



HAL
open science

”Tristan Tzara. Pour une poétique de la connaissance (1925-1937)”

Florian Cunière

► **To cite this version:**

Florian Cunière. ”Tristan Tzara. Pour une poétique de la connaissance (1925-1937)”. Littératures. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMR090 . tel-04031606

HAL Id: tel-04031606

<https://theses.hal.science/tel-04031606v1>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie

**"Tristan Tzara. Pour une poétique de la connaissance
(1925-1937)"**

**Présentée et soutenue par
FLORIAN CUNIERE**

**Thèse soutenue le 01/12/2022
devant le jury composé de**

MME MARIE-PAUL BERRANGER	PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, UNIVERSITÉ PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Rapporteur du jury
M. ANTONIO RODRIGUEZ	PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, UNIVERSITÉ DE LAUSANNE (SUISSE)	Rapporteur du jury
M. THIERRY ROGER	MAÎTRE DE CONFÉRENCES, Université de Rouen Normandie	Membre du jury
MME MARIE-HELENE BOBLET	PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, Université de Caen Normandie	Président du jury
M. OLIVIER BELIN	PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, Université de Rouen Normandie	Directeur de thèse
MME FRANCOISE TENANT	PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, UNIVERSITÉ PARIS 4 PARIS-SORBONNE	Co-directeur de thèse

Thèse dirigée par OLIVIER BELIN (CENTRE D'ETUDE ET DE RECHERCHE EDITER INTERPRETER) et FRANCOISE TENANT (CENTRE D'ETUDE ET DE RECHERCHE EDITER INTERPRETER)

Remerciements

Je remercie tout d'abord les conservateurs de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de m'avoir guidé dans mes recherches au sein des manuscrits de Tristan Tzara, et madame Marie-Thérèse Tzara pour m'avoir autorisé à reproduire les documents inédits qui enrichissent ces travaux.

Mes remerciements vont aussi à Marie-Paule Berranger, Marie-Hélène Boblet et Antonio Rodriguez pour avoir accepté de composer le jury de ma thèse.

Je tiens également à adresser mes plus sincères remerciements à Françoise Simonet-Tenant, Thierry Roger et Olivier Belin pour m'avoir accompagné dès la naissance de ce projet de thèse, pour leurs conseils toujours pertinents et leurs encouragements sans cesse réitérés.

Je remercie enfin Pauline, pour le soutien et l'écoute dont elle a fait preuve durant les cinq années qu'ont nécessité ces travaux.

INTRODUCTION

De l'illisibilité

Inintelligible, incompréhensible, illisible. Tels sont les qualificatifs régulièrement accolés aux expérimentations poétiques successivement menées par les dadaïstes et les surréalistes durant la première moitié du XX^e siècle. Dès 1920, Jacques Rivière établit le cinglant constat qui s'impose alors comme un véritable lieu commun chez de nombreux commentateurs : « La plupart des poèmes Dada sont non pas seulement indéchiffrables, mais proprement illisibles et il n'y a pas lieu de leur consacrer plus d'attention que leurs auteurs, dans le fond, ne leur attribuent d'importance¹ ». Dans l'ouvrage qu'elle consacre en 1959 à *La Poésie en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Suzanne Bernard dresse un constat identique : « Que penser, en particulier, des poèmes de Tzara ? Dans la mesure où ils sont vraiment dadaïstes, ces poèmes sont illisibles : volontairement incohérents et “crétinisants”² ». Dans la notice nécrologique qu'il consacre au poète le 26 décembre 1963, Gilbert Ganne soutient à nouveau que « le dadaïsme est resté jusqu'à ce jour incompréhensible à la majorité du public qui n'y a discerné qu'un canular de mauvais goût, mais encore la plupart des écrivains contemporains auront passé sans le voir... ou en faisant semblant de ne pas l'avoir vu³ ». On se souviendra également de la réception critique contemporaine des œuvres produites grâce au procédé de l'écriture automatique, à l'image des propos tenus par Henri Michaux dans « Recherche sur la poésie contemporaine » : « Ces textes sont maintenant illisibles. Ce n'était pas de la poésie, mais un étonnant moyen de se mettre sans effort en relation avec le subconscient, un vaste terrain où

¹ Jacques Rivière, *Nouvelle Revue Française*, n°83, août 1920, cité par Marc Dachy, *Archives dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 273.

² Suzanne Bernard, *La Poésie en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 655.

³ Cité par Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Folio, 2011, p. 471-472.

jouer librement, sans rappels à l'ordre, sans rencontrer ni la honte, ni la mesquinerie, ni même la raison⁴ ». Une réputation que les acteurs de ces mouvements ont eux-mêmes contribué à forger. Tandis que Tzara affirmait volontiers qu'« il n'y a rien de plus incompréhensible que Dada. Rien de plus indéfinissable⁵ », les surréalistes ont joué un rôle significatif dans la réception critique contrastée de l'écriture automatique, comme le signale Anne Reverseau :

Lorsqu'il revient sur cette période de « l'automatisme psychique » dans « Le message automatique », André Breton évoque « l'infortune continue » de ces textes. Sources de déception, les textes automatiques sont considérés comme illisibles, répétitifs et obscurs par les surréalistes eux-mêmes. C'est donc le discours même des auteurs qui a orienté la réception critique des textes automatiques pendant de nombreuses années⁶.

Dans un article consacré à l'« Évaluation du surréalisme : de l'« illisible » au « poncif » », Antoine Compagnon revient justement sur les différentes phases de cette réception des textes automatiques : après une période de dépréciation, on assiste après-guerre à une réévaluation sous l'impulsion de Maurice Blanchot⁷. Dans une perspective inductive, cet exemple signifie-t-il que l'illisibilité d'un texte, loin d'être irrémédiable, est en réalité vouée à se résorber au cours du temps ? C'est du moins une première hypothèse avancée par le poète contemporain Christian Prigent, théoricien de la notion d'illisibilité :

Ce que l'on avance habituellement à propos de la difficulté des écrits dits « modernes », c'est que ces textes qui paraissent aujourd'hui étranges ou obscurs deviendront dans quelques années des textes faciles. Sous l'effet de la patine de l'Histoire et de la lente évolution du goût, les textes actuellement illisibles seront plus tard les parangons du classique. On situe donc le problème dans une distorsion entre les habitudes d'un public à une époque donnée et l'avance que, par rapport à ces habitudes, certains artistes auraient pris. On suppose en somme que les textes en question sont écrits dans une sorte de français *anticipé* et que le travail du temps viendra réduire l'excentricité de cette anticipation⁸.

⁴ Henri Michaux, « Recherche sur la poésie contemporaine » (1936), in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 2004, p. 975.

⁵ Tristan Tzara, « Autorisation » (1921), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 1975, p. 572. Toutes les références aux œuvres de Tzara renvoient aux volumes des *Œuvres Complètes*, présentées et annotées par Henri Béhar, Paris, Flammarion, t. I à VI, 1975-1991, par le sigle OC suivi du tome en chiffres romains.

⁶ Anne Reverseau, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications » [en ligne], in *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007. URL : <http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>.

⁷ Antoine Compagnon, « Évaluation du surréalisme : de l'« illisible » au « poncif » », in Michel Murat (dir.), *Cahiers de l'Herne*, n° 72, André Breton, 1998, p. 413-426.

⁸ Christian Prigent, « Du sens de l'absence de sens », in Bénédicte Gorillot, Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du septentrion, p. 32.

Hypothèse *a priori* justifiée à en juger par la destinée académique qu'André Thirion promettait à « *L'homme approximatif*, un des monuments de la poésie française, propre à devenir un objet de culte chez les normaliens de 1990, lorsque les programmes scolaires auront définitivement abandonné à la poussière des tombeaux les œuvres d'Alfred de Vigny⁹ » ou encore par les propos tenus en 2002 par Werner Spies dans l'introduction au catalogue de l'exposition *La Révolution surréaliste* qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2002 :

Avec le temps, ce que le surréalisme semblait avoir d'incompréhensible, de grotesque et d'impudent s'est transformé en expression claire et sensée de notre vision du monde. Une large part de ce qu'il est parvenu à faire passer de manière provocatrice dans les domaines de l'art, en cherchant à dérouter et à étonner – choc produit par l'étrangeté, moments d'épiphanie, a été assimilée en l'espace de deux générations [...] Dans cette perspective, le mouvement n'apparaît plus comme une voie d'exception, incompréhensible et hermétique¹⁰.

Pourtant, au regard de la faible actualité scientifique dont le poète fait l'objet, il semble que la prédiction d'André Thirion soit restée lettre morte, si bien qu'aujourd'hui encore, « établir une lecture de *L'Homme approximatif* reste impossible [...] Ainsi l'écriture de Tzara vient-elle “inscrire” son “illisibilité” contre la notion (institutionnelle) de littérature¹¹ ». De fait, comme le souligne Émilie Frémond, « si l'œuvre de Tzara est illisible aujourd'hui, il ne semble pas que ce soit d'avoir été arrachée à son terreau culturel d'origine – les années trente – ni qu'elle souffre de quelque inactualité en ce début du XXI^e siècle¹² ». Nous rejoignons donc la conclusion de Christian Prigent pour qui « le temps, en l'occurrence, ne fait finalement rien à l'affaire de

⁹ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Arles, Acte Sud, 1999, p. 509-510. L'écrivain fait certainement référence à Jean Cassou, directeur littéraire chez Fourcade, l'éditeur de *L'Homme approximatif*, qui propose à Tzara de donner une lecture partielle de l'ouvrage à l'École Normale supérieure au début de l'année 1930 (*OC II*, *op. cit.*, p. 415-416).

¹⁰ Werner Spies, « Introduction », in *La Révolution surréaliste*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, du 6 mars au 24 juin 2002, p. 22.

¹¹ Anne-Elaine Cliche, « La bouche pense. La parole impensable de “L'homme approximatif” de Tristan Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°8, *L'Âge ingrat*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 221-225.

¹² Émilie Frémond, « Grains et Issues, du recueil “divers-cosmique” à l'épopée épistémologique » in APRES, Association pour la Recherche et l'Étude du Surréalisme. *Rebelles du surréalisme* : actes de la journée d'étude sur l'œuvre de Tristan Tzara, 28 novembre 2015, Paris, INHA. Sous la direction de Henri Béhar et Françoise Py. Disponible à l'adresse : http://melusinesurrealisme.fr/wp/?page_id=2025.

l'illisibilité¹³ », ce dont témoigne partiellement l'investissement critique concernant l'œuvre de Tzara.

Panorama de la critique dans le monde

France

L'étude attentive de la bibliographie critique autour de Tristan Tzara ne laisse pas de place à l'incertitude : son œuvre reste aujourd'hui encore majoritairement ignorée. Dans le domaine de la recherche hexagonale, le constat s'avère particulièrement éloquent, qu'il s'agisse des articles scientifiques, des monographies, ou bien des thèses. Un simple recensement de ces dernières suffit à le prouver. On dénombre actuellement un total de neuf thèses soutenues ayant pour sujet l'œuvre du poète. Or, à y regarder de plus près, ce faible nombre nécessite pourtant d'être encore revu à la baisse. Si l'on ajoute comme critère de sélection les travaux se focalisant sur Tzara, ce nombre tombe à seulement trois thèses, les autres abordant un ou plusieurs autres auteurs¹⁴. Ne restent donc que les thèses de Catherine Dufour (*La vocation cosmopolite de*

¹³ Christian Prigent, « Du sens de l'absence de sens », *loc. cit.*, p. 32.

¹⁴ Par ordre chronologique :

- Jean-Claude Blachère, *Le modèle nègre. Aspects du primitivisme littéraire français au XX^e siècle (G. Apollinaire, B. Cendrars, T. Tzara)*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de M. Gengoux, Université de Nantes, 1980, 1 vol., 234 pages.
- Gabriel Soro, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française (19e-20e s.) et les arts primitifs*, Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, sous la direction de Henri Béhar, Université de Paris III, 1983, 1 vol., 282 pages.
- Marie-Josèphe Beauchard, *La tension utopique chez Tristan Tzara et André Breton*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Henri Béhar, Université de Paris III, juin 1986, 196 pages.
- Michèle Prange, *L'en deçà et le Spirituel dans la poésie au vingtième siècle : Oscar V. de L. Milosz, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Edmond Jabès, Georg Trakl, Paul Celan*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Michel Cadot, Université de Paris III, 1997, 1 vol., 381 f.
- Ecaterina Grün, *L'image récurrente de la route chez trois écrivains roumains d'expression française : Tristan Tzara, Benjamin Fondane et Ilarie Voronca*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction de Livius Ciocarlie & Alain Vuillemin, Université d'Artois & Universitatea de Vest din Timișoara, 2002, 1 vol. 380 p.
- Manuela Orita-Serban, *Écrivains roumains d'expression française (Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Eugene Ionesco) : aspects de l'exil, trajectoires emblématiques*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction de Jacques Chevrier, Université de Paris IV, 2007, 1 vol., 437 f.

Tristan Tzara (1915-1925) ; 2001), de Hélène Lévy-Bruhl (*Tristan Tzara et le livre : ses éditeurs, ses illustreurs* ; 2001) et de Vasile Maruta (*La poésie et le théâtre dada de Tzara. Continuité d'inspiration et rupture* ; 1989). Notons également que sur ces neuf travaux de recherche, aucun n'a été soutenu avant 1980 et après 2007.

