens des suites phonétiques, des mots ou expressions déformés, prononcés pour se débarrasser de quelque chose ou projeter sa personnalité dans quelqu'un d'autre¹⁹⁰. Cette possibilité de modifier la réalité par la pensée et par le langage, est précisément ce que cherchait Tzara. Là encore, la pensée enfantine aide le poète à construire son écriture.

¹⁸⁹ Elizabeth Bami et Francis Délivré, Le Dico des Sorcières (Paris : Hachette, 1994) 1.

¹⁹⁰ Piaget, Représentation 126.

À la différence de Ball, Tzara n'a écrit que trois poèmes phonétiques, mais il a poursuivi ses recherches sur les sons d'une façon tout à fait originale. Nous en avons vu un exemple avec La Première Aventure céleste de M. Antipyrine, où l'utilisation de vocables africains ou roumains – ces derniers tirés d'une chanson pour enfant – ou encore de suites phonétiques, renvoie à un état primordial du langage dans lequel toutes les constructions sont possibles. Dans sa poésie les vers phonétiques alternent souvent avec d'autres où les signifiants sont reconnaissables, comme le montre le petit poème « Zanzibar », extrait du recueil des Poèmes nègres :

Zanzibar

o mam re de mi ky
 nous avons échappé au Wahha, ha ha
 Les Wawinza ne nous tourmenteront plus oh oh
 Mionwu ne recevra plus de tissu de nous hy hy
 et Kiala ne nous reverra plus jamais he he¹⁹¹.

Ici le premier vers, phonétique, sonne un peu comme une incantation magique, mais les écholalies en fin de vers telles que « ha ha », « oh oh », « hy hy » et « he he » sonnent comme des éclats de rire et interdisent toute prétention sérieuse. Encore une fois l'intrusion de l'enfance est intimement liée à l'humour. Tzara s'amuse avec les sons comme les enfants.

Pour autant, Tzara ne fait pas que s'amuser. De la même façon que les enfants, il est très sérieux dans son jeu et sa recherche sur les sons se traduit de façon particulièrement remarquable dans certaines pièces de Poèmes nègres comme la « Chanson du cacadou » dont voici la première strophe :

¹⁹¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 484.

ici pointes de branches certainement
 ici des grains mêlés à la balle certainement
 sur la place creusée les poser
 des amas des amas y poser
 beaucoup d'amas poser
 des amas des amas poser
 de grands amas poser
 profonds amas poser
 de grands amas poser¹⁹².

Dans ce passage les mots se répètent constamment, ils se comportent comme des miroirs qui se renvoient leurs sonorités mutuelles dans un jeu d'échos dominé par les allitérations en [z] présentes dans « poser », « creuser » et dans les liaisons de « des amas », « grands amas », « profonds amas ». La répétition intervient également dans la syntaxe, qui, par l'accumulation de groupes nominaux et surtout de propositions infinitives, confère à la langue du poème une qualité étrangère. Il résulte de cette manipulation des sons et de la syntaxe du français, une incantation aux accents étonnamment africains.

c) Le « non » sens des mots et l'absurde

Ainsi que le montrent les exemples ci-dessus, Tzara utilise peu le non-sens traditionnel, en tant que suite de mots inventés. Par contre, il en garde l'esprit de jeu sur les sons sans souci des relations de sens entre les mots. Après la période dada, les vers phonétiques disparaissent de sa poésie, mais le non-sens reste présent chez Tzara comme une façon de concevoir les rapports entre les mots. De là découlent les jeux avec les mots, les calembours, les expressions détournées, les images saugrenues du poète. Le texte

¹⁹² Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 451.

suivant, extrait de L'Antitête, met bien en évidence cette utilisation du non-sens :

« VII – Bon, bon, dit le bonbon, de la bouche d'enfant qui était pour lui le bonbon. Le silence de la petite chambre était un cri pour le grand silence. Le silence me dit son manque de confiance. Bon, bon, dit mon silence et s'échappa pour toujours. Tout cela revint sur le bout de ma langue. Avec un peu de charbon. L'accordéon se mit sur la table. Bon, bon, dis-je. »¹⁹³

« Bon, bon, dit le bonbon, de la bouche d'enfant qui était pour lui le bonbon. Le silence de la petite chambre était un cri pour le grand silence. Le silence me dit son manque de confiance. Bon, bon, dit mon silence et s'échappa pour toujours. Tout cela revint sur le bout de ma langue. Avec un peu de charbon. L'accordéon se mit sur la table. Bon, bon, dis-je. »¹⁹³

Le non-sens enfantin apparaît ici dans le jeu d'écholalie sur la syllabe *bon* dans l'expression « bon, bon » et les mots « bonbon » et « charbon ». Mais au-delà de mots isolés, il est également perceptible dans les idées qui s'expriment à l'encontre du bon sens, comme lorsque le silence se met à parler dans « le silence de la petite chambre était un cri » et « le silence me dit » ou que l'accordéon monte sur la table. Le mot « fable » qui conclut le texte, fait écho à son titre « sable », soulignant avec un humour faussement naïf, le jeu d'enfant sur les mots et le peu d'importance de leur sens, leur « non » sens.

L'usage du non-sens dans les idées reparaît plus nettement encore dans « Personnage d'insomnie », un des rares écrits que Tzara n'a pas publiés de son vivant, composé entre 1933 et 1934. Le texte se présente comme un conte qui relate l'aventure d'un personnage surgi de l'insomnie, construit par le poète à partir d'images oniriques floues, en actualisant les traces de la mémoire. Le héros de ce récit, que Tzara appelle « le divin tailleur », est un homme qui va devenir un arbre. En recourant à l'absurde, qui réside ici dans l'impossible transformation, l'auteur étudie la relation entre la greffe – la branche poussant dans la poitrine du divin tailleur – et le greffé. Le héros est partagé entre deux

¹⁹³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 275.

personnalités. D'une part celle de l'arbre qui ne connaît ni tabou ni complexe, et d'autre part celle de l'homme, qui veut cacher sa différence et cherche ainsi à fuir les autres hommes. Dans ce texte, l'absurde permet à Tzara d'explorer les états intermédiaires entre la veille et le rêve, ces états où la mémoire juxtapose des détails précis sans lien logique apparent, comme c'est le cas dans ce passage où le divin tailleur, qui ne sort plus que la nuit pour cacher ses branches, constate sa nouvelle identité :

Cependant à la lueur d'une brèche dans le silence fermé, à la source d'une cassure dans le bois tordu de ce tonneau pour un instant éventré, telle la figure d'un dompteur d'éclairage subitement mise en charpie à même le ciel édenté qu'il aurait pris pour point de mire, le divin tailleur s'aperçut que des fleurs de cerisier allaient pousser sur ses branches.
Il était cerisier¹⁹⁴.

Ici également l'enfance amène avec elle l'humour à travers le détail concret, totalement inattendu des fleurs de cerisier. Cette floraison absurde, d'un non moins absurde homme-arbre, renvoie directement à l'enfance avec ses multiples transformations — transformation du corps qui grandit, mais aussi transformation d'un être en un autre, dans les contes de fées. Le non-sens et l'absurde issus de l'imaginaire enfantin sont donc pour Tzara l'occasion d'expériences multiples, qui lui permettent de découvrir un langage nouveau, intégrant l'irrationnel, le rêve, pour servir le rationnel, la recherche sur l'écriture.

Les poèmes du recueil 40 Chansons et déchantons (1950-1960) montrent que Tzara a poursuivi tout au long de son œuvre sa recherche sur la langue et la pensée de l'enfant. Dans ces courts poèmes, dont nous avons parlé au chapitre 3, il emprunte la forme et les expressions de la comptine enfantine qu'il subvertit avec un humour malicieux pour dire

¹⁹⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 173.

les faiblesses et les espoirs humains.

Les expériences de Tzara ne se sont pas limitées à l'absurde et au non-sens. Pendant les années dada, à travers des « poèmes criés », des « poèmes bruitistes », dans lesquels sont introduits des bruits réels pour renforcer et accentuer le texte, des « concerts de voyelles », partant du principe que « la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre et par conséquent le son primitif »¹⁹⁵, le poète développe un univers de bruits et de voix en transformation constante, comme celui des enfants.

Cependant le domaine où les expériences de Tzara sont les plus audacieuses et aussi les plus unanimement reconnues est sans doute le théâtre.

2. Expériences sur le théâtre

Nous avons vu comment le poète avait innové en dépouillant le langage de sa fonction de communication dans le « double quatralogue » de La Première Aventure céleste de M. Antipyrine. Avec Mouchoir de nuages, il rétablit la communication et la dédouble même, par une mise en abyme de la pièce. Cette pièce, en quinze actes courts, que Tzara qualifie lui-même de « tragédie ironique ou farce tragique »¹⁹⁶ et dont l'action tient du roman-feuilleton et du cinéma, présente une conception du théâtre très novatrice.

Le poète veut démonter devant le public la fiction du théâtre. Pour cela, il efface les coulisses, ces frontières entre le théâtre et la réalité, et la vie quotidienne entre sur scène avec les machinistes, les électriciens, les acteurs, qui conservent le nom qu'ils ont à la

¹⁹⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 552.

¹⁹⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 689.

ville et jusqu'à la fin de la pièce, ne quittent jamais la scène, sur laquelle ils se maquillent et se changent. Cette conception dans laquelle les personnages passent ainsi constamment de la fiction – les dialogues de la pièce – à la réalité – le maquillage, les changements de costumes – rappelle les jeux de rôles des enfants, pour qui la fiction fait partie de la réalité. Chez Tzara, cela représente une façon de faire fusionner la poésie et la vie, ce qui était un des buts de Dada, comme il le dit dans l'article intitulé « Découverte des arts dits primitifs » (1951).

Le quotidien de la vie entre également dans la pièce par l'intermédiaire des commentaires qui séparent chacun des actes. Ces commentaires sont échangés de manière anonyme, puisque chaque commentateur est identifié par une lettre de l'alphabet, par les acteurs qui jouent les seconds rôles. Comme le dit l'un des commentateurs à la fin de l'acte V, ils représentent le « subconscient du drame »¹⁹⁷. Parodie ou renouveau du chœur antique, ils établissent une relation directe avec le public dont ils sollicitent la réaction, comme par exemple à la fin de l'acte III :

- A. Vous seriez gentil de me passer le chapeau.
- B. Avez-vous du rouge aux lèvres ?
- C. J'aime beaucoup cette pièce.
- A. Cela ne m'étonnerait pas qu'elle ait du succès¹⁹⁸.