Un constat étonnement similaire apparaît au regard des monographies. C'est en 1952 que René Lacôte publie la première introduction à l'œuvre de Tristan Tzara chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui »¹⁵. Or, il faudra attendre jusqu'en 1977 pour que Micheline Tison-Braun le sorte de l'oubli par la publication de la première véritable étude critique de son œuvre, *Tristan Tzara : inventeur de l'homme nouveau*, aux éditions Nizet. Depuis, seuls quelques nouveaux ouvrages¹⁶ ont été publiés, mais, là encore, aucune véritable monographie critique ou biographique depuis 2005.

Les articles scientifiques n'échappent pas à la règle. À l'exception notable du numéro 1010 des *Lettres Françaises* paru en janvier 1964, à la suite du décès de l'auteur, et du numéro 555-556 de la revue *Europe* paru en août 1975, tous deux consacrés à Tristan Tzara, les publications restent peu fréquentes. Seul le site internet et la revue *Mélusine*, outils de communication de l'APRES (Association Pour la Recherche et l'Étude du Surréalisme), tentent d'entretenir l'actualité critique de l'auteur. Cependant, depuis l'année 1980 et la première livraison de la revue, seuls onze articles sont consacrés à l'étude du seul Tzara, dont le dernier a été publié en 2004. Trois autres articles portent également sur le poète et d'autres auteurs (respectivement Francis Picabia, Hans Arp et Lars Spuybroek). En outre, le numéro 17, *Chassé-croisé Tzara-Breton*, paru en 1997, est entièrement consacré aux deux auteurs.

De ces trois exemples semble émerger une dynamique commune. D'une part, l'œuvre de Tristan Tzara n'est que rarement étudiée pour elle-même. D'autre part, mis à part quelques

¹⁵ Une nouvelle édition paraîtra en 1960, cette fois-ci en collaboration avec Georges Haldas.

¹⁶ Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, Paris, Echoppe, 1992 ; François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Grasset & Fasquelle, 2002 ; Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005 ; Christian Nicaise, *Tristan Tzara : Les livres*, Rouen, Instant perpétuel, 2005.

rare exceptions, l'âge d'or (si tant est qu'il soit ici permis d'utiliser cette expression) de la critique de l'œuvre du poète se situe entre 1975 et 2004. Une chronologie qui n'a certainement rien à voir avec le hasard. C'est en effet en 1975 que débute la publication des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara sous la direction de Henri Béhar. Directeur de trois des neuf thèses françaises mentionnées ci-dessus, ainsi que de la revue *Mélusine*, mais également principal promoteur de l'œuvre du poète, ce dernier s'affirme de longue date comme le premier animateur de la faible actualité critique de Tristan Tzara en France, tout en s'efforçant de republier les principaux écrits du poète¹⁷.

Le centenaire de la naissance du mouvement Dada en 1916 semble pourtant avoir projeté une lumière nouvelle sur l'œuvre du poète, comme en témoigne la réédition chez Flammarion de la compilation des écrits dadaïstes de Tzara, *Dada est tatou, tout est Dada*. C'est également à cette occasion que s'est déroulée la première grande exposition consacrée à « Tristan Tzara, L'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur » au MAMCS (Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg) du 24 octobre 2015 au 17 janvier 2016. Il n'en fallait pas moins pour que se tiennent plusieurs journées d'études : une première le 28 novembre 2015 dans le cadre de l'APRES, à l'INHA ; une seconde les 11 et 12 décembre de cette même année, et enfin une dernière, intitulée « Tristan Tzara : Un siècle de dada 1916–2016 », qui s'est déroulée le 27 mai 2016 à l'ambassade de Roumanie de Paris. C'est également à l'occasion des cent ans de la revue Dada qu'un nouveau numéro de la revue *Europe* consacré à Tristan Tzara et Kurt Schwitters a paru en 2017¹⁸. Enfin, mis à part nos travaux, une nouvelle thèse¹⁹ portant sur l'auteur, en préparation depuis la même année, viennent parachever le tableau d'un regain d'intérêt critique qui, espérons-le, ne restera pas un épiphénomène.

¹⁷ Nous songeons ici à l'ouvrage *Dada est tatou, tout est Dada* publié chez Flammarion en 1996 et republié en 2016, ainsi qu'aux *Poésies complètes* publiées en 2011.

¹⁸ *Europe*, n°1061-1062, *Tristan Tzara – Kurt Schwitters*, septembre/octobre 2017, 384 pages.

¹⁹ Il s'agit de la thèse de Takuma Ito, *Poésie et théorie chez Tristan Tzara au temps de Dada et du surréalisme* (Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Marie-Paule Berranger, Université Paris XIII, en préparation depuis le 26/10/2017). Signalons au passage la thèse de Fatma Belhedi, *Parler apatriote dans les*

Angleterre / Amérique du Nord

Selon Émilie Frémond, « la critique anglo-saxonne s'est bien davantage intéressée à l'œuvre de Tzara que la critique francophone. Sans doute ce déséquilibre s'explique-t-il par le meilleur accueil qui fut réservé au mouvement Dada, en particulier dans le champ de l'art, aux États-Unis, au moment où il était rejeté en France »²⁰. Une fois encore, un inventaire précis des thèses – pour lequel nous n'avons pas l'intention de prétendre à une parfaite exhaustivité compte tenu de la difficulté à retrouver certains travaux peu référencés – permet de confirmer cette tendance. Nous avons ainsi recensé un total de onze thèses²¹ dont sept portent sur le seul Tristan Tzara. Grâce à ce relevé, on constate le dynamisme actuel remarquable du Royaume-Uni dans la recherche sur le poète. Sur cinq thèses, quatre ont été soutenues entre 2017 et 2020 : *Absurd Romania : Revisiting Tristan Tzara and Eugène Ionesco* par Adela Nicoleta Beiu Papanastasiou ; *Identity, Language, Militancy : the Question of Origins in the Poetry and Prose of Tristan Tzara and Mário de Andrade* par M. N. Zygopoulou en 2017 ; *The Multilayered Identity of Tristan Tzara and Marcel Janco - The Archives of an Identity Issue* par Alexandru Bar en 2018 ; ainsi que *First adventure to final flight: the theatre of Tristan Tzara* par Erica Kate O'Neill en 2020. Face à cela, les États-Unis apparaissent quant à eux comme de véritables précurseurs, avec trois thèses soutenues avant 1975²² : *The Critical Vision of Tristan Tzara* (non publiée) par Elmer Peterson en 1962, *Tristan Tzara : the Genesis of the Dada Poem or from Dada to Aa* par Gordon Browning en 1972, ainsi que *Dada and Buddhist Thought : Takahashi*

œuvres des artistes et poètes roumains d'expression française : Tristan Tzara, Isidore Isou et Gherasim Luca (Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Fabrice Flahutez et de Samia Kassab charfi, Université Paris X, en préparation depuis le 18/09/2018).

²⁰ Émilie Frémond, « Grains et Issues, du recueil “divers-cosmique” à l'épopée épistémologique », *op cit.*

²¹ Dont cinq américaines, quatre anglaises, une écossaise et une canadienne.

²² Mentionnons en outre les deux autres thèses soutenues depuis 2005 : Hilary Whitham, *Entitled Imaginings: Tristan Tzara, Dada, And The Idea Of Africa*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Michael Leja, Université de Pennsylvanie, soutenue en 2021 ; Laura Ceia-Minjares, *Between a melancholic history, and an urgent revolution : performance, identity, francophonie in the early works of Tristan Tzara* (thèse de doctorat en littérature française, Université de Californie, 2005).

Shinkichi as a Dada Poet Compared to Tristan Tzara par Ko Sung-Won en 1974. De même, l'Association for the Study of Dada and Surrealism est fondée dès l'année 1965 par Mary-Ann Caws²³, Michel Riffaterre et Rudolf E. Kuenzli. Ses travaux sont diffusés grâce la revue *Dada/surrealism*, fondée en 1971. Il n'aura fallu attendre que la quatrième livraison afin de voir paraître un numéro majoritairement consacré à Tristan Tzara²⁴. Depuis 1979, la revue dépend de l'International Dada archive, située à l'Université de l'Iowa, née de « la nécessité [de créer] une institution unique qui rassemblerait la documentation largement disséminée du mouvement Dada, préserverait cette documentation pour la postérité et la diffuserait auprès de la communauté internationale »²⁵. Un programme grâce auquel nombre de documents (photographies, revues, livres, ou encore illustrations d'époque) ont été numérisés et mis à disposition sur Internet, de même qu'une bibliographie abondante recensant notamment les publications scientifiques sur les poètes Dada dont Tristan Tzara, facilitant ainsi toute entreprise de recherche sur cet auteur.

Roumanie

Bien que nous n'ayons pu référencer aucune thèse²⁶ ni aucune monographie, la Roumanie se présente également comme un foyer de l'actualité critique de Tristan Tzara, notamment par le biais de l'Association culturelle et littéraire « Tristan Tzara », fondée en 1991 par Vasile Robciuc, et basée dans la ville de Moinești, lieu de naissance du fondateur du mouvement Dada. Depuis 1998, en collaboration avec l'Institut de la Recherche de l'Avant-

²³ Mary-Ann Caws est notamment l'auteure de l'ouvrage *The poetry of Dada and surrealism, Aragon, Breton Tzara, Éluard et Desnos*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

²⁴ Pas moins de huit articles sur Tzara sont publiés à cette occasion. Notons également qu'un autre numéro spécial de la revue, « Approximate Humanism: Tristan Tzara » paraîtra en 2023 sous la direction de Stephen Forcer et Erica O'Neill.

²⁵ Timothy Shipe, « The Dada Archive », *Books at Iowa* [en ligne], n°39, novembre 1983. URL : <https://doi.org/10.17077/0006-7474.1084>

²⁶ Notons tout de même la thèse de Ecaterina Grün, mentionnée en note 1, réalisée en cotutelle avec l'Universitatea de Vest din Timișoara, en Roumanie.

Garde Roumaine et Européenne située à Bucarest, l'association fait paraître annuellement *Les cahiers « Tristan Tzara »*²⁷, imposante revue dans laquelle se succèdent notamment des écrits et des correspondances inédites du poète ainsi que des communications de spécialistes reconnus du monde entier tels que Henri Béhar, Michel Sanouillet, Marc Dachy, ou encore Mary-Ann Caws, confirmant ainsi la portée internationale de la revue.

Autres pays

Dans le reste du monde, les recherches sur Tristan Tzara restent anecdotiques, voire inexistantes. Seules l'Allemagne et l'Espagne se démarquent. En effet, dans chacun de ces deux pays, une thèse a été soutenue : *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta* (2002) par Nuria López Lupiáñez en Espagne et *Tristan Tzara : dramatische Experimente zwischen 1916 und 1940* (1975) par Inge Kümmerle en Allemagne. En outre, la consultation de l'Index Translationum, organisme de l'UNESCO référençant les ouvrages traduits dans le monde, montre que, sur 28 traductions des œuvres de Tristan Tzara, quatre sont allemandes (dont trois éditions des *Sept manifestes Dada* et une des *Premiers Poèmes*) et sept sont espagnoles (dont cinq éditions des *Sept manifestes Dada* et deux de *L'homme approximatif*), ce qui les place parmi les nations ayant le plus traduit l'œuvre du poète, bien que cela n'ait manifestement pas encouragé les recherches.

²⁷ Afin d'éviter toute méprise due au titre de la revue, notons que celle-ci ne s'intéresse pas seulement à Tristan Tzara, mais bien à toute l'avant-garde dadaïste et surréaliste.

La nécessité d'une relecture

« Tristan Tzara a la réputation d'être un poète inintelligible [...] Cette réputation ridicule qui a suivi l'auteur depuis ses premiers livres tourne en fait à son éloge²⁸ ». Ainsi que le laisse entendre cette déclaration de Louis Parrot, l'œuvre de Tzara nous paraît digne de faire l'objet d'une relecture, car il est fort probable que cette illisibilité tant décriée fournisse en réalité l'une des clés de la conception tzariste de la poésie. C'est du moins ce qu'inspire la déclaration du poète contemporain Christian Prigent, lorsqu'il le fait entrer au sein de son panthéon personnel :

Je suis de ces écrivains qu'on dit difficiles, voire illisibles. Ce n'est pas être en mauvaise compagnie. Compagnie disparate, d'ailleurs. On y trouve aussi bien Pétrarque (il préférerait « être incompris plutôt que d'être approuvé ») que Tristan Tzara (qui voulait faire « des œuvres fortes, droites, à jamais incomprises »). [...] Je suis de ceux qui aiment ces auteurs que le monde culturel de leur temps (le nôtre, par exemple) considère comme gentiment délirants, drôlement macaroniques voire carrément incompréhensibles. [...] En fait, si je n'arrive pas à cesser d'aimer les difficiles c'est parce que les faciles, les accueillants, les consommables sur place, les collés au possible, les bien-humains, les clairs-sachants, les vites-poignants et les petits charmants, je les trouve généralement, au bout du compte, trop lisibles, trop évidemment lisibles : insipides et insignifiants. Je n'y entends pas résonner grand-chose du chaos d'angoisses, de désirs, d'expériences contradictoires, misérables et intenses à la fois, où va, tant bien que mal, comme toute vie, ma vie²⁹.