La fonction phatique du langage, implicitement développée par les commentaires, permet d'intégrer la fiction du spectacle à la réalité des spectateurs, forcés de s'interroger constamment sur le sens de ce qu'ils entendent.

Outre l'effacement de la frontière entre la fiction et la réalité, Mouchoir de nuages

¹⁹⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 320.

¹⁹⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 313.

emprunte à l'enfance sa conception du temps et de l'espace.

Dans cette pièce le temps linéaire disparaît, les événements ne se succèdent pas dans le temps chronologique, ils se juxtaposent, comme une suite d'instantanés, selon un procédé qui rappelle le découpage cinématographique. De la même façon que dans un film, où plusieurs scènes se déroulent simultanément, l'espace et le temps se trouvent compressés dans des raccourcis dont le début de l'acte I fournit un exemple assez éloquent :

LE POÈTE (*assis, un valet lui apporte une lettre. Il lit :*)

« Cher Monsieur,

« Bien que les temps soient durs et peu propices à l'aventure et malgré les
« avertissements que le ciel m'envoie tous les jours sous des signes divers, les
« cours des changes et des valeurs cotées à la Bourse du cœur, je me permets de
« vous écrire.

« Votre dernier livre me donne la confiance en vous. Je ne suis pas une femme
« malheureuse, je suis une femme *vide*. Je suis mariée depuis trois ans. Mon mari
« est banquier, il est riche, beau, jeune. Je le connais à peine. Il ne m'aime pas, je
« ne l'aime pas, nous nous voyons très rarement. Est-ce sa richesse et les
« préoccupations auxquelles elle l'oblige, est-ce mon insuffisance vitale à ne
« pouvoir capter la source de ses regards qui nous éloigne et nous serre chacun
« séparément dans un corset d'indifférence ? Voilà pourquoi je voudrais vous
« voir. Vous me direz j'espère si ces circonstances me donnent le droit de remplir
« avec un autre souffle que celui que la loi me destine, mes poudres avides
« d'affection.

« Recevez, etc... »

(*Il met la lettre dans sa poche.*)

Très intéressant... très intéressant...

(*Il téléphone.*)

... Élysée 44-33 : M. Marcel Herrand attend Mme Andrée Pascal chez lui.

(*Il appelle.*)

Jean... si une dame arrive, faites entrer.

(*Andrée arrive.*)

Voulez-vous vous asseoir, Madame. Votre lettre m'a ému et le charme que
dégage votre présence s'ajoute au brillant éclat des choses que j'aime. Et pour
préciser tout de suite : je n'aime que les choses, leur éclat et leur charme¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 307-08.

Dans ce texte également, l'enfance apporte sa part d'humour en comprimant l'espace et le temps d'une façon caricaturale. À peine le poète a-t-il téléphoné à Andrée que celle-ci arrive, alors que rien ne laisse entendre qu'elle habite à côté. Peterson voit dans cette compression du temps et de l'espace l'influence du peintre poète Henri Rousseau, dit « le douanier »²⁰⁰.

Tzara s'est beaucoup intéressé à l'œuvre de Rousseau auquel il a consacré plusieurs articles. Son ami Robert Delaunay possédait le manuscrit du drame de Rousseau, La Vengeance d'une orpheline russe, et Tzara en a fait publier le texte en feuilleton, dans la revue Orbes en 1929, 1932 et 1933, ainsi que le signale Béhar²⁰¹. Béhar, lui aussi, met en évidence de multiples similitudes entre la pièce de Rousseau et Mouchoir de Nuages. Dans La Vengeance d'une orpheline russe, le héros, Henri, écrit une lettre à un ami et il ne l'a pas plus tôt expédiée que celui-ci arrive, tout essoufflé. On reconnaît exactement la scène qui ouvre Mouchoir de nuages.

Dans un article intitulé « Le théâtre d'Henri Rousseau » (1947), Tzara évoque cette organisation du temps qui lui rappelle les peintres primitifs et en particulier Breughel :

Dans le premier acte de La Vengeance d'une orpheline russe, où il faut admirer les perspectives grandioses du décor – deux maisons avec leurs jardins contigus, des villas, la Néva coulant au fond de la scène – pendant que l'action se joue d'un côté, les protagonistes de la villa voisine restent pour ainsi dire en suspend, et ceci à tour de rôle comme dans les grandes compositions des peintres primitifs (je pense entre autres au Couronnement de la Vierge)²⁰².

Pour comprendre la vision de Rousseau, explique Tzara, notre intelligence doit fonctionner comme une échelle plutôt que comme un escalier, en supprimant tout ce qui

²⁰⁰ Peterson, Tristan Tzara, 150.

²⁰¹ Béhar 211.

²⁰² Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 347.

n'est pas absolument nécessaire. Il souligne que la compression du temps et de l'espace caractérise les tableaux de Rousseau dont le « statisme » n'est que la « décomposition du mouvement en éléments indépendants, véritables tranches de temps, liés les uns aux autres par une sorte d'opération arithmétique »²⁰³. Le critique américain Roger Shattuck²⁰⁴ remarque à ce propos que dans Les Joueurs de football, le peintre a représenté quatre personnages de visage et de taille quasiment identiques, ce qui peut être interprété comme la représentation du même personnage dans quatre positions différentes. La simultanéité spatiale est également présente dans Mouchoir de nuages puisque, d'une part, il n'y a pas plusieurs espaces théâtraux, mais un seul du fait que tout le monde – acteurs, machinistes, électriciens – est sur la scène et y reste, et que d'autre part, les personnages se transportent d'un pays à un autre à chaque acte, comme s'ils étaient partout à la fois.

Cette interprétation du temps et de l'espace chez Rousseau correspond selon Tzara, à une position de simplification à outrance face à la complexité de la vie, qui rejaillit par une multitude de détails. On retrouve là exactement la façon dont les enfants perçoivent le temps et l'espace. Pour le jeune enfant, le passé est souvent flou et l'avenir inconsistant, en tout cas par rapport au présent qui offre la possibilité d'agir sur le monde avec son corps. Si on lui demande de représenter ce qu'il a fait pendant qu'il était à l'école, on obtient typiquement plusieurs dessins, juxtaposés sur une même feuille sans souci d'ordre chronologique. Tzara apprécie particulièrement la perception « primitive » de Rousseau qui lui permet de préserver la pureté de l'enfance. « Là, écrit-il, tout est jeu.

²⁰³ Tzara, Oeuvres complètes, Tome 4, 341.

²⁰⁴ Cité par Peterson, Tritan Tzara, 151.

calme et volupté. La liberté d'interpréter édeniquement le monde est réservée à ceux pour qui l'enfance a grandi sans abandonner sa pureté primordiale »²⁰⁵.

Tzara a donc vraisemblablement repris chez Rousseau les principes de simultanéité de l'espace et du temps, typiques de l'enfance. Mais il a également poussé plus loin l'interprétation du temps en faisant intervenir, comme au cinéma, le « rideau de tulle » ou « rideau du souvenir » qui matérialise les retours en arrière, les « flash-backs » de la caméra, souvent signalés par une image floue. Cependant, alors qu'au cinéma l'image floue ne fait qu'apparaître pour disparaître aussitôt, le rideau de tulle reste baissé pendant toute la scène dans Mouchoir de nuages. Le temps acquiert ainsi une dimension matérielle concrète immédiate qui rappelle, encore une fois, la perception des enfants.

Mouchoir de nuages est donc une pièce qui regorge de trouvailles dont certaines prennent clairement leur source dans l'enfance, comme son titre, par exemple, qui est un jeu de collage issu d'une conversation entre Tzara et Nancy Cunard, chacun des deux interlocuteurs ayant proposé un des termes. Le collage est en outre un élément important dans la pièce, dont nous reparlerons au chapitre suivant.

L'expérimentation représente chez Tzara un besoin de découverte qui prend sa source dans la curiosité et le dynamisme de l'enfance. Dada a fait de l'expérimentation son instrument de travail, pour construire un langage et un art opposés à ceux de la bourgeoisie. Reprenant les recherches de Rimbaud, des futuristes et de Morgenstern sur les sons et le non-sens, les dadaïstes ont développé une poésie phonétique, fondée sur la magie des mots inventés ou dépouillés de leur sens, dont le pouvoir réside dans le

²⁰⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 352.

mystère de leur sonorité, comme dans les formules magiques des enfants. Chez Tzara la magie à travers les jeux d'écholalie, les expressions détournées, les rapprochements sémantiques invraisemblables, amène en poésie l'humour tendre ou malicieux de l'enfance. Par l'intermédiaire du poète peintre Rousseau, il emprunte également à l'enfance sa conception simultanée du temps et de l'espace.

Pour Tzara l'essentiel est de continuer à découvrir, à construire, à transformer son écriture, dans la mouvance de la vie où il puise avec une avidité enfantine la richesse de ses sensations.

CHAPITRE 7

LA SENSATION, LA VIE

1. La sensation et le corps

L'art, la vie, la sensation et l'enfance sont étroitement liés chez Tzara. Dans un article intitulé « D'un certain automatisme du goût », il déclare à propos de l'œuvre d'art :

À l'attachement de celle-ci préside le désir de retour à la vie pré-natale : le sentiment d'épanchement, de confort total et absolu, irrationnel, de l'absence de conscience et de responsabilité... Dans l'appréciation de l'œuvre d'art, ce souvenir pré-natal qui est presque toujours le même chez tous les individus (lié aux satisfactions que donnent les substances à toucher, à lécher, à sucer, à croquer, à manger, à appliquer contre la peau ou la paupière, les substances chaudes, obscures, humides, etc.) est corrigé par les souvenirs d'enfance qui eux imprègnent de leur grande variété les goûts et les dons d'observation, c'est à dire la spécialisation et la fixation des obsessions²⁰⁶.

Tzara évoque dans le même article la patine des objets d'art, conséquence des attouchements prolongés dont ils ont été l'objet et qui prouvent selon lui le désir de retour intra-utérin par l'intermédiaire de la sensation. La sensation devient ainsi l'essence même de l'œuvre d'art parce qu'elle rend à l'homme « ce qu'on lui a ravi pendant l'adolescence et qu'enfant encore il pouvait posséder, les royaumes de 'luxure, calme et volupté', qu'il se construisait sous les couvertures du lit, sous les tables, tapi dans les cavités de la

²⁰⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 328.

terre »²⁰⁷, ce bien-être chaud et doux qui « réside dans les profondeurs tactiles et molles » des désirs prénataux. Pour Tzara, les sensations, notamment le toucher, le goût, l'odorat, ramènent l'homme à son essence, à la partie la plus intime de lui-même, la vie dans le corps de la mère.

Papachristos remarque que Tzara souligne l'origine sensorielle du langage à travers le passage suivant de La Première Aventure céleste de M. Antipyrine :

L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu, et la reine devint baleine et les enfants couraient à perdre haleine²⁰⁸.

Ici le langage poétique est issu des pleurs et des cris des enfants, comme le signale Papachristos, et les strophes ont le pouvoir magique de se transformer en objets – les bottines des poupées – ou en êtres vivants – reine ou baleine. Il y a donc une désintellectualisation du langage qui retrouve son origine physique. De cette origine partent également les racines profondes de l'humour. Le langage redevient ainsi un geste, un rire, avec les actions et la course des enfants. Tzara le perçoit comme l'expression de tout le corps : « le corps entier prend part à l'action du parler, car les gestes et les inflexions de la voix sont liés à la parole par des concordances infiniment subtiles, à la racine même des réflexes respiratoires »²⁰⁹.

L'importance du corps et de la sensation se retrouve tout le long de l'œuvre de Tzara. Nous les rencontrons dès les premiers poèmes, ainsi que le montre ce passage du poème « Dans les trous bout vie rouge » :

²⁰⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 331.

²⁰⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 82.

²⁰⁹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 551.

des rideaux glissent LARMES IMMENSES
 têtes de chevaux sur le macadam
 tels se cassent les jouets en verre parmi les étoiles enchaînées aux bêtes

et dans les glaciers je voudrais suivre
 avec la racine
 avec ma maladie
 avec le sable qui fourmille dans le Cerveau
 car je suis très intelligent et dans le noir

En PORCELAINE la chanson au piano
 en allant – la chanson en pensée
 l'arbre craque de nourriture tel une lampe²¹⁰.

Les sensations s'expriment ici indirectement à travers des images le plus souvent empruntées à la vie quotidienne. Le toucher s'impose avec les « larmes immenses » des rideaux, que la typographie démultiplie avec humour, les « jouets en verre » qui se cassent, les « glaciers », la « racine », le « sable qui fourmille » et la « porcelaine » de la chanson du piano. Liquidité, froideur, lisse fragilité, se conjuguent aux sensations visuelles amenées par les mots « étoiles », « noir » et « lampe », aux sensations auditives avec « chanson » et « craque », et finalement au goût qui apparaît dans « nourriture ». La sensation est si concrète qu'elle transforme les choses, ainsi les rideaux pleurent des « larmes immenses », tandis que le sable « fourmille dans le Cerveau » et que la chanson au piano se change en « porcelaine ». Partant du quotidien, les images acquièrent alors le pouvoir magique du rire « très intelligent et dans le noir », dont l'éclat illumine le langage comme une lampe.

Ces sensations empruntées au quotidien nous les retrouvons dans le recueil des poèmes d'amour de Tzara, intitulé Indicateur des chemins de cœur, comme dans ce

²¹⁰ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 74.

passage du poème « Signal » :

les couloirs du wagon sont sales
 les coussins se durcissent sous nos têtes comme nos têtes
 et le pouvoir de celui qui nous envoie à travers le monde
 en longues files d'orages migrants
 dans ses canots et ses trains de calcinants sortilèges
 annonce l'éclipse des voix au thermomètre de nos veines
 vois nos veines
 chahutés basculés sursauts que la balance entraîne
 mais quelle obscurité soudain enlève les couleurs comme des chemises
 aux collines voluptueuses
 leurs chemises
 la lumière de tes cheveux étouffe dans le tunnel
 et le tunnel²¹¹.

Là encore les sensations sont développées par des images tirées du quotidien. Le toucher est omniprésent avec la dureté des coussins, la chaleur du train « de calcinants sortilèges », celle du corps mesurée au « thermomètre » des « veines », les « sursauts » et les cahots dans les wagons « chahutés et basculés », et les formes voluptueusement féminines des collines dépouillées de leurs chemises. La vue est relativement moins importante et étroitement liée au toucher, auquel elle se mêle dans la métaphore tendre et drôle par laquelle l'obscurité devient un geste quotidien qui « enlève les couleurs comme des chemises / aux collines voluptueuses », de même que dans la personnification, si l'on peut dire, de la lumière qui « étouffe dans le tunnel ». Ces deux dernières images sont particulièrement remarquables par leur caractère concret, avec elles c'est tout le corps qui entre dans l'écriture poétique pour retrouver la sensation primordiale.

Cette sensation primordiale, qui, selon Tzara témoigne d'un désir de retour intra-utérin, apparaît bien dans certains poèmes du recueil Où boivent les loups, comme le

²¹¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 12-13.

montre l'extrait ci-dessous :

VIII

une lente humilité pénètre dans la chambre
 qui habite en moi dans la paume du repos
 convalescentes rumeurs dans les eaux des furtifs
 qui ne vivent que de meurtres²¹².

Les images d'intériorité et de rondeur s'imposent avec la « chambre / qui habite en moi dans la paume du repos ». À celles-ci s'ajoute la liquidité de la « lente humilité » qui ne diffère de « humidité » que par la liquide [II] permettant l'allitération. Cette liquidité, intervenant sur le plan du langage, renvoie à une vie intérieure, probablement intra-utérine, qui représente un univers de sécurité et de protection comme le laissent entendre les termes de « repos » et de « convalescentes rumeurs ». La sensation est donc ici liée à l'enfance par l'intermédiaire des désirs pré-nataux.

Tzara a également écrit des poèmes où la sensation est directement inspirée de l'enfance. Ce sont bien sûr, les 40 Chansons et déchansons, mais aussi les poèmes du recueil Parler seul comme celui-ci, par exemple :

III

d'une enfance tendrement
 je dis la laine
 la main dans la main
 ma voix perdue

que le matin opaque
 me prenne pour racine
 je perds mon regard
 par les yeux des feuilles

²¹² Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 185.

j'ai laissé mon enfance
aux autres petits
ceux dont on rira
la bouche pleine

je rirai la dernière
seule et sourde
prends-moi par la main
de laine molle²¹³.

Le désir de retour à la sécurité, à la chaleur, à la tendresse et au rire de l'enfance, s'exprime avec une simplicité qui rappelle les comptines. L'enfance est associée à la tendresse et à la sécurité avec « tendrement », « la main dans la main », « prends-moi par la main », mais surtout à la chaleur à travers l'image de la laine qui ouvre et clôt le poème. Pour Tzara qui a enduré pendant sa jeunesse les hivers froids de Roumanie, la laine représente la chaleur et la protection dont la mère entoure son enfant. L'enfance est aussi synonyme de rire et de joie, une joie tellement concrète qu'elle en devient une nourriture dont on a « la bouche pleine ». Une autre sensation, très concrète également, et qui rappelle l'homme primitif et l'enfant, est celle du contact avec la terre. Ce n'est certes pas par hasard que le poète a choisi le pseudonyme de Tzara qui en roumain signifie « terre ». Nous verrons dans le chapitre suivant que le minéral et surtout le végétal s'animent chez Tzara d'une vie particulière, comme si, à la manière instinctive des enfants, il possédait un sens supplémentaire qui lui permette de percevoir une conscience des choses. Ainsi l'image qui fond le regard du poète avec « les yeux des feuilles », personnifie le monde végétal, non pas à travers des verbes, comme c'est souvent le cas en poésie, mais à travers des traits du visage humain, comme le font les enfants.

²¹³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 42.

Enfin l'enfance est inséparable chez Tzara des images de la lumière. Il mentionne dans les pages de son roman-feuilleton inachevé « Faites vos jeux », qu'il ne se rappelle de son enfance que les moments illuminés par le soleil à cause de sa mauvaise vue. Il explique en outre que seule la vue du soleil parvenait à empêcher en lui la « fermentation du dégoût » à laquelle il était si souvent sujet. La disparition de la lumière, l'obscurité représente chez lui la jeunesse anéantie, la guerre, la mort. Dans le passage suivant de « L'orage et le chant du déserteur », extrait du recueil Premiers Poèmes, la lumière brisée est la vie des jeunes soldats sacrifiés :

I

La lumière a éclaté des obus
 Et s'est brisée éclair en notre main
 Comme la main de Dieu en cinq doigts elle s'est fendue
 Nous rattrapons les troupes et les abattons
 Nous foulons aux pieds les cadavres abandonnés dans la neige
 Nous ouvrons aux ténèbres noyées une fenêtre
 Par les vallées qui ont aspiré les ennemis comme des ventouses
 Et les ont tués jusque dans leur lointain le plus bleu²¹⁴.

Dans ces vers la luminosité est une sensation physique, on peut littéralement toucher la lumière qui se brise « en notre main ». Cette lumière éclatée, à l'image de la jeunesse des soldats, devient ironiquement l'instrument de Dieu – derrière lequel s'abritaient les bourgeois qui soutenaient la guerre – et de la mort. Les « ténèbres noyées » remplacent alors la lumière qu'elles aspirent, comme les jeunes vies des ennemis « jusque dans leur lointain le plus bleu ». Image de la pureté et de la jeunesse, la lumière est également associée au langage, que Tzara identifie à « la plus puissante source d'illumination »,

²¹⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 30.

selon Caws²¹⁵ :

Il fait si noir que seules les paroles sont lumière²¹⁶.

Dans « L'Égypte face à face », Tzara affirme que le langage est né de la lumière :

Soleil

C'est pour te nommer que les premiers bégaiements de l'homme se sont noués en une gerbe de paroles. Moi aussi je t'offre le blé premier de ma pensée, pareil en cela à l'enfant qui ne sait pas que parler est déjà faire acte de poésie²¹⁷.

Le langage est donc l'expression humaine primordiale de la lumière, de même que la poésie est l'expression naturelle de l'enfance.

Mais l'homme est un être « approximatif » qui a développé un langage aveugle, régi par la grammaire et non par la sensation :

aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur place dès leur naissance
leur rang grammatical dans l'universelle sécurité
bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvrir en eux dans nos poumons
et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent²¹⁸.