L'illisibilité est avant tout un questionnement à propos de la dimension conventionnelle du langage et, en l'occurrence, du langage linéaire, homogène, employé par une littérature que l'on pourrait qualifier de lisible. À travers les multiples dispositifs mobilisés par l'écrivain – ruptures syntaxiques, génériques, typographiques ou lexicales – l'écriture illisible participe d'une mise en déroute du sens. Elle s'oppose en cela à une conception « informative », quasi utilitaire, selon laquelle un texte littéraire doit transmettre un « message » à son lecteur³⁰, soit précisément l'un des deux types de poésie identifiés par Tzara à partir de 1931 sous le nom de *poésie moyen*

²⁸ Louis Parrot, *Commune*, n°72, 1939, cité par Henri Béhar (dir.), *Le Surréalisme dans la presse de gauche* (1924-1939), Paris, Paris-Méditerranée, 2002, p. 286.

²⁹ Christian Prigent, *Une Erreur de la nature*, Paris, P.O.L, 1996, p. 9-11.

³⁰ Pierre Vinclair, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », in *Fabula-LhT* [en ligne], n° 16, « Crises de lisibilité », sous la direction de Jan Baetens et Éric Trudel, janvier 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1628>

d'expression et duquel il entend se départir. De fait, l'illisibilité remet également en cause la posture du récepteur puisqu'elle participe d'une volonté auctoriale de « rompre avec la lisibilité conventionnelle³¹ », avec ces « pratiques de lectures imposées par l'idéologie dominante et qui seraient projetées comme unique modèle à suivre³² ». Elle l'incite à appréhender le texte selon des modalités nouvelles en faisant de la lecture, non le parangon, mais un simple « cas particulier de la réception des dispositifs textuels littéraires³³ ». C'est tout le sens des poèmes (statiques ou simultanés) voués à être lus « de tous les côtés à la fois³⁴ », expérimentés par les dadaïstes. On se souviendra ici de l'appréciation délivrée par Gaston Bachelard au sujet de Tzara, lorsqu'il évoque son écriture « énigmatique [...] pour l'esprit raisonnable, mais aussi claire pour qui se rend sensible³⁵ » aux subtilités de sa poésie. À l'encontre d'une lecture positiviste, fondée sur la logique et la rationalité, Bachelard propose donc « une lecture négativiste, une lecture assez libre pour jouir de toutes les libertés du poète³⁶ ». L'écriture illisible cherche donc à solliciter d'autres modes de pensée³⁷, *discontinus*, *non* linéaires et *alogiques*, ainsi que le souhaitait Tzara en développant le concept jungien de *penser non dirigé*. D'après Christian Prigent, faire le choix de l'illisibilité, c'est donc refuser d'appréhender la réalité dans le confort des cadres de pensée établis : « Proposer du monde une lisibilité (dans la cohérence des grands systèmes explicatifs, dans l'euphorie des visions utopiques ou dans l'homogénéité des fictions qui articulent du temps), ce serait pour elle [la poésie] trahir l'effort de vérité³⁸ » auquel elle aspire. C'est pourquoi, dans ce cas, « écrire répond à un refus d'être

³¹ « Avant-dire : l'illisible en construction », in Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible* [en ligne], Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005. URL : <<http://books.openedition.org/pupvd/26914>>.

³² *Ibid.*

³³ Pierre Vinclair, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », *op. cit.*

³⁴ Tristan Tzara, « Le Poème bruitiste » (1916), *OC I, op. cit.*, p. 551.

³⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1961, p. 403.

³⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Paris, José Corti, 1982, p. 21.

³⁷ Comme l'affirme Christian Prigent, l'illisible dévoile la dimension habituelle, conventionnelle, du langage commun sous son aspect faussement naturel, discréditant ainsi la conception selon laquelle « il y aurait une sorte d'innéité des formes de l'échange, une loi naturelle des modes de communication du sens et de partage des émotions esthétiques. Et illisible serait l'écrit qui transgresserait cette loi naturelle », in *Une Erreur de la nature, op. cit.*, p. 24.

³⁸ Christian Prigent, « Du sens de l'absence de sens », *op. cit.*, p. 35.

l'otage des fictions que la parole commune, les représentations idéologiques et les croyances qui s'y stratifient tentent de nous faire prendre pour la réalité. Écrire, c'est refuser ces visions assujetties³⁹. En somme, l'illisibilité répond à l'impératif rimbaldien de « trouver une langue » capable de soutenir d'autres façons de se représenter le monde, en dehors des possibilités limitées offertes par le langage courant. Une quête d'autant plus salvatrice lorsque les fondements philosophiques et scientifiques de ces *grands systèmes explicatifs* font l'objet de profonds bouleversements, comme ce fut le cas au début du XX^e siècle.

Dans cette optique, notre étude se donnera pour objectif de mettre en lumière le contexte au sein duquel ont été engendrées les œuvres tzaristes. En effet, il ne faut pas oublier que les mouvements Dada et surréalistes ont émergé parallèlement à de nombreux changements de paradigmes dans plusieurs domaines scientifiques, favorisant une profonde remise en cause de la conception classique de l'homme comme de l'univers. Dès les premières pages de *La Philosophie du Non*, Gaston Bachelard reconnaissait d'ailleurs que « Les progrès de la pensée scientifique contemporaine ont déterminé des transformations dans les principes mêmes de la connaissance⁴⁰ ». Représentons-nous à quel point la théorie de la Relativité générale formulée par Albert Einstein en 1916 a bousculé la définition kantienne du temps et de l'espace en tant que *formes a priori de la sensibilité*, à quel point les lois de la mécanique quantique ont remis en cause la logique classique, aristotélicienne, fondée sur notre expérience macroscopique du monde, à quel point la psychanalyse a mis en lumière que la plus grande partie de notre vie psychique nous est inconnue, à quel point, encore, le développement des sciences ethnographiques a contribué à remettre en cause l'ethnocentrisme culturel et intellectuel occidental. Ces quelques exemples suffisent à témoigner d'une période où, pour reprendre les

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Gaston Bachelard, *La Philosophie du non* [1940], Paris, PUF, 1966, p. 9.

termes employés par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, « toute l'*epistemè* de la culture occidentale se trouve modifiée dans ses dispositions fondamentales⁴¹ ».

Or, dans la mesure où le poète reste un observateur perspicace de son époque, il nous paraît inconcevable qu'il n'ait pas été sensible à ces multiples bouleversements épistémologiques. C'est ce qui nous permet de distinguer une autre cause, un nouvel élément déclencheur d'illisibilité, à savoir l'utilisation d'un vocabulaire érudit quitte à produire, comme le souligne Prigent, un texte « trop cultivé, savant, cuistre (empêtré d'"allusions"⁴²) » pour son récepteur. Hugues Marchal a souligné chez ce dernier le caractère souvent insondable d'une écriture mobilisant régulièrement un intertexte scientifique complexe :

Signalée par un lexique spécialisé ou tapie dans la rhétorique profonde du texte, la science, comme les langues étrangères, vient dérouter, voire congédier périodiquement un lectorat ainsi renvoyé à ses études. Car la polymathie du scripteur construit des poches d'opacité dont l'interprétation exige des connaissances si variées et si précises qu'elles minent la possibilité d'une lecture singulière⁴³.

Or, il semble bien que l'une des causes du caractère illisible des œuvres tzaristes provienne également d'une profusion de connaissances difficilement assimilables par le récepteur. C'est ce que constate Émilie Frémond dans son analyse de *Grains et issues*, œuvre « non pas difficile, mais impossible à lire⁴⁴ » : « Rien ne dit cependant qu'en refermant le livre, le lecteur garde autre chose que la trace d'une pensée imagée et que la théorie que cherche à élaborer Tzara soit encore audible s'il faut à la fois maîtriser le matérialisme dialectique, la psychanalyse freudienne, jungienne et être capable de passer d'une science à l'autre sans perdre le fil⁴⁵ ». En d'autres termes, outre les caractéristiques que nous venons d'évoquer, l'œuvre de Tzara, une partie du moins, serait illisible en raison de la profusion de connaissances qui s'y

⁴¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 68.

⁴² Christian Prigent, *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 23.

⁴³ Hugues Marchal, « III. Une sente sinueuse et ardue : les sciences dans *Les Enfances Chino* », in Bénédicte Gorrillot (éd.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue. Avec des inédits de Christian Prigent* [en ligne], Paris, Hermann, 2017. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.normandie-univ.fr/--9782705694104-page-263.htm>

⁴⁴ Émilie Frémond, « Grains et Issues, du recueil "divers-cosmique" à l'épopée épistémologique », *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

déploie, d'autant que l'échantillon de sciences convoquées dans les écrits tzaristes dépasse de loin le cadre étroit du marxisme et de la psychanalyse. Mais peut-on pour autant affirmer que ce diagnostic d'illisibilité est uniquement lié à l'écart supposé entre la somme de connaissances scientifiques et philosophiques mobilisée par le poète et la culture nécessairement incomplète dont disposerait le récepteur, un écart que seul un « lecteur modèle⁴⁶ » tel que théorisé par Umberto Eco serait capable de combler ? Ne peut-on pas plutôt supposer que ces connaissances subissent, au même titre que le langage scientifique qui les véhicule, des altérations qui en troublent la compréhension lorsqu'elles passent par le prisme du langage poétique ? Selon Hugues Marchal, on se fourvoierait si l'on se contentait d'affirmer que

la poésie scientifique « parle » la science en cherchant à la redire sous une autre forme. Elle revendique [au contraire] un droit à parler *de* la science [...] C'est en effet dans cette différence que se joue la possibilité, pour la poésie, de commenter la science avec ses propres moyens, voire d'établir sa propre autorité en matière de fabrique, d'aperception ou de conceptualisation du « réel »⁴⁷.

En d'autres termes, en convoquant la science et la philosophie, les poètes revendiqueraient leur droit à mettre en doute leur prétention hégémonique à la connaissance tout en légitimant « le potentiel épistémologique de la poésie et du langage poétique⁴⁸ ». De la même manière, la poésie de Tzara, lorsqu'elle est confrontée à d'autres champs disciplinaires, ne nous apparaît pas comme le réceptacle inerte d'une multitude de savoirs constitués acceptés – ou rejetés – sans autre forme de discussion. En tant que tentative de dépassement des schémas de pensée traditionnels, elle nous apparaît au contraire comme un lieu de frictions, de désarticulation voire

⁴⁶ « Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985, p. 77.

⁴⁷ Hugues Marchal, Annick Ettlin, « Modernités de la poésie scientifique. Entretien avec Hugues Marchal », in *Fabula-LhT* [en ligne], n° 24, « Toucher au « vrai » : la poésie à l'épreuve des sciences et des savoirs », Annick Ettlin et Jan Baetens (dir.), novembre 2020. URL : <http://www.fabula.org/lht/24/marchal.html>

⁴⁸ Abigael van Alst, Sascha Bru et Jan Baetens, « Entre expérimentation poétique et savoir scientifique : sur la vérité de la littérature, 1890-1950. Entretien avec Sascha Bru et Abigael van Alst (MDRN) », *ibid.* URL : <http://www.fabula.org/lht/24/mdrn.html>

de reconfiguration des savoirs établis qu'elle mobilise, autrement dit, comme un « désordre créateur » au sens de Michel Pierssens :

Parler des savoirs du texte, esquisser ce que pourrait apporter la démarche *épistémocritique*, ne se ramène donc pas à simplement repérer l'empreinte univoque et exclusive de telle ou telle "science" ou doctrine identifiable, dont il suffirait de désigner la marque sur le récit ou le poème, demeurés passifs. L'écriture est au contraire perçue ici à son tour comme le ferment d'une crise permanente des savoirs qu'elle mobilise⁴⁹ [...]

Ainsi appliquée aux écrits avant-gardistes de Tzara, cette approche trouve un écho avec la typologie des rapports possibles de l'art à la vérité établie par Alain Badiou dans son *Petit manuel d'inesthétique*. Le philosophe distingue trois schèmes⁵⁰ : le schème *didactique*, platonicien, selon lequel l'art est incapable de vérité, ou du moins que toute vérité lui est extérieure, le schème *romantique*, selon lequel l'art seul est capable de vérité, et le schème *classique*, selon lequel l'art n'a rien à voir avec la vérité puisqu'il possède une autre fonction, éthique et thérapeutique (comme en témoigne la théorie aristotélicienne de la *catharsis*). Mais l'auteur signale tout de même l'originalité des mouvements d'avant-garde « du dadaïsme au situationnisme⁵¹ », lesquels se sont singularisés par leur tentative d'élaborer un quatrième schème réalisant l'union du schème didactique et du schème romantique. Or, même si « les avant-gardes ne sont pas parvenues, comme c'était leur destination consciente, à être la direction d'une front unique anticlassique⁵² », la typologie établie par Badiou nous permettra au moins d'avancer que la manière dont les avant-gardes ont envisagé la possibilité d'une vérité, d'une connaissance propre à l'art, ne reposait pas sur une vision binaire consistant uniquement à reconnaître soit une incapacité notoire, soit une faculté unique, mais oscillait entre ces deux pôles, étant entendu que, selon Tzara, « comme la science et comme la philosophie, mais à travers des démarches qui lui sont propres, l'art est un mode de connaissance⁵³ ». Mais une

⁴⁹ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 13.