Pour redonner aux mots des yeux, ces « yeux des feuilles » qu'évoque le poète

dans Parler seul, il faut retrouver la sensation lumineuse de l'enfance :

et pourtant les objets sont là consolation côtoyant les sensations
il n'y a que leurs noms qui soient pourris vermoulus insalubres
la lumière nous est un doux fardeau un manteau chaud
et quoique invisible elle nous est tendre maîtresse
consolation
je chante l'homme vécu à la puissance voluptueuse du grain de tonnerre
qui s'enveloppe aussi de la somptuosité sidérale de la poussière et brille
consolation
et lorsque l'un après l'autre nous aurons passé par le tourniquet suprême
infatigable tournesol carrousel de soleil
et que la tristesse de ce jour aura été balayée de ce monde

²¹⁵ Caws 106. Notre traduction.

²¹⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 31.

²¹⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 546.

²¹⁸ Tzara, Homme 116.

du sommet de la coupole de rayons tomberont des larmes claires
 et l'amour sera assez fort pour marcher à côté de la lente conscience des plantes
 consolation
 dans les berceaux volants où grandit la lente conscience des plantes et des
 choses²¹⁹.

La luminosité est, là encore, une sensation physique de douceur, avec « doux fardeau », de chaleur avec « manteau chaud », de tendresse avec « tendre maîtresse » et « consolation ». Toutes ces images évoquent la sécurité et le bien-être de l'enfance. Par ailleurs, le manège du carrousel dans « infatigable tournesol carrousel de soleil », et le jeu d'écholalie sur [sol] et [sel], renvoient au rire et à la joie de l'enfance qui, à travers l'expression « carrousel de soleil » se trouve indissociablement liée à la lumière. La sensation, témoin de la réalité des objets, est une vertu consolatrice, elle permet à l'homme de construire un nouveau langage, capable de percevoir « la lente conscience des plantes et des choses ».

La sensation, notamment le toucher et la vue, est donc essentielle chez Tzara parce qu'elle renvoie l'homme à son essence profonde, son enfance, et que, selon lui, c'est de la sensation que sont issus le langage et la poésie. De cette façon, l'enfant qui parle est déjà un poète car la poésie, pour Tristan Tzara, est la vie elle-même et l'art ne peut être conçu que dans sa totalité.

2. La conception globale de l'art

C'est la poésie qui est une des plus grandes forces de l'humanité. Elle ne s'écrit pas, elle vit au fond du creuset où se prépare toute cristallisation humaine, toute

²¹⁹ Tzara, Homme 117.

condensation sociale, aussi simple soit-elle. Elle est cette force sans méthode qui donne au fait sa signification et sort des profondeurs inestimables des causes foncières et indiscutables. De ses possibilités est née l'invention du monde²²⁰.

Pour Tzara, la poésie est une force élémentaire dont jaillit la représentation que l'homme se fait du monde. Dès lors, elle est indissociable de la vie quotidienne des hommes, dont elle constitue, au même titre que l'art, le langage primordial. Ce langage artistique s'exprime globalement par tous les moyens à la disposition de l'homme.

Cette conception globale de l'art a été largement développée par Dada. Avant d'ouvrir le Cabaret Voltaire, Ball avait rencontré Wassily Kandinsky dont le but était, d'après Richter, « de provoquer la renaissance de la société à travers l'union de tous les moyens d'expression artistique et de toutes leurs potentialités »²²¹. De la même façon les dadaïstes ont rejeté les segmentations traditionnelles de l'art et conçu des spectacles intégrant la peinture, la sculpture, la musique, la poésie, la photographie. Cette fusion artistique s'imposait d'autant plus naturellement que Dada regroupait des peintres, des sculpteurs, des poètes, des musiciens, etc... Comme le remarque Fauchereau, les spectacles de cabaret constituaient la seule façon pour ces arts de se manifester ensemble car il était hors de question de monter un opéra, trop cher et trop grave par nature pour les dadaïstes qui voulaient détruire le sérieux de l'art. Les spectacles dada sont ainsi devenus des lieux de vie artistiques auxquels le public lui-même apportait sa part par ses réactions.

Tzara explique que :

Dada, qui préconisait la « spontanéité dadaïste », entendait faire de la poésie une

²²⁰ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 311.

²²¹ Richter 35.

manière de vivre bien plus que la manifestation accessoire de l'intelligence et de la volonté²²².

Ce qui est essentiel pour le poète c'est la « prédominance de l'humain sur l'esthétique » car « il s'agit d'une poésie faite *pour* l'homme et non pas d'un homme fait *pour* la poésie »²²³. Cette conception globale de l'art se traduit chez Tzara par une volonté de mélanger les genres, en réunissant des éléments ordinairement considérés comme séparés tels que l'image et l'idée, la poésie et l'humour. Cela apparaît dans les manifestes dont nous avons déjà parlé, mais aussi dans les contes philosophiques de Grains et issues qui exposent, dans une prose poétique torrentielle, une vision utopique de l'avenir de la pensée, de la poésie et de la pensée intimement mêlés. Les mêmes procédés sont repris dans Personnage d'insomnie :

À chaque pas il y a une interdiction de s'affranchir. D'irrésistibles puissances sont groupées à l'entrée des tours. Les fleurs de fer sont barbelées, les murs aux crépis d'ailes d'oiseaux s'envolent d'un seul coup comme une riposte. Alors on voit, dressée dans la souffrance qui prend l'aspect d'un rideau d'aimables sources, la femme au corps de pierre, aux membres de plumes et à la voix de craie dont la placidité pensive se répand en surface sur des nappes de lait. Telle m'apparut dans le rêve de verre, dans l'aquarium d'inquisition, parmi les crustacés désincrûstés des nids de stores, l'image de la lourdeur des jours qui s'allie à la légèreté des nuits. Et l'être d'insomnie est là avec ses sentiments de paperasse et d'hélice²²⁴.

Dans ces lignes la pensée erre entre la veille, « la lourdeur des jours » et le rêve, « la légèreté des nuits ». Les images se juxtaposent, portant en elles l'idée implicite de la souffrance dont le poète semble se jouer avec ironie comme il se joue des sons à travers les allitérations en [r] et en [cr] dans « les fleurs de fer » « barbelées », « la femme au corps de pierre », « les crustacés désincrûstés », où la répétition semble renvoyer à une

²²² Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 301.

²²³ Tzara, Œuvres complètes, Tome 5, 35.

²²⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 3, 149.

cruauté d'autant plus dérisoire qu'elle appartient aux « sentiments de paperasse et d'hélice » de l'insomnie. Dans ses essais Tzara intègre naturellement les différentes dimensions de l'écriture qui, pour lui, d'ailleurs, n'est pas indispensable à la poésie : « Il est parfaitement admis aujourd'hui, déclare-t-il en 1931, 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 où »²²⁵.

Cette conception de l'art dans sa globalité est issue, nous l'avons vu, d'un désir de retrouver la « structure primitive de la vie affective »²²⁶, la vie intra-utérine et la petite enfance où l'individu n'a encore subi aucune des ruptures que la société moderne va lui imposer. De fait, l'enfant ne conçoit pas l'art comme une activité différente des autres. Pour lui, le travail artistique est une façon de découvrir le monde et d'agir sur lui. Il est fréquent, par exemple d'entendre les enfants chanter, répéter les mots d'une comptine pendant qu'ils peignent, dessinent ou font du modelage. D'autre part, ils se servent spontanément de tous les outils et matériaux qu'ils trouvent, pour peu qu'on les laisse faire, par goût de l'expérimentation, mais aussi parce qu'ils ne font aucune séparation entre l'art et le quotidien de la vie, dont ils utilisent les objets les plus anodins, ceux qu'on met au rebut, pour se construire des jouets, des tours, et toutes sortes d'êtres fantastiques.

Cette façon de faire des enfants a été énormément développée par Dada dans la technique du collage. Cette technique, dont on trouve déjà des traces dans les dessins de Victor Hugo, a beaucoup séduit les dadaïstes parce qu'elle permet de faire entrer la

²²⁵ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 5, 9.

²²⁶ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 301.

réalité dans l'œuvre d'art. De nombreux artistes l'ont exploitée, tels que Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, Max Ernst. Les poètes du mouvement s'y sont également intéressés. Voici ce qu'en dit Tzara en 1931 :

Un mur délabré sur lequel des affiches sont collées, les unes par-dessus les autres, expose au soleil un torse éblouissant. Mais les enfants en passant déchirent des morceaux de ce papier épais où est inscrite une légende mystérieuse²²⁷.

Pour le poète, le collage pictural s'inspire d'un jeu d'enfant. Il s'apparente de plus à l'enfance par son utilisation des matériaux de la vie quotidienne. L'enfant n'a aucun complexe à fabriquer ses objets avec des morceaux de carton, de tuyaux, des élastiques cassés, des brindilles, des boutons, des cailloux, de vieilles boîtes et en général tout ce dont les adultes veulent se débarrasser et qu'il peut utiliser librement. Il construit son art à partir de la réalité la plus concrète.

Les artistes dada se sont complètement appropriés cette façon de faire, en particulier Kurt Schwitters, qui élaborait ses sculptures à partir d'objets hétéroclites qu'il trouvait dans la rue. Tzara voit en lui un « de ces dadas qui ont contribué à *dénier* les notions d'art, à en dévoiler la mystification »²²⁸ en réintroduisant en art un processus d'humanisation. Cherchant un équivalent poétique du papier collé en peinture, Tzara a exploré le lieu commun qui représente, selon lui, un « morceau de la réalité quotidienne, courante, par rapport à la réalité construite par l'esprit »²²⁹. Les journaux et les slogans publicitaires, dont on peut découper et recomposer les expressions – selon la recette dada, par exemple – permettent de replacer l'art dans le quotidien de la vie et d'y faire entrer la

²²⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 358.

²²⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 418.

²²⁹ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 358.

surprise et l'humour.

Tzara a effectué lui-même plusieurs collages poétiques, notamment dans Mouchoir de nuages. Outre le collage du titre, le poète a fait dans cette pièce un remarquable collage de Shakespeare tout à fait inattendu et que le commentaire présente comme une énigme à résoudre par le public. Le collage amène ici le théâtre dans le théâtre, le jeu dans le jeu, pour effacer toute limite entre le tragique et l'humour – qui est la véritable clé de la pièce, comme le montre par exemple le ton de la lettre d'Andrée, citée au chapitre 6.