⁵⁰ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 10-13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ « Pougny et les voies de la poésie » (1961), *OC IV, op. cit.*, p. 411.

question, et non des moindres, reste tout de même en suspens : comment aborder l'œuvre du poète en dépassant le paradoxe d'une écriture réputée illisible et néanmoins placée sous le signe de la connaissance ?

Éléments de méthodologie

« Il y aura toujours assez de croque-morts, quand je serai crevé, pour déterrer les épiluchures et les scories⁵⁴ ». Voici comment, en 1934, Tristan Tzara décrivait à Sașa Pană les travaux de recherche universitaire à venir au sujet de son œuvre. À cette date, le poète avait déjà parfaitement conscience de son rôle dans l'histoire des avant-gardes, une histoire dont il conservait inlassablement les archives, aujourd'hui léguées à la postérité. Une démarche historiographique au sujet de laquelle Jean Hugues ne tarissait pas d'éloges :

Durant toute sa vie, Tristan Tzara, comme chef de mouvement et comme écrivain, a toujours manifesté la plus vive curiosité littéraire et artistique. Aussi a-t-il constitué une collection qu'il ne cessait de développer et de parfaire. Aux revues que dirigeait Tristan Tzara s'ajoutaient celles qu'on lui envoyait du monde entier, et il conservait avec soin les documents imprimés qui portent témoignage de cinquante ans de vie intellectuelle qui furent à l'opposé du conformisme. Et ce n'est pas seulement parce que ce catalogue comprend des revues, des plaquettes, des tracts, qui souvent ont été perdus ou nous sont encore inconnus, qu'il est d'une exceptionnelle importance, mais bien parce qu'en les choisissant et en les réunissant Tristan Tzara a fait preuve d'une lucidité de jugement et d'une indépendance d'esprit – communes heureusement à quelques hommes de sa génération – qui serviront longtemps d'exemples⁵⁵.

Parmi les documents n'ayant pas fait l'objet d'une vente publique, le Fonds Tristan Tzara, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, recèle encore de très nombreux textes permettant de retracer l'ensemble du parcours de l'auteur. Riche de plusieurs milliers de lettres envoyées par près de sept cents destinataires⁵⁶, la correspondance du poète constitue notamment un outil de choix afin de déterminer la nature et la profondeur des relations

⁵⁴ *OCI*, *op. cit.*, p. 713.

⁵⁵ *Dokumentations-Bibliothek III: teile der Bibliothek und Sammlung Tristan Tzara*, vente aux enchères publique, Berne, 12 juin 1968. Berne, Étude Kornfeld und Klippstein, 1968, p. 5.

⁵⁶ À ce sujet, voir la description du « Fonds Tzara » proposée sur le site Calames : <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-327>

entretenu avec les multiples acteurs du monde de l'art : peintres, écrivains, marchands d'art, éditeurs, conservateurs de musées et autres mécènes. Afin de déterminer les documents utiles à notre recherche, nous accorderons une attention toute particulière aux différentes sphères relationnelles du poète, qu'il s'agisse de la période Dada (Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Hugo Ball, Hans Richter, etc.), de la période surréaliste (René Crevel, André Breton, Paul Éluard, René Char, etc.) ou d'une période postérieure, notamment dans le cadre de la revue *Inquisitions* (René Crevel, Roger Caillois, Jules Monnerot, Gaston Bachelard, etc.). Néanmoins, dans la mesure où les relations épistolaires ici recensées restent quelque peu lacunaires – le Fonds Tzara comportant notamment une proportion significativement plus élevée de lettres reçues que de lettres envoyées (près de 20 000 envoyées par ses correspondants contre vingt-quatre de la main de Tzara⁵⁷), nous élargirons le cadre de notre recherche aux correspondances désormais publiées, celles de Tzara bien sûr, mais aussi celles échangées par les divers animateurs de l'avant-garde française et européenne.

Qui plus est, compte tenu du nombre relativement faible de témoignages laissés par le poète au sujet des périodes évoquées, nous porterons également une attention toute particulière aux divers écrits rétrospectifs, interviews, souvenirs, romans autobiographiques et autres mémoires des proches et des personnalités ayant côtoyé Tzara au cours de sa vie. Même s'ils pèchent parfois par leur inexactitude – souvenirs erronés, anachronismes, relectures *a posteriori*, etc. – nous estimons que ces témoignages sont susceptibles de nous fournir un éclairage sur les débats intellectuels menés au sein des groupes Dada et surréaliste. Nous partageons ainsi la remarque de Sascha Bru et Abigael van Alst selon lesquels « les autocomentaires des poètes sont intéressants dans la mesure où ils nous aident parfois à discerner les stratégies qui servent à la production de connaissances, mais aussi à déterminer

⁵⁷ Henri Béhar, « Pour une correspondance générale d'André Breton » [en ligne], 2019. URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/pour-une-correspondance-generale-dandre-breton/>

quel était le degré de connaissances scientifiques des poètes, ou à saisir de manière générale ce qu'ils entendaient par "science"⁵⁸ ».

En outre, une part notable de nos recherches sera consacré à l'analyse des très nombreux manuscrits recueillis et conservés par le poète. Parmi eux, les manuscrits collectifs conservent la trace de certaines expériences dadaïstes, à l'image des poèmes simultanés zurichois mais aussi des exercices de notations chers aux dadaïstes parisiens, des enquêtes surréalistes ou bien les épreuves de diverses revues comme *Inquisitions*. Évidemment nous nous intéresserons également aux manuscrits des écrits rédigés par le poète entre 1925 et 1937, la conservation de tous les états manuscrits de ses écrits, du brouillon initial au tapuscrit final, rendant notamment possible l'analyse génétique des procédés d'élaboration de ses écrits poétiques. Mais nous entendons également porter notre attention sur ce que Gérard Genette appelle « la fonction paratextuelle de l'avant-texte⁵⁹ », ou, plutôt ce que nous appellerons, en suivant la terminologie développée dans *Palimpsestes*, le « paratexte » de l'avant-texte lui-même. Ces manuscrits regorgent en effet de documents hétéroclites qui retracent à la fois le parcours personnel et intellectuel du poète. On y retrouve pêle-mêle des dessins, souvent des visages dont les traits évoquent les masques africains, des listes d'ouvrages à acquérir accompagnés de leur prix de vente, des plans de la maison qu'il fait construire en 1926, des listes d'ouvrages à consulter en bibliothèque accompagnés de leur référence, de brefs commentaires d'ouvrages scientifiques, des listes d'intellectuels, quelques références bibliographiques et même des fragments de poèmes au dos de cartes de visites et autres cartons d'invitations permettant d'identifier certaines fréquentations jusqu'alors inconnues. Parmi cette myriade de documents, le moindre fragment, le moindre lambeau de papier est donc susceptible de receler de précieuses informations. C'est la raison pour laquelle nous entendons bel et bien assumer notre rôle de

⁵⁸ Abigael van Alst, Sascha Bru et Jan Baetens, « Entre expérimentation poétique et savoir scientifique : sur la vérité de la littérature, 1890-1950. Entretien avec Sascha Bru et Abigael van Alst (MDRN) », *ibid.*

⁵⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 318.

croque-mort déterrants les *épluchures* et autres *scories* qui, loin d'être de nous apparaître comme simples rebuts, nous semblent au contraire dignes d'intérêt.

Une fois dressé l'inventaire de l'ensemble des sources que nous entendons mobiliser dans notre étude, une question reste néanmoins en suspens : est-il vraiment possible de réduire l'ensemble de la vie intellectuelle d'un poète si secret à la somme de manuscrits savamment compilés, aux témoignages de ses contemporains ou encore aux exégèses ultérieures ? Notre réponse sera évidemment négative. Car même si le recoupement des informations obtenues dans ces divers documents nous permettra de définir des thèmes de recherche, il est fort probable qu'il ne suffise pas à identifier avec certitude toutes les influences intellectuelles du poète. Aussi nous entendons faire nôtre cette remarque en forme d'avertissement formulée par Jean-Claude Pinson :

On l'a souvent noté, ce sont des lectures autant que des expériences vécues qui jouent le rôle de chiquenaude initiale dans l'écriture d'une œuvre. Ce sont les livres des autres qui souvent inspirent le poète, ne les aurait-il parfois qu'à peine feuilletés à l'étal du libraire. Quelques mots peuvent suffire à mettre en feu son esprit et déclencher en lui une fureur d'écrire, et même un simple titre, dès l'instant qu'il laisse entrevoir l'ombre d'un mouvement vibrant d'écriture et suscite un désir de mots⁶⁰.

Et ce qui vaut pour l'étal du libraire nous semble également valoir pour les cartels et autres scriptovisuels présents au sein des musées d'ethnologie ou d'histoire naturelle possiblement visités, pour ces discussions dont, sans doute, nous n'aurons jamais la teneur, pour ces éventuels articles de presse rapidement parcourus sans faire l'objet d'un référencement. En somme, pour toutes ces sources fugaces, brumeuses, venues nourrir à la fois l'imaginaire et l'arsenal théorique forgé par Tzara. C'est pourquoi, à défaut de pouvoir adopter une posture omnisciente, notre recherche empruntera parfois des chemins plus escarpés, moins balisés⁶¹, sur lesquels

⁶⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, p. 93.

⁶¹ Une fois de plus, nous nous trouvons en accord avec Sascha Bru et Abigael van Alst lorsqu'il affirment que « faire systématiquement le lien entre un poème et un discours scientifique en particulier peut sembler sans fondement, surtout s'il n'y a pas de preuve directe qui suggère qu'un poète soit entré en contact avec ce discours spécifique ou qu'il ait exprimé un intérêt pour celui-ci. Il est cependant surprenant de voir ce qu'on peut trouver

l'étude des sources précédemment citées cèdera le pas à une relecture minutieuse, plus intuitive peut-être, des écrits (œuvres comme articles de presse) du poète, à une micro-analyse, parfois mot par mot, afin d'identifier ces passages au sein desquels un vocabulaire atypique semble s'agréger pour faire sens, tout en s'extirpant de ce « magma verbal⁶² », de ce « creuset de lave en fusion, bouillonnante et en perpétuels remous⁶³ », dans ce que nous aimerions appeler, pour filer cette belle métaphore partagée par Jacques Gaucheron et Jean-Claude Blachère, des « éruptions de savoir ».

Mais à plonger dans les profondeurs abyssales dans lesquelles entraîne ce type d'écriture, la critique littéraire s'expose à plusieurs obstacles signalés par Hugues Marchal : « si elle entreprend de procéder à l'éclaircissement des références scientifiques, celle-ci court le double risque de se déporter hors de ses champs d'expertise et de se limiter, faute d'espace, à l'explicitation⁶⁴ ». Afin de nous prémunir au mieux contre ces écueils méthodologiques, notre recherche ne se contentera pas de dresser le répertoire – qui, de toute façon, ne saurait être exhaustif – des savoirs convoqués dans les écrits tzaristes, mais tentera de mettre en lumière les procédés d'appropriation utilisés par le poète, et ce que ceux-ci nous disent de la relation, conflictuelle ou non, entretenue avec les connaissances convoquées.

L'objectif d'une telle recherche est donc multiple. Il s'agira de circonscrire le paysage intellectuel des différents collectifs auxquels a appartenu notre auteur afin de distinguer entre les influences communes et les centres d'intérêt plus personnels avant d'examiner la façon dont celles-ci se déforment, s'entremêlent et se complètent, pour permettre de définir la relation

en faisant cela », in Abigael van Alst, Sascha Bru et Jan Baetens, « Entre expérimentation poétique et savoir scientifique : sur la vérité de la littérature, 1890-1950. Entretien avec Sascha Bru et Abigael van Alst (MDRN) », *ibid.*

⁶² Jean-Claude Blachère dans *Le modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar/Abidjan/Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981, p. 159.

⁶³ Jacques Gaucheron, « Esquisse pour un portrait », *Europe*, n°555-556, *Tristan Tzara*, juillet-août 1975, p. 39.

⁶⁴ Hugues Marchal, « III. Une sente sinueuse et ardue : les sciences dans *Les Enfances Chino* », *op. cit.*

particulière du poète aux connaissances de son temps dans cette constellation protéiforme que fut l'avant-garde française et européenne.

Tristan Tzara de 1925 à 1937

Définir cette position implique en premier lieu de se défaire de la réduction abusive de l'œuvre de Tzara à la seule période 1916-1924, c'est-à-dire au seul mouvement Dada, lequel ne représente pas la totalité d'une œuvre qui se poursuivra jusque dans les derniers instants de sa vie en 1963. En tant que principal propagandiste de Dada, Tzara a quasi immédiatement été considéré comme le modèle unique d'un mouvement pourtant international et protéiforme : « D'emblée il en assume la plupart des tâches (organisation, publications, prêts d'œuvres, expositions) et lui assure un retentissement mondial⁶⁵ » Une surexposition provoquant au passage un double effet pervers consistant, d'une part, à occulter les spécificités des différentes succursales dadaïstes qui ont vu le jour en Europe et dans le monde, d'autre part, à méconnaître non seulement la singularité des écrits Dada de l'auteur au sein des sphères zurichoise et parisienne, mais également ses productions ultérieures comme si, finalement, l'auteur n'avait jamais été en mesure de se renouveler. Cette assimilation est d'autant plus délétère que le mouvement Dada lui-même a été victime d'une forme d'occultation dans l'histoire littéraire et artistique, notamment provoquée par un nationalisme exacerbé au moment de son implantation en France, et par la tentative de réappropriation surréaliste qui s'en est suivie.