L'acte XII, intitulé « Les remparts d'Elseneur » est formé de trois scènes tirées du Hamlet de Shakespeare. Plusieurs années auparavant, Tzara avait commencé à écrire un Hamlet, qu'il avait laissé inachevé. Il reprend dans Mouchoir de nuages ce thème qui lui est cher en l'intégrant dans un contexte soigneusement préparé puisque le commentaire de l'acte précédent annonce : « On joue Hamlet. Cette représentation est une souricière et une surprise. C'est le poète qui est et joue Hamlet »²³⁰. La souricière de Hamlet rappelle la scène de Mouchoir de nuages que les acteurs ne peuvent pas quitter du début à la fin. Mais, comme le soulignent à nouveau les commentaires, l'analogie avec Hamlet n'est pas rigoureuse. Le poète emmène Andrée et son mari au spectacle pour leur faire peur, de la même manière que Hamlet avec son beau-père et sa mère. Il est jaloux de leur amour retrouvé et veut se venger à travers le personnage de Hamlet. Mais le banquier, qui n'a aucun lien de parenté avec lui, ne comprend pas le choix du spectacle et à l'acte suivant le poète assassine le banquier. Tzara montre ainsi que la littérature est un mirage, comme le souvenir d'Andrée, dont le poète est tombé

²³⁰ Tzara, Œuvres complètes, Tome I, 340.

amoureux, alors que, lorsqu'elle était avec lui, il ne l'aimait pas. La seule réalité de la pièce reste l'humour.

Tzara fait d'autres expériences sur le collage dans L'Antitête, où il intègre notamment des passages de son roman-feuilleton Faites vos jeux, qui, par leur caractère autobiographique – d'ailleurs exceptionnel chez Tzara – ramènent également la réalité dans l'écriture artistique.

Le collage est donc une technique inspirée par les jeux et l'ingéniosité des enfants que les dadaïstes, et tout spécialement Tzara, ont utilisée pour intégrer dans l'art des fragments de la réalité et ainsi faire de la poésie une partie indissociable de la vie. Cette poésie active – « activité de l'esprit », selon les termes de Tzara – est sans cesse en évolution, en recherche, en mouvement.

3. Le mouvement

Cet intérêt pour le mouvement est étroitement lié à Dada et à la jeunesse de ses membres. Il est prouvé que le cœur de l'enfant bat plus vite que celui d'un adulte et que son rythme physiologique engendre un grand besoin de bouger, grimper, courir, etc... Or les dadaïstes de Zurich ont entre vingt et trente ans, ils sont donc encore emplis de cette énergie débordante de la jeunesse qui porte naturellement à l'action. Le mouvement est ainsi chez eux un besoin quasiment physiologique. C'est ce besoin de mouvement qui a déterminé la violence de la révolte et le rire destructeur de Dada. Pour Tristan Tzara, il est même une façon de définir Dada : « Dada est une quantité de vie en transformation

transparente, sans effort et giratoire »²³¹, déclare-t-il dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer ». Les dadaïstes utilisent la rapidité comme un élément clé pour libérer la spontanéité : « Le poème pousse ou creuse le cratère, se tait, tue ou crie le long des degrés accélérés de la vitesse »²³², explique Tzara. Le mouvement est chez lui une manière de concevoir l'écriture poétique qui se retrouve dans toute son œuvre.

Dans les premiers poèmes, le mouvement peut être synonyme de jeux, par exemple dans « Vacances en province », mais aussi de départ ou de déchirement, comme dans ce passage de « L'orage et le chant du déserteur » :

La lumière a jauni comme dans une tulipe,
De quels draps les nuages ont-ils arraché les ténèbres bleues
Où je fuis mordu par les serpents de la pluie
Afin que ma lumière arrive aux lointains illuminés ?

Sous des immensités de tristesse,
Ainsi que le tonnerre sous des voûtes asphyxié,
Je suis un voyageur à l'âme obscurcie,
obscurcie²³³.

Dans ces vers le champ sémantique de l'éloignement et du déchirement avec « arraché », « fuis », « immensités », « voyageur », se conjugue à celui de l'absence de lumière exprimée par « jauni », « ténèbres bleues » et surtout « obscurcie ». Le mouvement est représenté par la fuite du déserteur, la fuite de la guerre, de la mort et de ses pays de ténèbres pour arriver aux « lointains illuminés ». Il est le moyen de retourner à la vie.

Par la suite le mouvement s'incorpore au rêve et à la création. L'Homme approximatif est tout entier bâti autour du mouvement. Mouvement de l'homme qui erre sans but

²³¹ Tzara, Œuvres complètes, tome 1, 385.

²³² Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 405.

²³³ Tzara, Œuvres complètes, tome 1, 31.

dans les labyrinthes suspendus à ses pas, sans aucune direction, et qui construit son rêve à l'intérieur de lui-même, mais également mouvement des vers dans le poème, dont les leitmotifs reviennent selon des rythmes irréguliers, et que Tzara a souvent déplacés au cours de l'écriture du poème. Caws signale en outre que certaines parties du poème ont été composées à partir de listes de mots associés par catégories, telles que la botanique ou la géologie, que Tzara a ensuite combinés en groupes, qu'il a changé de place au fur et à mesure de l'élaboration²³⁴. Le mouvement peut être douloureux, comme la vie, mais il engendre toujours la création :

nous partons avec les départs arrivons avec les arrivées
partons avec les arrivées arrivons quand les autres partent
sans raison un peu secs un peu durs sévères
pain nourriture plus de pain qui accompagne
la chanson savoureuse sur la gamme de la langue
les couleurs déposent leur poids et pensent
et pensent ou crient et restent et se nourrissent
de fruits légers comme la fumée planent
qui pense à la chaleur que tisse la parole
autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous²³⁵.

La vie de l'homme est un jeu de mouvement perpétuel, comme les allers et retours des trains, où les mots glissent d'un endroit à l'autre, à la manière de « partons », « départs », « arrivons », « arrivées » dans le premier vers qui deviennent dans le deuxième vers : « partons », « arrivées », « arrivons », « partent ». La pensée aussi voyage d'un vers à l'autre, pareille à la « fumée », et la parole, volatile et chaleureuse, protège le rêve.

Dans L'Antitête, le poète revient sur cette conception de la parole et du mouvement. Pour lui, sous l'apparence stable des choses, existe un fourmillement verbal intense qui

²³⁴ Caws 119. Notre traduction.

²³⁵ Tzara, Homme 23.

est à l'origine de tout : « Sous chaque pierre il y a un nid de mots et c'est de leur tournoiement rapide que s'est formée la substance du monde »²³⁶. C'est donc le mouvement des mots qui a créé le monde, de la même façon que l'action de l'enfant lui permet de construire son univers.

L'intérêt de Tzara pour le mouvement l'a beaucoup rapproché de celui qui fut son ami de longue date : Pablo Picasso. Le poète lui a consacré six articles et un poème. Le peintre a illustré L'Antitête et De mémoire d'homme Tzara apprécie particulièrement la spontanéité de Picasso à propos de laquelle il déclare, se paraphrasant lui-même : « La pensée se fait sous la main »²³⁷. Cette spontanéité porte en elle le mouvement car, affirme Tzara, pour le peintre la recherche est action et « peindre ou écrire devient chez lui une manière de vivre »²³⁸. Mais ce qui intéresse surtout le poète c'est sa conception de l'espace : « L'espace est mouvement, fonction de la vue et du contact, il exige d'être vécu pour s'ériger en réalité dans toute la force de son efficacité »²³⁹. Chez Picasso la lutte pour la vie s'est transformée « en rayonnante joie de vivre » qui prend tout son sens dans son opposition à « la hideuse stupidité de la guerre »²⁴⁰. La représentation de la vie dans ses contradictions et ses antithèses, notamment à travers les images de lumière et de ténèbres, se retrouvent de la même façon chez Tzara et Picasso. Le passage suivant du poème inédit « À Picasso » résume bien l'importance que Tzara accorde à la vie et au mouvement :

la vie partout présente neuve

²³⁶ Tzara, Œuvres complètes, Tome 2, 394.

²³⁷ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 368.

²³⁸ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 369.

²³⁹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 370.

²⁴⁰ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 406.

et le sel de l'amour jeté à pleines poignées
dans le creuset de ce qu'on est
en train de devenir, de changer, de penser²⁴¹.

L'enfance est ainsi pour Tzara une source inépuisable de sensations, un moment unique de la vie, où, comme chez l'homme primitif, l'art retrouve ses racines physiques et les balbutiements du rire dans une poésie qui devient une manière de vivre. Le corps entre dans ses poèmes avec tous ses sens et la lumière devient une sensation physique.

Avec la technique du collage, inspirée par la façon de faire des enfants, Tzara mêle directement à la poésie des fragments de la réalité. L'enfance prête également au poète son énergie, génératrice de bouleversements pendant les années dada, et plus tard de mouvement et d'évolution créatrice, qui contribuent à le rapprocher du peintre Pablo Picasso.

À travers les sensations de l'enfance, Tzara a en outre développé un rapport très singulier à la nature et aux éléments.

²⁴¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 445.

CHAPITRE 8

LE RAPPORT À LA NATURE

La nature est présente à travers toute l'œuvre de Tzara. Elle n'est pas une référence, elle est une personne ou plutôt de multiples personnes, qui donnent corps aux poèmes. À la différence des romantiques, Tzara ne projette pas ses sentiments sur la nature, elle croît dans sa poésie comme un élément actif de sa vie, à la façon des branches et des bourgeons du cerisier sur le corps du « divin tailleur » dans « Personnage d'insomnie ». À l'époque dadaïste, elle se manifeste sous la forme du bestiaire du grand cirque dada, et par la suite, elle trouve un chemin d'expression unique, qui signe véritablement la poésie de Tzara.

1. Le bestiaire dada

Le rapport privilégié des enfants avec les animaux n'est plus à prouver. Une communication instinctive s'établit entre eux car chez les uns comme les autres, l'instinct est la principale référence. Tristan Tzara a passé sa jeunesse à la campagne et les animaux font naturellement partie de son environnement. On trouve de très nombreuses références aux animaux dans son recueil Premiers Poèmes. Il s'agit surtout des animaux de la

campagne, avec une prédilection pour les chevaux, présents dans dix poèmes, les oiseaux parmi lesquels le perroquet, le cygne, le pigeon, que l'on trouve dans douze poèmes, les chiens qui interviennent dans cinq poèmes, les chats ou chattes, que l'on rencontre dans cinq poèmes, mais aussi les insectes (trois poèmes), les papillons (deux poèmes), les grenouilles (deux poèmes), les vaches ou les bêtes de la ferme (trois poèmes), les poissons (deux poèmes), tandis que sont également mentionnés l'escargot, l'écureuil, le cerf, le lièvre, le loup, le renard, le hanneton, le loup-garou.

Dans ces poèmes les animaux ont surtout une fonction symbolique. Ils interviennent dans des :

- comparaisons, comme celle-ci, tirée de « L'orage et le chant du déserteur » : « On dirait que des chauves-souris ont apporté d'un cloître des lambeaux de nuit »²⁴².
- des métaphores telles que « mais la digue est un sentier d'escargot »²⁴³, extrait de « Tristesse domestique »
- ou encore dans des fragments de descriptions de scènes quotidiennes, ainsi que cela apparaît dans ce passage de « Dimanche » :

Ton histoire s'endort ainsi qu'un enfant qui berce un éléphant de laine
Chez nous tout est calme comme lorsque les chevaux boivent à la fontaine²⁴⁴.

Les animaux du cirque sont déjà présents, avec le serpent, cité quatre fois, l'éléphant, que l'on trouve trois fois et le lion.

Cependant, c'est La Première Aventure céleste de M. Antipyrine qui développe vraiment le bestiaire dada. À la fois œuvre dramatique, manifeste et expression poétique,

²⁴² Tzara, Œuvres complètes, Tomes I, 32.

²⁴³ Tzara, Œuvres complètes, Tome I, 43.

²⁴⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome I, 40.

elle représente exactement la confusion des genres recherchée par Dada. À l'exception de Tristan Tzara qui joue son propre rôle, les noms des personnages ne permettent pas de les individualiser. Leurs noms fantaisistes évoquent les personnages d'un spectacle pour enfants. Ce spectacle est celui du cirque, où se mélangent naturellement l'art, avec les trapézistes, les acrobates, les écuyers, les magiciens, et la vie, avec les maladresses des clowns. Le mot apparaît dès la seconde réplique :

MR. CRICRI. Masques et neiges pourrissantes cirque Pskow
je pousse usine dans le cirque Pskow²⁴⁵.

Symbole de l'enfance, du mélange des genres, de l'humour et de la dérision, le cirque convient parfaitement à Dada. Tzara en fait dans cette œuvre la métaphore de l'Europe que la Première Guerre mondiale a transformée en une sinistre piste où se donnent des numéros de massacres sanglants. L'identification avec le cirque devient très nette dans le manifeste dada que constitue la réplique de Tristan Tzara, puisqu'il déclare :

Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les
couvents prostitutions théâtre réalités sentiments restaurants Hohohohihioho
Bang Bang²⁴⁶.

Le directeur du cirque, la même personne qui incarne Mr. Boumboum, d'après la distribution des rôles, a mission de faire le plus de bruit possible. En fait chaque personne a sa propre musique sous forme d'expressions phonétiques inventées par Tzara ou empruntées aux langues africaines ou roumaine, comme nous l'avons signalé dans notre premier chapitre. En outre, les deux refrains ou « quatralogues » à caractère purement phonétique qui ponctuent l'œuvre évoquent les interventions d'un orchestre. C'est donc

²⁴⁵ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 77.

²⁴⁶ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 82.

bien d'une ambiance de cirque qu'il s'agit. Les animaux de ce cirque dada arrivent au fur et à mesure.

Les petits animaux entrent les premiers. Ce sont des insectes qui portent souvent des noms savants, parmi lesquels la sangsue, le staphylin – coléoptère vorace et carnassier. Ils tirent leur subsistance d'autres êtres vivants et rappellent ironiquement la cruauté de la guerre :

MR. BLEUBLEU. Pénètre le désert
creuse en hurlant le chemin dans le sable gluant
écoute la vibration
la sangsue et le staphylin
Mataoi Lounda Ngami avec l'empressement d'un
enfant qui se tue²⁴⁷.

Les animaux sont ici associés à la mort, présente à travers « hurlant » et « l'empressement d'un enfant qui se tue ». On trouve également le « scolopendre de la tour Eiffel » et la coccinelle « plus grosse que l'hémisphère cérébral », eux aussi sont inquiétants car ils semblent se nourrir de vie humaine, à l'image des élites de la société de l'époque qui alimentaient l'armée avec les forces et les bras des masses, ces bras que la société a perdu, comme le ressasse Mr. Bleubleu dans des vers où le non-sens voile à peine le contenu :

MR. BLEUBLEU. Tombo Matapo les vice-rois des nuits
ils ont perdu les bras Moucangama
ils ont perdu les bras Managara
ils ont perdu les bras polygone irrégulier
à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémisphère
cérébral²⁴⁸.

Après les animaux voraces, interviennent ceux que l'on chasse pour leur fourrure : la

²⁴⁷ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 77.

²⁴⁸ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 1, 78.

zibeline, l'hermine, le renard et le chelizun. Ces animaux sont sacrifiés – puisque Tzara ne parle que de leurs peaux – comme sont sacrifiés sur la piste de l'Europe en guerre, les forces créatrices des jeunes artistes :

LA FEMME ENCEINTE. quatre cents chevaux soixante chameaux
trois cents peaux de zibeline cinq cents peaux d'hermine
son mari est malade
vingt peaux de renard jaune trois peaux de chelizun
cent peaux de renards blancs et jaunes
un grand oiseau en vie TYAO
ty a o ty a o ty a o
et quatre beaux fusils²⁴⁹.

Nous retrouvons ici l'humour et la dérision à travers l'énumération, l'image ironique des « quatre beaux fusils » et surtout celle de l'oiseau « en vie ». L'oiseau est un animal particulièrement cher à Tzara. Caws montre que pour Tzara l'oiseau est la créature de la lumière et son mouvement est d'une intensité telle qu'il est associé au feu, qui est l'image de la destruction et de la pureté, le qualificatif le plus élogieux chez le poète. Par la destruction et la pureté l'oiseau rejoint l'enfant auquel il est directement identifié dans La Première Aventure céleste de M. Antipyrine :

MR. ANTIPYRINE. oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois
le caca est toujours un enfant
l'enfant est toujours une oie
le caca est toujours un chameau
l'enfant est toujours une oie
et nous chantons
oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi²⁵⁰.

Tzara joue ici avec l'imagier coprolalique de l'enfance dont il emprunte la syntaxe simplifiée, répétitive, les procédés d'écholalie, pour balayer, par l'ironie, tous les interdits

²⁴⁹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 79.

²⁵⁰ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 80.

en matière de convenances et de règles littéraires. L'identification de l'enfant à un chameau ou à une oie est une reprise par la dérision, des lieux communs des adultes à propos des enfants, tels que « quel chameau ! » ou « c'est une petite oie ! ». Ces deux substantifs correspondent particulièrement bien au cirque dada, d'une part parce qu'ils n'ont aucun rapport avec l'esthétique traditionnelle, et d'autre part parce que le chameau fait partie des animaux du cirque. Oie et chameau incarnent l'enfance, sous ses aspects grotesques et joyeux, comme un pied de nez à la bourgeoisie, qui devient révolte dans le manifeste dit par Tzara.

Ensuite arrivent les autres animaux à travers les écluses du langage que Dada a ouvertes en puisant dans le bestiaire des enfants et du cirque : les éléphants verts, le serpent, le papillon, les girafes, les tortues, le chien, l'ara, le cacatoès, les chevaux, la souris. Tous participent au grand cirque dada et à l'absurdité du monde dont ils sont victimes : « car les vers et les autres animaux ont aussi des peines / des douleurs des inspirations »²⁵¹.

Pour Tzara le bestiaire dada est une source d'humour, de fraîcheur et de souvenirs à laquelle il revient volontiers. On le rencontre ainsi dans De Mémoire d'homme (1950), en particulier dans la partie intitulée « Le déserteur » où le poète évoque sa jeunesse à Paris dans les années vingt. Tzara y retrouve son humour dadaïste, fondé sur l'identité des contraires et la poétique du scandale. Ainsi les membres de l'élite parisienne sont indifféremment des notables ou des animaux : « Les grands sont tous princes, évêques,

²⁵¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 83.

banquiers, sangliers ou même pharmaciens »²⁵². Le narrateur est double, à la fois directeur du cirque dada et M. Loyal, tandis que le poète est un loup solitaire. Tzara affectionne particulièrement cette image du loup pour le poète, dont il a fait le titre du recueil « Où boivent les loups ». Indompté, libre, instinctif, cet animal qui hante les contes de fées et terrifie les bonnes gens, est un clin d'œil de plus à l'enfance. Pour Tzara, il représente l'idéal d'absolu moral que redoute la société bourgeoise : « à peine les loups entraient-ils en contact avec la réalité des bivouacs, que déjà une armée de blancs-bees se destinait au commerce violonneux des boutons de culotte »²⁵³.

Dans ce texte aussi les animaux du cirque dada dénoncent l'absurdité du monde à l'aide d'images dérisoires : « Une chèvre se rassasiait de répliques visqueuses. Un singe lanternait. Un bœuf faisait la corde raide », écrit-il, tandis que lui-même se prenait pour « le centre corrosif du monde », enfant-directeur de cirque, dans sa splendeur égocentrique.

Avec le bestiaire dada et ses animaux de cirque aux allures grotesques, l'enfance et l'humour entrent de concert dans l'écriture poétique de Tzara. Dans ce cadre les animaux sont des caricatures au service de la révolte et on ne peut pas vraiment parler de rapport à la nature. Le rapport qui lie le poète à la nature existe cependant, et s'exprime tout au long de son œuvre par des métaphores et des personnifications qui peuplent la solitude, dont il se plaint souvent, de milliers d'yeux, de bouches, d'oreilles, faisant des arbres, des fruits, des éléments mêmes, des êtres animés.

²⁵² Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 94.

²⁵³ Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 94.

2. L'animisme

Ma sœur, racine, fleur, pierre.

L'organisme est complet dans l'intelligence muette d'une nervure et dans son apparence²⁵⁴.