La réduction de Dada à un courant nihiliste d'origine étrangère, sorte de leitmotiv critique depuis l'émergence du mouvement⁶⁶, est liée au contexte politique européen dans un XX^e siècle ravagé par deux guerres mondiales. Dès l'arrivée de Tzara à Paris, de nombreux titres de presse n'hésitent pas à vilipender le mouvement en insistant sur ses prétendues origines

⁶⁵ Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 81-82.

⁶⁶ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, [1965], Paris, Flammarion, 1993, p. 345.

allemandes. La revue nantaise *Le Phare* titre ainsi le 26 avril 1920, « Dada boche, cheval de Troie moderne », *Les Nouvelles* de Bordeaux se contentent d'un « Herr Dada » le 30 mai, tandis qu'un article de *Comœdia* effectue une distinction on ne peut plus claire entre les dadaïstes français et étrangers :

Que sont ces gens ? Les adeptes, nous a-t-on révélé, d'une secte de déserteurs boches, réfugiés en Suisse, et dont les nerfs furent détraqués par la guerre. [...] Il y a parmi eux des ratés et des arrivistes. [...] Les malins de la troupe paraissent être les petits jeunes du groupe *Littérature*, MM. Soupault, Aragon, etc. Ils ont du talent et vont profiter du tohu-bohu, du bluff et de la réclame dadaïque pour se faire connaître ; puis ils lâcheront froidement leurs lanceurs, et redeviendront [...] des jeunes comme tout le monde... Et les ratés se retrouveront une fois de plus tout seuls⁶⁷.

Dans une lettre adressée à Jacques Doucet le 30 octobre 1922, Tzara évoque ce chauvinisme dont il est victime sur le ton de la lassitude : « Le bruit s'[est] répandu à Paris que j'étais « sur la liste noire » (vendu aux Allemands, espion, que sais-je...) [...] Ces bruits furent très probablement lancés par *L'Intransigeant*⁶⁸ ». Mais l'attaque la plus sévère, parce qu'elle provient de la propre sphère relationnelle du poète, vient d'André Breton lui-même. Irrité par le refus de Tzara de participer au Congrès de Paris au cours de l'année 1922, il n'hésite pas à reprendre ce type de propos, mettant en garde « contre les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un "mouvement" venu de Zurich qu'il n'est pas utile de désigner autrement et qui ne répond plus aujourd'hui à aucune réalité⁶⁹ ». Ce chauvinisme exacerbé favorable aux futurs surréalistes⁷⁰ se perpétue de nouveau au sortir de la seconde Guerre Mondiale. Bernard Dorival, alors historien d'art et conservateur au Musée National d'art moderne de Paris, opposait aux « négations incohérentes de Dada⁷¹ », le *génie français* qu'il percevait chez les

⁶⁷ Cette citation, ainsi que les références aux revues *Le Phare* et *Les Nouvelles* nous sont données par Marc Dachy dans *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, *op. cit.*, p. 333.

⁶⁸ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 566.

⁶⁹ André Breton, « Le Congrès de Paris », *Comœdia*, 16^e année, n°3341, 7 février 1922. Cité par Michel Sanouillet, *ibid.*, p. 289. Sur les réactions de Tzara aux propos de Breton, voir : « À propos du Congrès de Paris », *OC I*, *op. cit.*, p. 589-592.

⁷⁰ C'est ce que remarque également Cécile Bargues dans *Dada après Dada (années 1930-1940)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, Université de Paris I, 2012, p. 267.

⁷¹ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, t. III, 1911-1944, Paris, Gallimard, 1946, p. 230.

surréalistes : « Dada, enfin, négation qui refusait d'être un système, est devenu, sous la plume et le pinceau des Français, un système qui construit, une métaphysique, une éthique, une morale : ce fut le Surréalisme⁷² ». Dada devenait alors un mouvement connoté négativement, antichambre informe, voire chaotique au surréalisme qui en était la forme accomplie et donc positive. Il faut dire que les surréalistes, Breton en tête, ne ménageaient pas leurs efforts pour réduire l'importance du mouvement Dada. Dès 1922, au cours d'une conférence intitulée « Caractère de l'évolution moderne et de ce qui y participe », ce dernier tente déjà de minimiser le mouvement en l'assimilant aux mouvements cubistes et futuristes que Tzara rejetait pourtant avec la plus grande fermeté⁷³ : « J'estime que le cubisme, le futurisme et Dada ne sont pas, à tout prendre, trois mouvements distincts et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons encore précisément ni le sens ni l'amplitude⁷⁴ ». Dix ans plus tard, et bien que Tzara ait adhéré au mouvement surréaliste, Breton réitère le procédé en affirmant dans un article pour *This Quarter* que le surréalisme est né, non pas en 1924, mais en 1919 avec la parution des *Champs magnétiques*. Cette démarche visant à effacer la spécificité du dadaïsme parisien en l'intégrant de force au sein du mouvement surréaliste aura par la suite un impact certain sur la réception critique, à en juger par les travaux de nombreux commentateurs⁷⁵. L'un des premiers objectifs de notre étude a donc été de nous affranchir de la période Dada – ce qui ne nous empêchera toutefois pas de nous y référer régulièrement pour analyser l'évolution des théories et de l'arsenal intellectuel du poète – afin de revenir plus en détail sur son parcours intellectuel ultérieur, notamment par la mise en lumière d'une période transitoire, allant de la fin du mouvement Dada à l'adhésion au groupe surréaliste.

⁷² *Ibid.*, p. 321.

⁷³ « Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles », « Manifeste Dada 1918 », in *OC I, op. cit.*, p. 361.

⁷⁴ André Breton, « Caractère de l'évolution moderne et de ce qui y participe » (1922), in *Les pas perdus, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 297.

⁷⁵ Mentionnons par exemple les propos tenus par Ferdinand Alquié dans ses *Entretiens sur le surréalisme* en 1968 : « Né en 1919 avec *Les Champs magnétiques*, le surréalisme aura été recouverte pendant cette période (un peu plus de dix-huit mois) par la grande vague dada, mais cette vague ne l'engloutira pas, ne l'entamera pas », Berlin, De Gruyter, 2015, p. 368.

À partir de 1924, la présence du poète dans la capitale se fait de plus en plus discrète, pour des raisons pour de multiples raisons. En effet, le poète vient tout juste de faire la connaissance de sa future femme, Greta Knutson, avec laquelle il fait construire par l'architecte Adolf Loos une somptueuse demeure au n°15 rue Junot à Paris en 1926, avant la naissance de leur fils Christophe l'année suivante⁷⁶. Beaucoup de bouleversements personnels donc, face auxquels la carrière de Tzara semble rester en suspens. L'année 1924 marque en effet la fin de quatre longues années de dissensions internes et de délitement du mouvement Dada. Le procès Maurice Barrès en 1921 – qui, selon Michel Sanouillet, constitue la première étape de la fin du mouvement⁷⁷ –, l'article publié par André Breton dans la deuxième livraison de la revue *Littérature* en avril 1922 invitant à « Lâche[r] Dada », la soirée du *Cœur à barbe* du 6 juillet 1923, ou encore la charge de André Breton contre le poète dans *Les Pas perdus* publié en 1924, constituent autant d'étapes de sa mise en retrait progressive de la scène littéraire, entérinée par la publication du *Manifeste du surréalisme* à la fin du mois d'octobre et de la *Déclaration* d'Antonin Artaud du 27 janvier 1925, véritable texte fondateur du mouvement selon Anne-Marie Amiot⁷⁸.

Comme le note son biographe François Buot, « début juillet 1924, Tzara a déjà quitté la capitale pour une destination inconnue. Personne n'est prévenu. Tzara et Greta sont tous les deux injoignables pendant quelques mois ». Le poète enchaîne alors les voyages entre la Normandie – notamment à Bercenval près de Dieppe⁷⁹, l'Angleterre⁸⁰, le sud de la France et l'Italie, comme l'illustre sa correspondance avec E.L.T. Mesens. Après plusieurs mois

⁷⁶ « Chronologie de Tristan Tzara », in OC I, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p.232.

⁷⁸ « Relativement peu connu, ce texte rédigé par Artaud, mais avalisé par la signature de tous, peut apparaître aujourd'hui comme l'acte fondateur du mouvement surréaliste. Contrairement au *Manifeste*, la *Déclaration* n'est pas l'expression d'un *seul*, mais de *tous* », Anne-Marie Amiot, « Une Naissance controversée : Le surréalisme est-il une petite côte de Dada ? », in *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°11, « Histoire-Historiographie », Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 49.

⁷⁹ Lettre de René Crevel à Adrienne Monnier datée du 7 juillet 1924, in René Crevel, *Les Inédits : lettres, textes*, édition établie et présentée par Alexandre Mare, Paris, Seuil, 2013, p. 48.

⁸⁰ François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002, p. 181

d'absence, Tzara reprend contact dans une lettre datée du 14 octobre : « Mon cher ami, je viens de rentrer à Paris après un long voyage en Corse, à Venise et à Ravenne, fatigué de tant d'amusements, et je trouve tes deux lettres si joliment saturées de jeunesse et d'entrain⁸¹ ». Cinq mois plus tard, le poète s'éclipse à nouveau. Les lettres du 26 mars, du 22 mai et du 13 juin 1925 illustrent ainsi l'impatience de son correspondant belge face au silence du poète : « Mon cher Tristan, je suis quelque peu étonné de ton silence après ma dernière lettre⁸² » ; « Mon cher Tzara, Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Comment se fait-il que je n'aie plus reçu de nouvelles depuis mon dernier séjour à Paris⁸³ ? » ; « Mon cher Tzara, comment se fait-il que je n'aie plus de nouvelles depuis longtemps⁸⁴ ? ». Ce dernier ne fait son retour dans la capitale qu'au début du mois de juillet : « Mon cher ami, je viens de trouver ta lettre, je rentre de Stockholm et de Londres, et reste à Paris jusqu'à la fin du mois, espère te voir encore⁸⁵ ». Tzara doit en effet repartir pour organiser les préparatifs de son mariage avec Greta qui se déroule le 8 août dans la capitale suédoise. Quelques jours plus tard, le 14 juillet, Tzara envoie de nouveau une lettre à Mesens pour lui signifier sa longue absence à l'occasion de ce qui ressemble à un voyage de noces : « Ta lettre était fort gentille, et si tu ne viens pas à Paris avant 10 jours, il y aura difficilement des chances de me voir, car je partirai pour un an – quelques mois en France, et puis en Espagne, Afrique, Amérique, Asie. De chaque continent tu recevras une carte⁸⁶ ». Grâce à ses succès littéraires ainsi qu'au patrimoine de sa belle-famille, le poète disposait désormais d'une certaine aisance financière⁸⁷. Pourtant, le projet ne se concrétise pas puisque le poète

⁸¹ Tristan Tzara, E.L.T. Mesens, *Dada terminus, correspondance choisie (1923-1926)*, édition présentée et établie par Stéphane Massonet, Bruxelles, Didier Devillez, 1997, p. 47. Lettre du 14 octobre 1924.

⁸² Lettre du 26 mars 1925, *ibid.*, p. 97.

⁸³ Lettre du 22 mai 1925, *ibid.*, p. 101.

⁸⁴ Lettre du 13 juin 1925, *ibid.*, p. 107.

⁸⁵ Lettre du 3 juillet 1925, *ibid.*, p. 113.

⁸⁶ Lettre du 14 juillet 1925, *ibid.*, p. 121.

⁸⁷ Au sujet de l'aisance financière de Tzara à la fin des années 1920, voir André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution* : « Celui-ci habitait un petit hôtel particulier situé dans la courbe de l'avenue Junot. Tzara avait épousé une gracieuse Nordique, pleine de talent, Greta Knutson, qui avait du bien. La vie quotidienne de Tzara était exempte de soucis matériels. Sa maison était agréable, tenue à la suédoise. Nous nous réunissions dans une grande pièce meublée avec élégance dans le style le plus avancé de l'époque, sous la garde de quelques-uns des fétiches et des tableaux de la belle collection que rassemblait le propriétaire », *op. cit.*, p. 509.

reste sur le continent européen. Henri Béhar a d'ailleurs signalé que Tzara ne s'est guère rendu en Afrique avant sa participation au Congrès pour la culture africaine de Salisbury en 1962⁸⁸.

Toujours est-il qu'à partir de cette date et jusqu'en 1928, sa présence à Paris est de plus en plus rare :

Tzara a disparu. Pour retrouver sa trace, il faut mettre la main sur une revue littéraire roumaine, *Integral*. Il a accepté de répondre aux questions d'un poète, Ilarie Voronca [...] Ce sera sa seule interview. Il reste fidèle à sa ligne de conduite. Tzara est très loin des soubresauts de la vie parisienne [...] on arrive péniblement à suivre sa trace. Lui qui correspondait avec toute l'Europe et rêvait de voyages, reste en France, où il choisit plutôt la Normandie, la Bretagne et le Sud méditerranéen⁸⁹.