Le poète conçoit la nature comme une unité à laquelle tous les êtres, les minéraux, les éléments participent et qui participe aussi d'eux tous. C'est ainsi qu'il voit l'homme « un peu animal un peu fleur un peu métal un peu homme », dans le chant XVIII de L'Homme approximatif. Cette conception rappelle immédiatement l'animisme des civilisations traditionnelles. Si Tzara s'intéresse, comme nous l'avons vu, aux langues africaines, c'est qu'il est persuadé que les cultures animistes, en conférant une individualité formelle – la mana – à tous les objets naturels, ont eu une influence considérable sur le langage occidental :

Notre langage a gardé des survivances de cet animisme. Ainsi, par exemple, le vent *souffle* comme si c'était un personnage, le temps *marche*, l'orage *gronde*, etc. Certaines forces de la nature ont donc été, à l'origine, personnifiées, et cet anthropomorphisme imagé s'est répercuté inconsciemment dans nos modes de pensée²⁵⁵.

Tzara va développer ces traces d'animisme pour faire entrer la nature dans sa poésie. Ruth Caldwell²⁵⁶ considère que L'Homme approximatif est le « De Rerum Natura » de Tzara. Dans ce long poème au souffle épique, qui représente la recherche d'une connaissance et d'un langage intégrant tous les éléments de l'univers, les métaphores qui évoquent les manifestations des éléments, deviennent, selon Caldwell, des métamorphoses :

²⁵⁴ Tzara, Œuvres complètes, Tome 1, 396.

²⁵⁵ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 653.

²⁵⁶ Ruth Caldwell, « From Chemical Explosion to Simple Fruits : Nature in the Poetry of Tristan Tzara », Perspectives on Contemporary Literature 5 (1979) 20. Notre traduction.

même sous l'écorce des bouleaux la vie se perd en hypothèses sanglantes
 où les pics picorent des astres et les renards éternuent des échos insulaires
 mais de quelles profondeurs surgissent ces flocons d'âmes damnées
 qui grisent les étangs de leur chaude paresse²⁵⁷.

Ici la vie est présentée comme des « hypothèses », elle se transforme sans cesse, cachée, intérieure, « sous l'écorce des bouleaux » elle a son propre mouvement, elle « se perd ». Elle peut atteindre le ciel par les « pics » – oiseaux ou sommets des montagnes – elle peut aussi descendre sous la terre, dans l'eau des étangs.

Selon Caldwell, Tzara, refusant les mots « pourris, vermoulus, insalubres » qui ne s'appliquent plus aux choses mais à leur valeur grammaticale, cherche dans le poème un langage cosmique qui intègre tous les éléments de l'univers. Ce langage cosmique, qui rappelle les métamorphoses du carnaval, nous le trouvons dans des images où la nature devient une multitude de regards, de souffles, de gestes :

les yeux des fruits nous regardent attentivement
 et toutes nos actions sont contrôlées il n'y a rien de caché
 l'eau de la rivière a tant lavé son lit
 elle emporte les doux fils des regards qui ont traîné
 aux pieds des murs dans les bars léchés des vies²⁵⁸.

Dans ces vers les fruits sont doublement personnifiés, ils ont des attributs humains, les « yeux », et ils exercent une action humaine, ils « regardent ». La rivière également s'anime d'une intention humaine lorsqu'elle lave son lit. De la même façon, la terre, cet élément fondamental d'où le poète a tiré son nom, devient une personne :

la terre me tient serré dans son poing d'orageuse angoisse
 que personne ne bouge ! on entend l'heure se frayer le vol de mouche²⁵⁹.

²⁵⁷ Tzara, *Homme* 53.

²⁵⁸ Tzara, *Homme* 22.

²⁵⁹ Tzara, *Homme* 27.

Là encore la personnification est répétée, puisque l'idée de l'action humaine contenue dans l'expression « tient serré » est reprise et précisée par le nom « poing » qui représente une partie du corps humain. Tzara a le souci évident d'une langue concrète, une langue que l'on puisse voir, toucher, sentir, goûter, dans laquelle les mots sont palpables, comme ses images :

la fraise tourne son œil gras à l'intérieur matelassé des lèvres
et l'index du pistil touche l'incrédule plaie du ciel²⁶⁰.

De telles images vont bien plus loin que le procédé de personnification souvent employé en poésie. Ici c'est la nature entière qui s'anime dans toutes ses manifestations, elle regarde, elle touche, elle a des doigts, des yeux, comme les soleils que dessinent les enfants. Les images qui s'y rapportent sont simples, précises, elles n'offrent aucune difficulté de compréhension. « Les yeux des fruits nous regardent », « l'eau de la rivière a tant lavé son lit », « la fraise tourne son œil gras », sont des expressions qui amusent beaucoup parce qu'elles rappellent une conception enfantine des choses profondément ancrée en chacun de nous. Au-delà de l'enfance, les images de Tzara replacent l'homme dans la nature dont il est un des éléments, dans une perspective philosophique qu'on a qualifiée d'anti-humaniste. Cette conception, déjà présente chez Jean-Jacques Rousseau, s'oppose à la pensée humaniste qui fait de l'homme le maître d'un ordre voulu par Dieu. Tzara, en utilisant le modèle enfantin, redéfinit donc le rapport de l'homme avec le langage, la nature, et plus largement l'univers, dans une perspective semblable à celle de Rousseau.

Piaget définit de la façon suivante l'animisme enfantin : « tendance à considérer les

²⁶⁰ Tzara, Homme 39.

corps comme vivants et intentionnés »²⁶¹. Selon lui :

L'animisme enfantin (...) résulte d'une donnée primitive qui est l'indifférenciation complète entre l'action consciente et le mouvement matériel. L'animisme enfantin suppose une attitude originelle de croyance en un continuum de conscience. Ou plutôt, ce n'est pas proprement le savoir ni le sentir que l'enfant prête aux choses, mais une sorte de volonté et de discernement élémentaires, le minimum nécessaire à l'accomplissement des fonctions que la nature exerce²⁶².

Cette volonté élémentaire rappelle la « lente conscience des plantes et des choses »²⁶³

qu'évoque Tzara dans L'Homme approximatif. Faut-il voir dans cette expression,

d'ailleurs répétée deux fois, une simple figure poétique ou une conviction profonde ?

L'intérêt de Tzara pour les traces d'animisme dans nos langues, la façon dont lui-même explore cet animisme pour trouver un langage poétique qui intègre toutes les formes de la vie, font plutôt penser à une conviction. La nature n'est pas chez Tzara douée de sentiments, ainsi que cela peut être le cas chez certains enfants, mais elle apparaît comme un immense réservoir sensoriel dont la présence permet au poète de retrouver l'essence vitale du langage et de l'existence. À la manière des enfants qui imaginent des yeux sur l'écorce d'un arbre ou un visage dans la forme d'un nuage, Tzara peuple la nature d'attributs humains aussi amusants que saugrenus :

- les dents : « frottant les dents du ciel battant le linge à la rivière »²⁶⁴
- les poings : « les poings des arbres morts se lèvent encore »²⁶⁵
- les caresses : « et les vents essuyaient des humides museaux les aboiements tout

²⁶¹ Piaget, Représentation 160.

²⁶² Piaget, Représentation 231.

²⁶³ Tzara, Homme 117.

²⁶⁴ Tzara, Homme 53.

²⁶⁵ Tzara, Homme 57.

frais »²⁶⁶

- le sang : « nous voulions boire tout le sang des rochers purulents de soleil »²⁶⁷
- les mots : « si jeunes étaient les paroles que leur sens glissait sur la peau »²⁶⁸
- la peau : « nue est la peau du ciel et écorchée par les grappes de rochers »²⁶⁹.

À travers cet animisme le poète participe à toutes les manifestations de la nature, dans une sorte de symbiose sensorielle et verbale :

j'ai marché sur le ciel à la devanture du monde
où les étoiles volent d'une fleur à l'autre et sucent le miel de leur printemps de
plume²⁷⁰.

L'animisme enfantin prête ici au poète les images concrètes des étoiles qui « volent d'une fleur à l'autre » et « sucent le miel ».

Après L'Homme approximatif, l'animisme reste présent dans la poésie de Tzara mais d'une manière moins affirmée. Nous le retrouvons par exemple dans ce passage du recueil De mémoire d'homme :

Et personne n'est venu. Personne. Il sonnait creux dans l'antichambre de l'hiver et la craie s'effritait sur un mur de têtes. La balustrade harnachée d'impatiences poursuivait toujours une langue de paroles amères dans la bouche de la ville. Mais il y avait l'arbre avec lequel il fallait compter. Pieds nus, les feuilles déjà glissaient dans une brume à incendie²⁷¹.

Dans ces lignes, la balustrade, la ville et surtout l'arbre semblent s'animer pour peupler la solitude du poète qui devient ainsi palpable à travers les « pieds nus » de l'arbre, et audible par la « langue de paroles amères », ramenant le monde psychique des sentiments

²⁶⁶ Tzara, Homme 68.

²⁶⁷ Tzara, Homme 68.

²⁶⁸ Tzara, Homme 71.

²⁶⁹ Tzara, Homme 105.

²⁷⁰ Tzara, Homme 51.

²⁷¹ Tzara, Œuvres complètes, Tome 4, 86.

au monde physique de la sensation, dans une démarche semblable à celle des enfants.

De son enfance dans la campagne roumaine où son père exploitait des forêts, Tzara a gardé un rapport très fort à la nature. Les animaux ont toujours été très présents dans sa vie d'enfant et c'est tout naturellement qu'il les fait entrer dans le grand cirque dada, ce spectacle d'enfants pour adultes, dont la piste est la métaphore de l'Europe déchirée par la guerre, et dont les animaux sont des caricatures qui dénoncent avec un humour agressif l'absurdité de la société et du massacre qu'elle cautionne. S'inspirant de l'animisme primitif que l'on trouve chez les enfants et dans les civilisations traditionnelles, et qui selon lui a profondément influencé les langues occidentales, il recherche, en particulier dans L'Homme approximatif, un langage cosmique auquel participent tous les éléments de la nature. À travers les bouches, les yeux, les mains que le poète prête aux choses et aux plantes, l'humain fusionne avec la matière et Tzara retrouve, comme les enfants, l'origine oubliée du langage.

CONCLUSION

À l'issue de ces quelques chapitres nous pouvons affirmer que l'enfance représente pour Tzara une base de recherche fondamentale pour comprendre l'origine du langage et renouveler la représentation et l'énonciation du monde, qu'il juge corrompu par la société bourgeoise. Avec ses amis dadaïstes, auxquels la jeunesse fournit « la pureté de la révolte » que Tzara apprécie particulièrement chez Rimbaud, le poète fait entrer dans l'art le rire destructeur de l'enfance, comme l'avait fait avant Dada, Jarry dont les farces de collégien du Père Ubu dénonçaient féroceement l'absurdité du monde.