Autre illustration de sa mise en retrait : son nom disparaît peu à peu des articles de presse français. Après avoir été cité près de cent vingt-cinq fois au cours de l'année 1924, le poète n'apparaît qu'à cinquante reprises en 1925 et à moins de 25 reprises les trois années qui suivent. À titre de comparaison, André Breton est mentionné entre quatre mille cinq cents et six mille fois durant chacune des cinq années qui composent cette période⁹⁰.

Pourtant, cette prise de distance ne témoigne pas d'une éviction totale de la scène littéraire française et européenne. Sa correspondance avec E.L.T. Mesens et son amitié avec René Crevel⁹¹ témoignent assez de ses relations indirectes avec le mouvement surréaliste. Comme le confiera le poète en 1958, des rapprochements ponctuels, quoiqu'infructueux, ont même lieu bien avant 1929 :

Il y eut après 1922 plusieurs tentatives de réconciliation. Mais quel crédit pouvais-je accorder à des avances quand la mauvaise foi dont on usait par ailleurs à mon égard mettait les polémiques sur le plan des manœuvres et des falsifications systématiques ? Je fus invité à assister à l'une des premières séances de sommeils hypnotiques chez Zborowski, le marchand de tableaux de Modigliani et de Soutine. Crevel et Péret donnaient une démonstration ; elle n'arriva pas à me convaincre. On sait qu'en 1924 Crevel dut reconnaître dans un article des *Feuilles libres* que ces sommeils étaient faciles à contrefaire. Ce furent-là néanmoins les débuts du surréalisme. J'étais encore trop imbu d'idées antidogmatiques pour ne pas déceler

⁸⁸ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005, p. 246.

⁸⁹ François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, op. cit., p. 208-210.

⁹⁰ Informations récoltées le 27 janvier 2022 auprès du site Retronews parmi 561 titres de presse, 747 789 fascicules et 5 647 782 pages.

⁹¹ Voir François Buot, « Détours avec Crevel », in *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, op. cit., p. 199-201.

dans le surréalisme une tentative de créer, sur une base pseudo-scientifique, une nouvelle école littéraire. Cela me tint à l'écart de cette première période du surréalisme⁹².

De même, la pièce *Mouchoir de nuages* jouée pour la première fois en mai 1924, « force l'admiration d'Aragon qui y entraîne les surréalistes⁹³ ». Quarante ans plus tard, dans *Les Collages*, celui-ci redira son admiration pour ce qu'il considère comme « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne⁹⁴ ». D'ailleurs, la correspondance entretenue par le poète avec le représentant de l'avant-garde hongroise Jules Illyés – devant laquelle une représentation de la pièce est organisée à Budapest – témoigne assez bien de l'aura dont jouit encore Tzara auprès de l'avant-garde européenne⁹⁵ et de sa position mitoyenne avec les surréalistes : « Qu'est-ce qu'il y a de neuf chez vous ? Votre revue dont vous m'avez parlé est-elle déjà parue ? Et les autres ? Les surréalistes, que font-ils, existent-ils toujours ? Je vous serais très reconnaissant si vous m'en parliez dans votre lettre que j'espère avoir bientôt⁹⁶ ». Il est donc très probable que Tzara ait continué à subir, même à distance, l'influence intellectuelle et culturelle surréaliste, étant entendu qu'il semblait au fait des activités et recherches du groupe bien avant d'en rejoindre les rangs en 1929. À notre avis, il est donc discutable de qualifier cette période de « traversée du désert⁹⁷ » comme l'a fait Henri Béhar. Même si l'activité critique et poétique de Tzara diminue sensiblement au regard de ce qu'elle était durant la période Dada,

⁹² « Entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes » (1958), in OC V, *op. cit.*, 1982, p. 405. Le passage de l'article auquel se réfère Tzara est le suivant : « Je me rappelle certaines séances spirites répétées jusqu'à l'ennui où il [André Breton] ne sut trouver qu'un aliment littéraire. Mais quelles étranges expériences pour quelqu'un n'aimant pas certains soirs les sommeils hypnotiques faciles à contrefaire, sentait Breton désirer la folie comme un appel d'air », René Crevel, « *Les Pas perdus*, par André Breton », *Les Feuilles libres*, n°36, mars-juin 1924, p. 405.

⁹³ Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, *op. cit.*, p. 457.

⁹⁴ OC I, *op. cit.*, p. 689.

⁹⁵ Henri Béhar, Georges Baal, « La correspondance de Tristan Tzara avec les activistes hongrois, 1920-1932 », *Cahiers d'études hongroises*, n°2, 1990, p. 131. Dans une autre lettre, Illyés redit son admiration sans borne pour le poète : « Si vous connaissez quelque chose que vous trouvez intéressantes, dites-les-moi, s'il y a des publications, faites-moi le plaisir que je puisse les connaître. Qui et que voyez-vous en ce moment qui mérite d'être lu ? Vous, que lisez-vous et quels projets avez-vous ? Ces questions vous paraissent peut être un peu naïves, mais -je vous avoue-je vous ai toujours considéré comme un guide, un peu maître, le plus éveillé même dans votre torpeur. [...] Que font les surréalistes ? Si vous êtes bien avec eux, dites-leur de m'envoyer quelque chose de leurs publications », *ibid.*, p. 132-133.

⁹⁶ Henri Béhar, « La correspondance de Tristan Tzara avec les activistes hongrois, 1920-1932 », *ibid.*, p. 13

⁹⁷ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, *op. cit.*, p. 99.

l'année 1925 marque le début de la rédaction de *l'Homme approximatif*, publié en 1931 sous la bannière du surréalisme et considéré comme l'« ouvrage de la maturité du poète, son chef-d'œuvre au dire de la critique contemporaine⁹⁸ ». Qui plus est, l'activité intellectuelle du poète ne se limitant pas au seul champ littéraire, l'analyse de cette période mal connue permettra de mettre en lumière la manière dont le poète développe et affine ses connaissances dans d'autres sphères culturelles, et plus spécifiquement celle de l'ethnologie.

La suite du parcours tzariste est mieux circonscrite. La réconciliation avec les membres du groupe surréaliste parisien intervient au début de l'année 1929 avec la reprise des échanges épistolaires⁹⁹ et se concrétise à la fin de l'année lorsqu'André Breton rend un hommage appuyé au poète dans le *Second Manifeste du surréalisme* :

Ceci dit, il nous prend par contre l'envie de rendre à un homme de qui nous nous sommes trouvés séparés durant de longues années cette justice que l'expression de sa pensée nous intéresse toujours [...] Nous croyons à l'efficacité de la poésie de Tzara et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment située. Quand je parle de son efficacité, j'entends signifier qu'elle est opérante dans le domaine le plus vaste et qu'elle est un pas marqué aujourd'hui dans le sens de la délivrance humaine¹⁰⁰.

À compter de ce moment et jusqu'au printemps 1935, Tzara prend part à toutes les activités surréalistes. Le poète reconsidère alors ses anciennes positions à propos de la psychanalyse et du marxisme. Fort de ce nouvel arsenal intellectuel, complété par ses connaissances dans le domaine de l'ethnologie, de l'anthropologie, et des sciences naturelles, son activité reprend de plus belle avec la rédaction de *l'Essai sur la situation de la poésie* en 1931, de *Grains et issues* et *Personnage d'insomnie* entre 1933 et 1934, ainsi que de nombreux articles théoriques et

⁹⁸ Henri Béhar, « Pourquoi *L'Homme approximatif* ? », in *Rebelles du surréalisme* [en ligne], *op. cit.* URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/pourquoi-lhomme-approximatif/>

⁹⁹ Cette réconciliation épistolaire commence le 12 février 1929 avec une lettre ouverte adressée aux membres du mouvement surréaliste auxquels s'ajoute Tzara, se poursuit avec l'envoi des écrits de Tzara (*De nos oiseaux* et quelques fragments de *L'Homme approximatif*) à Breton, et s'achève par l'invitation à participer aux rencontres quotidiennes du groupe surréaliste le 22 novembre : « À bientôt, n'est-ce pas ? Pourquoi ne viendriez-vous pas quelques fois à Cyrano, où nous nous réunissons tous les jours de 7h à 7h45 ? », in André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*, présentée et éditée par Henri Béhar, Paris Gallimard, 2017, p. 112-121.

¹⁰⁰ *Second manifeste du surréalisme, La révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929.

critiques. Cependant, les divergences politiques et esthétiques avec Breton auront rapidement raison de leur collaboration.

Mais l'aventure tzariste, une fois encore, ne se limite pas à l'adhésion à un quelconque mouvement intellectuel et artistique. Passé l'étape du surréalisme, il fonde et contribue aux activités du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine ». À vocation pluridisciplinaire, le groupe engage une réflexion sur le terrain de l'art, de la philosophie, mais également de la physique quantique ou encore des géométries non-euclidiennes en sollicitant la contribution de collaborateurs savants, à l'instar de l'épistémologue Gaston Bachelard ou de l'écrivain de science-fiction Jacques Spitz. Un intérêt immodéré pour la science qui culmine en 1937 lorsque Tzara engage une réflexion à propos du « fantastique » qui entremêle des préoccupations artistiques aux avancées les plus récentes dans le domaine des sciences exactes. Parallèlement, le poète éprouve ses convictions philosophico-politiques en s'engageant corps et âme (l'expression n'est pas de trop) dans le camp républicain durant la guerre civile espagnole, entre 1936 et 1937, continuant ainsi son combat en faveur de « Défense de la culture » initié dès 1935 – dans lequel, paradoxalement peut-être, la science physique n'est jamais bien loin¹⁰¹ – avant de progressivement laisser place à un silence lourd de sens face au cataclysme totalitaire qui ne tarde pas à s'abattre sur l'Europe entière.

En définitive, cette délimitation chronologique se donne pour but de mettre en avant une période relativement peu, voire pas étudiée, en dépassant sans l'occulter la période Dada, et en

¹⁰¹ Dans le discours qu'il prononce au Congrès International des écrivains pour la défense de la culture en juin 1935, « *Initiés et précurseurs* », Tzara convoque l'exemple des sciences physiques pour dénoncer l'injonction faite aux poètes communistes de se conformer aux exigences du réalisme socialiste : « Quelqu'un que je connais bien disais, il n'y a pas longtemps, que la physique moderne était du fascisme. On comprend par quel procédé rapide cet homme, inutile d'ajouter que c'était un poète, arrivait à assimiler l'infini mathématique dont il avait entendu parler aux notions mystiques : et du bon Dieu au fascisme, il n'y avait qu'un pas qu'il franchissait par ailleurs allègrement. C'est à la suite d'une simplification exagérée des problèmes que de dangereuses attitudes de cert ordre arrivent à obscurcir leurs données. Mais ce vent de simplification souffle aussi d'un autre côté. Combien de fois n'a-t-on pas entendu dire que, puisque des poètes se déclaraient révolutionnaires, ceci devrait être visible dans leurs œuvres ? », in *OC V, op. cit.*, p. 32. Cette déclaration fait manifestement écho à un passage de *Grains et issues* dans lequel Tzara fustige « toute l'excrémentielle notion de l'espace sans laquelle on ne saurait accoupler l'idée de dieu à celle d'infini mathématique », in *OC III, op. cit.*, p. 570.

embrassant sans s'y limiter sa période surréaliste, afin de restituer au mieux la singularité d'un poète en prise avec toutes les révolutions esthétiques et intellectuelles de son temps. Pour ce faire, nous avons tout d'abord jugé utile de faire un détour par la jeunesse de l'auteur en analysant ce qui, au cours de sa scolarité, est susceptible de nous fournir des indices quant à l'intérêt du poète pour la philosophie et la science. Nous reviendrons ensuite sur la véritable fascination du poète pour les sciences anthropologiques et ethnologiques, domaine étudié à plusieurs reprises, mais sur lequel nous apporterons des précisions, notamment sur le statut d'expert qu'il acquiert progressivement dans l'entre-deux guerres et sur la multiplicité des primitivismes dont il fait alors preuve. Cette analyse laissera ensuite la place à une discussion sur la manière dont la psychanalyse et la philosophie marxiste, largement décriées durant la période Dada, orientent sa réflexion théorique au cours des années 1930. Nous aborderons enfin un domaine encore largement inexploré chez notre auteur en focalisant notre attention sur la relation entretenue avec les sciences du vivant, de la matière et de l'univers.

PRÉAMBULE

LA FORMATION INTELLECTUELLE DE SAMUEL ROSENSTOCK

INTRODUCTION : L'OCCULTATION DES ORIGINES

Si selon certains commentateurs, la contribution majeure de Tristan Tzara – pseudonyme qui ne sera par ailleurs définitivement adopté qu'en 1915¹⁰² – à la littérature s'arrête avec la fin du mouvement Dada, elle semble également commencer uniquement avec la naissance du Cabaret Voltaire. Marius Hentea fait remarquer à juste titre que le premier ouvrage consacré à Tristan Tzara par René Lacôte débute en 1916 à Zurich¹⁰³. Il semble néanmoins que ce problème soit en partie imputable à Tzara, à travers une volonté d'occultation de son propre passé biographique et artistique. En effet, lorsqu'en 1934, Saşa Pană lui proposa de publier ses poèmes d'avant Dada¹⁰⁴ dans un recueil intitulé *Premiers poèmes*, Tzara choisit d'écarter quatre poèmes¹⁰⁵ publiés en 1912 dans la revue *Simbolul* pour ne conserver que des poèmes écrits en ultérieurement : « Je ne vois pas la nécessité de voir figurer dans ce recueil les poèmes parus dans *Le Symbole*, non parce que symbolistes comme vous le dites, mais – autant que je puisse m'en rappeler – parce que franchement dépourvus d'intérêt¹⁰⁶ ». En parallèle, durant la période Dada, Tzara se joue allègrement d'un passé personnel qu'il falsifie volontiers. Observons à ce titre les savoureuses « notes biographiques » rédigées à propos de certains dadaïstes pour le projet avorté de l'anthologie *Dadaglobe*, dont la sienne :

TZARA. Né à Constantinople le 22 janvier 1903, poids 65 kgs, nez droit court, cheveux noirs, visage ovale, front découvert. Signes particuliers : 4 oreilles. A suivi les cours de philosophie pure à l'Université de Sofia, blessé à la guerre bulgare-serbe de 1912, s'occupe

¹⁰² « Chronologie de Tristan Tzara », *OC I*, p. 16.

¹⁰³ Marius Hentea, « On the Outskirts of Modernity: Tristan Tzara and Dada in Romania », *Modernist Cultures*, vol. 8, n°2, 2013, p. 215.

¹⁰⁴ Tzara se refusa à donner ce titre au recueil, jugeant qu'il insistait à tort sur la rupture qui se serait opérée chez lui entre ces poèmes et les productions ultérieures. Voir : *OC I, op. cit.*, p. 632.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 631.

¹⁰⁶ Tristan Tzara à Saşa Pană, lettre du 17 janvier 1934, in *OC I, op. cit.*, p. 713.

d'affaires de chêne, a publié 220 poèmes. Paris, 1^{er} étage, 1^{re} porte à droite, a gagné plusieurs fois le match d'échecs. Taille 1,90m¹⁰⁷.

Nous aurons l'occasion d'y revenir, de nombreux éléments autobiographiques ont bel et bien été introduits au sein de cette description, mais l'intégration d'autres éléments bien plus burlesques crée ici une incertitude identitaire sciemment mise en scène. Comme le remarque Claude Sernet, « C'est à croire que le trouble-fait, le féroce trouble-conscience qui se démenait sur la place publique eût l'ascendant privilégié d'un mystérieux personnage sans passé¹⁰⁸ ». Or, Tzara ne nous apparaît pas pour autant comme « une comète surgie de nulle part¹⁰⁹ ». Bien au contraire, l'étude de sa scolarité depuis sa petite enfance recèle de précieux indices qui contribuent selon nous à expliquer le lien du poète en devenir avec la culture et les savoir occidentaux.

¹⁰⁷ Tristan Tzara, « Notes biographiques », in *OC I, op. cit.*, p. 583.

¹⁰⁸ Claude Sernet, « Préface », in *Premiers poèmes, op. cit.*, p. 3-12.

¹⁰⁹ Lettre de Christophe Tzara à Marius Hentea, « On the Outskirts of Modernity: Tristan Tzara and Dada in Romania », *loc. cit.*, p. 215.

I
L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ET SECONDAIRE :
APPRENTISSAGE DU POLYGLOTTISME ET ASSIMILATION DE LA CULTURE FRANÇAISE

Issu de la communauté juive roumaine¹¹⁰, Samuel Rosenstock est, dès son plus jeune âge, confronté à la discrimination institutionnalisée, et ce, malgré une famille non pratiquante. Dans la Roumanie de ce début du XX^e siècle, les juifs ne sont pas considérés comme citoyens roumains. Bien que l'école publique y soit gratuite, Marius Hentea nous apprend que depuis 1893, une taxe annuelle est appliquée à tous les élèves « étrangers¹¹¹ » inscrits à l'école. La voie de l'enseignement public semble donc fermée aux enfants juifs. C'est dans ce contexte particulier que le jeune Samică¹¹² débute sa scolarité dès 1902, au sein d'une école privée, la Jewish School for Boys, dans sa ville natale de Moinești (province de Bâcau, Roumanie). Comme l'indique Marius Hentea, il s'est très vite révélé un écolier brillant : « Tzara était un bon élève, avec des notes élevées en mathématiques et en sciences. Ses notes en langues étrangères n'étaient pas aussi élevées que ce que l'on pourrait penser¹¹³ ». Cette instruction était complétée par des cours de musique (piano et violon) et de langue étrangère (allemand et français) à domicile¹¹⁴. Il semble donc que ses parents aient très tôt eu la volonté de ne pas cantonner leur fils à une éducation traditionaliste marquée par l'apprentissage de l'hébreu et l'étude du Talmud, mais bien vers une instruction résolument moderne et tournée vers l'Occident. Une tendance qui s'observe également lors de son entrée dans l'enseignement secondaire.

¹¹⁰ OC I, *op. cit.*, p.15.

¹¹¹ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, MIT Press, 2014, p. 16.

¹¹² Dans les lettres envoyées à leur fils, les parents de Tzara utiliseront de nombreux surnoms : Samică, Samicu, Samico. À ce sujet, voir la correspondance de Tristan Tzara : TZR 3484-3489, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, France. Voir également la correspondance familiale de l'auteur : Tristan Tzara, *Corespondență de familie*, traduit, présenté et édité par Mădălina Lascu, Bucarest, Tractus Arte, 2018.

¹¹³ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *loc. cit.*, p. 16. Nous traduisons.

¹¹⁴ Marius Hentea, « On the Outskirts of Modernity: Tristan Tzara and Dada in Romania », *op. cit.*, p. 217.

En 1906, soit à la fin de son instruction primaire, Tzara se voit contraint de quitter sa ville natale, celle-ci ne disposant pas d'établissement d'enseignement secondaire. Ses parents décident donc de l'envoyer dans la ville de Focșani¹¹⁵, à une centaine de kilomètres de Moinești. Pour autant, il faut croire que l'éloignement de sa famille associé à l'entrée au *gymnasium*¹¹⁶ ne lui réussit pas : sa meilleure note intervient en sport et il échoue en musique¹¹⁷.

L'année suivante, certainement pour rebondir face à ces résultats décevants, mais aussi pour mettre leur fils à l'abri dans un contexte de révolte paysanne¹¹⁸, Emilia et Filip Rosenstock décident d'envoyer Samuel à Bucarest. Pour sa deuxième année de *gymnasium*, celui-ci entre au sein de l'Institut Schewitz-Thierren, l'une des meilleures écoles du pays :

Le programme était très large, avec des cours de roumain, de français, d'allemand, de latin, de religion, d'histoire, de géographie, de mathématiques, de sciences naturelles et physiques, de dessin, de musique, de gymnastique et de calligraphie. Les étudiants de dernière année suivaient également des cours d'éducation civique et d'hygiène. Le programme scolaire reflétait l'accent mis sur les langues étrangères et classiques : il n'y avait que trois heures d'enseignement de la langue et de la littérature roumaines par semaine, contre près de douze heures réparties assez également entre le français, l'allemand et le latin. Les deux professeurs de français étaient des locuteurs natifs, dont l'un était l'épouse du directeur de l'école, tandis que le professeur d'allemand faisait partie de la faculté de l'Université de Bucarest. Les journées scolaires étaient longues, commençant à huit heures du matin avec près de sept heures d'enseignement tous les jours, et il y avait aussi une journée complète de cours le samedi. Tzara était un étudiant solide mais pas spectaculaire. Ses meilleures notes pour cette première année à Schewitz-Thierren étaient en allemand, et il a failli échouer en histoire. L'année scolaire suivante, Tzara avait les notes les plus élevées de sa classe en allemand et figurait parmi les meilleurs élèves en français¹¹⁹.

Ce relevé permet de constater combien son aisance avec les langues étrangères était précoce.

Une tendance qui ne fera que se renforcer durant ses années de lycée.

¹¹⁵ Une information manifestement oubliée par François Buot dans sa biographie *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution Dada* (Paris, Grasset, 2002), mais attestée par un certificat de septembre 1907 évoqué par Marius Hentea dans *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara, op. cit.*, p. 19.

¹¹⁶ Le *gymnasium* est l'équivalent du collège et du lycée pour les pays de langue allemande et d'Europe de l'est.

¹¹⁷ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara, loc. cit.*, p. 19.

¹¹⁸ Il s'agit de la révolte paysanne de 1907, au cours de laquelle environ 10 000 paysans trouvèrent la mort. *Ibid.*, p. 21-23.

¹¹⁹ Marius Hentea, « The Education of Samuel Rosenstock, or, How Tristan Tzara Learned His ABCs », *Dada / Surrealism*, n°20, *From Dada to Infra-noir: Dada, Surrealism, and Romania*, 2015, [en ligne]. URL : <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1294>. Nous traduisons.

Après son examen de fin de gymnasium, pour lequel il présente un exposé scientifiquement érudit sur le thème de l'hygiène¹²⁰, et un passage éclair dans le prestigieux lycée Dimitrie Cantemir¹²¹, Tzara entre au lycée Milhai Viteazul de Bucarest en octobre 1912. Deux ans plus tard, il y obtient un certificat de fin d'études, section moderne. Henri Béhar remarque à ce sujet la régularité de ses bons résultats :

Il obtient la moyenne générale de 6 sur 10 à l'examen de sortie. Son relevé de notes indique une scolarité brillante et très équilibrée, aussi bien en langues (français, allemand, anglais avec une moyenne de 7 ou 8 sur 10), qu'en philosophie, mathématiques, physique-chimie, sciences naturelles, économie politique et musique¹²².

Tout au long de ses études secondaires, Tristan Tzara, plus que dans n'importe quelle discipline, se sera donc démarqué dans le domaine des langues étrangères, maniant avec habileté quatre, voire cinq¹²³ langues avant même d'atteindre la majorité. Un polyglottisme qui se révélera d'ailleurs une aide précieuse pour s'adonner à des traductions de grands textes tels que *Songs of Myself* de Walt Whitman¹²⁴, sur lequel nous reviendrons.

Outre Whitman, l'attention portée au *Don Quichotte*¹²⁵ de Cervantès et au *Hamlet*¹²⁶ de Shakespeare témoigne d'un intérêt certain pour la culture occidentale. Un indice nous est d'ores-et-déjà donné par le choix de son pseudonyme¹²⁷. Après avoir hésité entre S. Samyro, Tristan Ruia, Golifan, et simplement Tristan, notre auteur a finalement opté pour Tristan Țara, avant de délibérément l'« occidentaliser » par la transformation du « Ț » diacritique en « Tz », tout en conservant la même prononciation, ainsi que le notent Marius Hentea et Alexandru

¹²⁰ Nous reviendrons en détail sur ce point dans la suite de notre développement.

¹²¹ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, op. cit., p. 31.

¹²² OC I, loc. cit., p. 15.

¹²³ D'origine juive, Tzara pratiquait probablement déjà l'hébreu dans le cadre scolaire et familial depuis sa prime jeunesse, bien qu'aucune preuve ne vienne à ce jour étayer cette supposition.

¹²⁴ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dadaïsme, surréalisme et autres -ismes*, Paris, Denoël/Les lettres nouvelles, 1976, p. 274-275.

¹²⁵ « Introduction de Don Quichotte », OC I, op. cit., p. 55.

¹²⁶ « Hamlet », *ibid.*, p. 437-439.

¹²⁷ Il serait bien évidemment naïf d'envisager l'occidentalisation de son nom comme une exception du seul Tzara. Marcel Janco, Benjamin Fondane, ou encore Eugène Ionesco en sont des exemples flagrants. Cependant, la particularité de Tzara réside selon nous dans la corrélation entre la signification supposée de son pseudonyme (« Triste au pays ») et le choix précoce de sa transcription en alphabet latin.

Bar¹²⁸. Or, contrairement à son camarade de lycée et co-créateur de la revue *Simbolul* Marcel Janco, qui s'intéressera à la langue et à la culture allemande¹²⁹, il se passionne davantage pour la culture française. Un engouement qui trouve une explication dans la relation même de l'État roumain à cette dernière.

Comme nous l'avons suggéré dans la première partie de ce préambule, le français occupe une place primordiale dans les institutions fréquentées par le jeune Samuel Rosenstock. Au cours de ses recherches, Marius Hentea est parvenu à retrouver le manuel d'enseignement du français utilisé durant la dernière année de gymnasium de Tzara : le *Cours de langue française : Quatrième livre* par J.A. Caudréa D.A. Teodoru. Certains extraits se montrent ainsi révélateurs de la façon dont l'enseignement secondaire aborde la culture française, du moins au début du XX^e siècle :

Le manuel en langue française vantait la gloire de la brillante culture française. Rempli de sections sur divers aspects de la vie française, ainsi que de nouvelles qui constituent le panthéon de sa littérature, le livre suppose un niveau assez élevé de compétence linguistique¹³⁰.