Rejetant la logique et la raison, les dadaïstes revendiquent la spontanéité des enfants, jusqu'alors considérée comme une manifestation désordonnée à réprimer. À l'époque où Piaget commence ses premières enquêtes pour déterminer la construction de la pensée et du langage enfantins, le poète énonce instinctivement les réponses des enfants. Pour lui comme pour eux, ainsi que l'établit Piaget quelques années après, « la pensée se fait dans la bouche ». La spontanéité devient la force motrice des recherches de Dada, qui développent le poème simultanée en plusieurs langues et l'écriture rapide en collaboration, lesquels introduisent, par le biais des associations insolites, l'humour en poésie. Insatisfait de l'écriture automatique qui, selon lui, reproduit une pensée conditionnée par les automatismes de l'éducation, Tzara utilise la spontanéité comme une dynamique de création, dont jaillit le poème à l'état brut, qu'il taille et travaille ensuite jusqu'à atteindre

la « liberté de cristal ».

Ce langage libéré de toutes les conventions, Tzara le cherche en remettant en cause la fonction de communication à laquelle les linguistes le limitent souvent. Comme les enfants qui jouent avec les sons par pur plaisir sans se soucier du sens, les dadaïstes veulent dépouiller les mots de leur charge communicative afin de retrouver l'état prélinguistique du langage. C'est ce que fait Tzara dans La Première Aventure céleste de M. Antipyrine, à travers le mélange des langues et des langages, les ruptures de syntaxe, et surtout une structure en « quatrallgues » qui rappelle directement les monologues collectifs des enfants dont parle Piaget, dans lesquels le but n'est pas de communiquer mais simplement de parler. La communication, que Tzara remplace en quelque sorte par un humour agressif basé sur la dérision et le non-sens, se rétablit malgré tout par la réaction du public, sur un autre plan que celui du contenu. Par la suite, Tzara conserve du procédé l'interchangeabilité des mots dont il se sert tout au long de son œuvre comme un outil d'écriture.

Emplis du dynamisme de la jeunesse, les dadaïstes mènent toutes sortes d'expériences autour du langage de l'enfant dont ils s'approprient le non-sens qu'ils développent en vers phonétiques où les mots sont inventés comme des formules magiques. Chez Tzara cette magie se traduit avec un humour tendre ou dérisoire par des jeux sur les sons africains ou roumains, des écholalies et surtout des mots privés de leur sens grâce à des associations sémantiques incongrues. Il explore également la conception enfantine du temps et de l'espace, dont il reprend dans Mouchoir de nuages le principe de simultanéisme, d'une manière très semblable à celle du Douanier Rousseau.

Tzara n'a jamais renoncé à la conception dadaïste qui voulait faire de la poésie une manière de vivre. S'il reprend tant de procédés du langage enfantin, c'est parce que pour les enfants, l'art est une expérience physique comme le rire dont Tzara ne le sépare pas. La sensation, notamment le toucher, entre dans sa poésie par des détails concrets de la vie et la lumière devient physiquement palpable. Le collage littéraire, le lieu commun détourné, sont des procédés inspirés par l'enfance par lesquels se fondent l'humour et le tragique, la réalité et la poésie. Dans le sillage de Dada, le poète construit, à partir du modèle enfantin, de nouveaux rapports avec le langage et la vie.

L'enfance est aussi pour Tzara un vaste réservoir d'images de la nature. Ces images sont celles des animaux domestiques qu'il a côtoyés à la campagne ou des animaux du cirque qu'il intègre dans le bestiaire dada pour révéler par la dérision la cruelle absurdité de la société et de la guerre. Ce sont également les images des éléments de la nature, êtres ou choses, minéral ou végétal, auxquels il prête des bouches, des yeux, des mains, dans des formules totalement inattendues et souvent pleines d'humour. En rendant à l'homme la dimension physique qui est la sienne dans la nature, le poète ouvre un débat philosophique sur la place de l'être humain dans l'univers, qui dépasse largement le cadre du modèle enfantin.

Par le non-sens, l'écholalie qui reprend les balbutiements des enfants, le rapprochement des contraires dans des images insolites jaillies de la spontanéité, la volonté d'intégrer la vie quotidienne dans ses aspects les plus concrets à la poésie, le bestiaire dada et la personnification animiste de la nature, l'enfance et l'humour se nourrissent mutuellement dans l'œuvre de Tzara. Pour le poète, l'humour est un mode

poétique. Il permet d'exprimer toutes les contradictions de la vie. À travers la révolte, la dérision, le questionnement du monde et la joie, il fait surgir l'enfance dans l'écriture. De cette façon, l'humour renouvelle la représentation et l'énonciation du monde à partir des forces primordiales qui ont créé l'univers. Enfance et humour participent ainsi chez Tzara à la même dynamique de création qui jusqu'au bout, prend plaisir à se jouer d'elle-même :

XXXX

minuit sonne dans les choses
il est temps de se coucher
la fontaine est tarie
ma chanson désespérée

n'ai-je vu qu'à tout moment
le plaisir a deux tranchants
si je mets mon cœur en jeu
il vous prend l'envie de rire

vérité ma main au feu
pour le mieux et pour le pire²⁷².

²⁷² Tzara, *Œuvres complètes*, Tome 4, 296.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages consultés

- Alquié, Ferdinand, éd. Entretiens sur le surréalisme. Paris : Mouton, 1968.
- Bakhtine, Mikhaïl. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge. Paris : Gallimard, 1970.
- Béhar, Henri. Le Théâtre dada et surréaliste. Paris : Gallimard, 1979.
- Benayoun, Robert. Le Rire des surréalistes. Paris : La Bougie du Sapeur, 1988.
- Bergson, Henri. Le Rire. Paris : Quadrige/PUF, 2002.
- Brami, Elizabeth et Francis Delivré. Le Dico des sorcières. Paris : Hachette, 1994.
- Breton, André. Anthologie de l'humour noir. Paris : Pauvert, 1966.
- . Manifestes du surréalisme. Paris : Gallimard, 1985.
- Buot, François. Tristan Tzara. Paris : Grasset et Fasquelle, 2002.
- Caws, Mary Ann. The Poetry of Dada and Surrealism. New Jersey : Princeton UP, 1970.
- Cox, Maureen V. ed. Are Young Children Egocentric ? New York : St Martin's Press, 1980.
- Dachy, Marc. Tristan Tzara dompteur des acrobates. Paris : L'Échoppe, 1992.
- Erickson, John D. Dada: Performance, Poetry and Art. Boston : Twayne Publishers, 1984.
- Fauchereau, Serge. Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes. Paris : Denoël, 1976.
- Forster, Leonard. Poetry of Significant Nonsense. Cambridge : Cambridge University Press, 1962.

- Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- Jarry, Alfred. Le Surréalisme. Paris : Fasquelle, 1945.
- . Tout Ubu. Paris : Le Livre de Poche, 1962.
- Levesque, Jacques-Henri. Alfred Jarry. Paris : Seghers, 1973.
- Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Paris : Editions du Seuil, 1964.
- Olsen, Lance. Circus of the Mind in Motion. Detroit : Wayne State University Press, 1990.
- Papachristos, Katherine. L'Inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara. New York : Peter Lang Publishing, 1999.
- Pérès, André. Le Rire Bergson. Paris : Ellipses, 1998.
- Peterson, Elmer. Tristan Tzara Dada and Surrealist Theorist. Piscataway, New Jersey : Rutgers University Press, 1971.
- Piaget, Jean. Le Jugement moral chez l'enfant. Paris : PUF, 1932.
- . Le Langage et la pensée chez l'enfant. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1924.
- . La Représentation du monde chez l'enfant. Paris : Presses Universitaires de France, 1926.
- Rabelais, François. Gargantua. Paris : Gallimard, 1969.
- Ribemont-Dessaignes, Georges. Dada. Paris : Ivrea, 1994.
- Richter, Hans. Dada - art and anti-art. New York : Harry N Abrams, 1965.
- Rimbaud, Arthur. Poésies. Paris : Flammarion, 1989.
- Sanouillet, Michel. Dada à Paris. Paris : Flammarion, 1993.
- Siegel, Linda S. And Charles J. Brainard, ed. Alternatives to Piaget. New York : Academic Press, 1978.

- Smadja, Eric. Le Rire. Paris : PUF, 1996.
- Szogyi, Alex, ed. Chocolate Food of the Gods. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1997.
- Tzara, Tristan. L'Homme approximatif. Paris : Gallimard, 1968.
- . Œuvres complètes. Éd. Henri Béhar 6 tomes. Paris : Flammarion, 1975-1991.
- Villon, François. Œuvres poétiques. Paris : Flammarion, 1965.
- Wilkinson, Andrew. The Foundations of Language. London : Oxford University Press, 1971.

Articles consultés

- Arfouilloux, Sébastien. « Tristan Tzara : le cerfeuil de l'humour. » Faites entrer l'infini : journal de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet 23 (1997) : 60-61.
- Béhar, Henri. « Protesté au poing levé : Les Manifestes Dada de Tristan Tzara. » Annales de l'Université d'Abidjan, série D, tome 6 (1973) : 349-361.
- Caldwell, Ruth. « From Chemical Explosion to Simple Fruits : Nature in the Poetry of Tristan Tzara . » Perspectives on Contemporary literature 5 (1979) : 18-23.
- Cortanze, Gérard de-. « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution. » Magazine littéraire (May 1998) : 49-53.
- Gaucheron, Jacques. « Tristan Tzara esquisse pour un portrait. » Europe 555-56 (1975) : 33-55.
- Moore, John R. M. « Tzara et Ribemont-Dessaignes : un théâtre du merveilleux. » La Licorne 10 (1986) : 155-167.
- Norman, Dorthy. « Marcel Duchamp and Tristan Tzara. » Yale University Library Gazette 60 (1-2) (1985) : 77-80.
- Peterson, Elmer. « Tirez pas sur le conférencier! » Dada Surrealism 4 (1974) : 62-65.

Rigoli, Juan. « Départ dans les bruits neufs. » Equinoxe 14 (Automne 1995) : 99-118.

Sheppard, Richard W. « Tricksters, Carnival and the Magical Figures of Dada Poetry. »
Forum for Modern Language Studies 19.2 (1983) : 116-125.