Cette prééminence de la culture française en Roumaine apparaît notamment commentaire donné par un contemporain et compagnon littéraire de Tristan Tzara au parcours similaire : Benjamin Fondane. Né en 1898 à Iași (Roumanie), il part vivre à Bucarest à la fin de ses études secondaires avant de devenir l'une des figures de proue de l'avant-garde roumaine, puis d'émigrer à Paris en 1922. Dans la préface – polémique – de *Imagini și cărți din Franța* [*Images et livres de France*], une compilation d'essais sur des écrivains de la fin du XIX^e siècle (de Mallarmé à Baudelaire, en passant par Proust) parue en 1921, il accorde une telle place à la

¹²⁸ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, op. cit., p. 41 et Alexandru Bar, *The multilayered identity of Tristan Tzara and Marcel Janco – the archives of an identity issue*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Helen Fish et Stuart Taberner, Université de Leeds, 2018, 241 pages, p. 89.

¹²⁹ Alexandru Bar, *The multilayered identity of Tristan Tzara and Marcel Janco*, op. cit., p. 68.

¹³⁰ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, op. cit., p. 28. Nous traduisons.

culture française en Roumanie qu'il finit par définir la culture roumaine comme une simple sous-catégorie de celle-ci : « Notre culture a évolué, a vu se redessiner sa figure et son état, est devenue une colonie – une colonie de la culture française¹³¹ ». C'est dire si à travers cette affirmation, quoiqu'exagérée, l'influence de la culture française se fait ressentir chez nombre d'intellectuels roumains.

Néanmoins, cet argument paraîtrait bien faible s'il n'était complété par l'attrance du jeune Tzara pour les poètes symbolistes roumains eux-mêmes fascinés par l'aura de la culture française, au premier rang desquels, Alexandru Macedonski. Ainsi que l'affirme Serge Fauchereau :

Au moment où Tzara – qui ne s'appelle pas encore ainsi – va commencer à écrire, la littérature roumaine est sous l'emprise du symbolisme, mouvement importé de France par l'écrivain Alexandru Macedonski. Comme pour beaucoup d'écrivains roumains, le français est à Macedonski une deuxième langue. [...] Les revues roumaines en français au temps du symbolisme sont nombreuses (*L'indépendance roumaine*, *Le peuple roumain*, *La revue roumaine*, *La revue franco-roumaine*, *Le cri de Bucarest*, *Le beau Danube bleu*) et, pendant plusieurs décennies, Macedonski y collabore abondamment. Sa réputation est donc très grande en Roumaine¹³².

La revue *Simbolul*¹³³ – dont le nom est à cet égard révélateur, cofondée en 1912 par Ion Vinea, Marcel Janco et Tristan Tzara, publie ainsi de nombreux poèmes symbolistes roumains, avec entre autres, des textes d'Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Claudia Millian, ou encore Nicolae Davidescu. Sous le pseudonyme de S. Samyro, Tristan Tzara y publie également quatre poèmes¹³⁴ dans lesquels transparaît l'influence des symbolistes belges d'expression française,

¹³¹ Benjamin Fondane, *Images et livres de France*, [1921], trad. fr. Odile Serre, Paris, Paris-Méditerranée, 2002, p. 17.

¹³² Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dadaïsme, surréalisme et autres -ismes*, op. cit., p. 215.

¹³³ La revue ne comporta que quatre numéros, publiés du 25 octobre 1912 au 25 décembre de la même année. Tom Sandqvist affirme quant à lui que six numéros furent publiés. Voir : *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 72-73.

¹³⁴ « Pe riul vietei » [Sur la rivière de la vie] (*Simbolul*, n°1, 25 octobre 1912), « Cantec » [Chanson] (*Simbolul*, n°2, 15 novembre 1912), « Poveste » [Conte] (*Simbolul*, n°3, 1 décembre 1912), « Dans de fee » [Danse de fée] (*Simbolul*, n°4, 25 décembre 1912). Ces quatre poèmes sont ceux qui seront par la suite désavoués par Tzara (voir ci-dessus, la note n°17).

Maeterlinck et Verhaeren¹³⁵. S'ils ne sont pas encore rédigés en français, leurs sources d'inspiration se déplacent vers les auteurs francophones. Sitôt arrivé à Zurich en 1915, il abandonne sa langue maternelle pour adopter le français en tant que langue d'écriture. Un choix sur lequel il ne reviendra jamais.

Cette adoption du français n'est pas sans susciter des interrogations au sujet de la bonne assimilation de la langue et de son histoire par le poète roumain. C'est du moins le questionnement que soulève Michel Murat dans son article « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton » :

Tzara est étranger à cette tradition [littéraire française], non parce que le français n'est pas sa langue maternelle, mais parce qu'il ne s'est pas soumis à cet apprentissage. Il n'a, autant que je sache, jamais composé de vers français (en tout cas assez pour en acquérir la mesure) ; et comme lecteur il n'est pas certain qu'il ait bien fait la différence entre le vers de Baudelaire et celui de Laforgue. Dans les premiers poèmes roumains, à n'en juger que d'un point de vue français, on reconnaît les thèmes et même le ton des symbolistes - Laforgue, Verhaeren, Maeterlinck - et les caractéristiques externes du vers libre : mais, peut-être par l'effet du changement de langue, le vers libre est dissocié de la mémoire du vers, ce qui n'est jamais le cas chez les symbolistes de langue française. Il apparaît comme une sorte de table rase, et la plongée précoce de Tzara dans ce mouvement qui se voulait sans mémoire n'a fait qu'accentuer le phénomène¹³⁶.

Cette absence de mémoire de la métrique française, que Murat attribue donc davantage à un manque d'apprentissage qu'à un choix délibéré, conduit à une véritable « crise du langage ». Si bien qu'« il nous faut accepter l'idée d'une poésie indifférente aux matériaux qu'elle emploie, et en même temps hantée par la mémoire d'une langue et d'une culture inassimilables dont elle roule les débris¹³⁷ ». Or, ce langage poétique véhicule de débris – d'une culture inassimilable ou volontairement inassimilée – serait-il susceptible, dans une perspective légèrement différente, de nous orienter sur les modalités de réemploi poétique d'une matière philosophique et scientifique ? Ces disciplines impliquant la maîtrise d'un vocabulaire et de concepts

¹³⁵ OC I, *op. cit.*, p. 714. Ce ne sont là que quelques-unes des influences francophones qui jalonnent les poèmes roumains (composés en Roumanie) du poète, imprégnés de Laforgue, Baudelaire, Corbière ou encore Samain.

¹³⁶ Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 17, *Chassé-croisé Tzara-Breton*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, p.255.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 262.

complexes, ceux-ci ont-ils été parfaitement compris par le poète ? Sont-ils également devenus de simples débris brassés dans le flot son écriture ? Sa langue et sa culture natale ont-elles entravé leur appréciation ? Au contraire, a-t-il usé de son extériorité linguistique pour sciemment déformer ces concepts ? À la lumière de ces réflexions sur le polyglottisme de Tzara, notre étude ne pourra se permettre de négliger ces questionnements.

II LES ETUDES SUPERIEURES : UN PARCOURS HETEROCLITE

Dès la fin de ses études secondaires, Tristan Tzara choisit de s'inscrire à l'Université de Bucarest, en Faculté de mathématiques¹³⁸, le 17 octobre 1914¹³⁹. Compte-tenu de l'orientation prise durant son enseignement primaire et secondaire, ce choix pourrait sembler curieux. Ce serait cependant oublier l'excellent niveau de Tzara dans cette discipline depuis son enfance :

Au cours de ses quatre années de gymnasium, tant à Focșani qu'à Bucarest, les notes de Tzara fluctuaient énormément : sur le même sujet, il pouvait passer d'une année à l'autre de pire à meilleur élève. Les exceptions à cette règle générale étaient les langues étrangères [...] et les mathématiques, dans lesquelles il excellait¹⁴⁰.

Ses compétences, alliées à cette inscription dans ce cursus nous apparaissent comme un indice révélateur de l'influence durablement exercée par les mathématiques au sein de la poésie de Tristan Tzara. Il semble même que le poète ait nourri l'ambition d'embrasser cette carrière dans sa jeunesse, allant jusqu'à affirmer rétrospectivement son désir de devenir mathématicien :

Pendant mon adolescence, je croyais pouvoir devenir mathématicien, car je voyais dans les mathématiques une de ces formes de poésie, mais je me suis arrêté très vite parce que je n'ai pu suivre cette discipline, surtout par le fait, je m'en souviens, c'est peut-être une anecdote, [...] mais le terme d'« infini » m'arrêtait chaque fois puisque l'infini pour moi était réellement l'infini... tandis que pour les mathématiques ce ne devait être qu'un signe, une convention¹⁴¹.

Parallèlement à ce cursus, le poète s'inscrit à la Faculté de philosophie. Or, selon Marius Hentea, il semblerait que celui-ci n'ait pas été un étudiant assidu. En effet, « il n'y a aucune trace des cours de Tzara et son nom ne figure pas dans les feuilles de présence de cette année

¹³⁸ Néanmoins, les positions de différents critiques semblent diverger. Selon Henri Béhar, celui-ci y aurait suivi des cours de philosophie et de mathématiques. Marius Hentea, au contraire, affirme que Tzara aurait suivi ces cours de philosophie et de lettres. Or, cette divergence laisse planer le doute sur la probabilité que Tzara ait suivi ou non un cursus de mathématiques. Il s'agit selon nous d'une confusion de Marius Hentea lors de la lecture des documents sources, classés sous la rubrique « Faculty of letters » (SMAN (Faculty of Letters), 139/1912-1914, f.253). Voir : Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, op. cit., p. 51 & Henri Béhar, *Tristan Tzara*, op. cit., p.17.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27. Nous traduisons.

¹⁴¹ « Le bureau des rêves perdus », *OC V*, p. 423.

ni dans la liste des étudiants ayant assisté à des séminaires spéciaux de philosophie intitulés “À propos des phénomènes affectifs” et “La durée et l'intensité du sentiment”¹⁴² ». Il semble que, durant cette période, Tzara se soit bien plus intéressé à la littérature qu'à ses études¹⁴³. Néanmoins, Hentea fournit quelques anecdotes intéressantes qui permettent de cartographier son environnement intellectuel. Il nous indique notamment que le philosophe Constantin Rădulescu-Motru occupait alors la chaire de philosophie de l'Université de Bucarest depuis 1906. Celui-ci est notamment l'auteur de la première monographie sur Nietzsche publiée en Europe¹⁴⁴. Évidemment, la présence simultanée de Tzara et du professeur ne peut constituer une preuve de leur interaction. Cependant, Constantin Rădulescu-Motru est également éditeur de la revue *Noua Revistă română*, dans laquelle il publie pour la première fois un poème de Tristan¹⁴⁵, « Verisoara, fata de pension » [Cousine, interne au pensionnat]. À première vue, cette relation éditoriale ne dit rien d'éventuels échanges intellectuels ou de cours suivis par Tzara, sauf à considérer l'affirmation de Jean-Claude Blachère selon laquelle Tzara lisait Nietzsche dès 1913-1914¹⁴⁶ – bien que celle-ci ne soit pas étayée par des éléments de preuve concrets. Celle-ci s'éclaire encore lorsque l'on se concentre sur la relation entretenue avec Ion Vinea. Amis depuis le lycée, les deux comparses passent leurs vacances d'été 1915 ensemble, juste avant le départ de Tzara pour Zurich. Un poème d'Ion Vinea, sobrement appelé « Souvenirs d'été » (1915), nous en offre un témoignage :

[...]
 Il faisait chaud, des sofas profonds, du café sur la table,
 Tristan Tzara, tandis que tu prêtais l'oreille à l'événement
 le garde forestier sifflait son chien
 et les cerfs, le museau plongé dans les eaux du lac
 y buvaient des étoiles
 mais j'ai écrit ces vers

¹⁴² Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, loc. cit., p. 51. Nous traduisons.

¹⁴³ Alexandru Bar, The multilayered identity of Tristan Tzara and Marcel Janco, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴⁴ Constantin Rădulescu-Motru, *F.W. Nietzsche. Viața și filosofia sa* [F.W. Nietzsche. Sa vie et sa philosophie], 1897. L'ouvrage sera réédité en 1916.

¹⁴⁵ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁶ Voir par exemple, la position de Jean-Claude Blachère dans *Le modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, *op. cit.*, p. 123.

en souvenir des heures consacrées aux échecs
dans la forêt où j'ai lu Nietzsche¹⁴⁷.

Henri Béhar rattache à juste titre ce poème à celui de Tristan Tzara, « Viens à la campagne avec moi » (1915), dont le thème abordé semble identique. Nous noterons à cet égard la référence commune au lieu bucolique, aux jeux d'échecs et à la lecture :

[...]
Nous irons à cheval des journées entières,
Nous ferons halte dans des auberges grises,
Là on lie beaucoup d'amitiés
Et la nuit on couche avec la fille de l'aubergiste.

Sous les noyers — où passe le vent lourd comme un jardin de fontaines
Nous jouerons aux échecs
Ainsi que deux vieux pharmaciens
Et ma soeur lira les journaux dans le hamac¹⁴⁸.

Tzara n'étudie cependant qu'une seule année à l'Université de Bucarest. Dès 1915, il quitte la capitale roumaine pour la ville suisse de Zurich. De nombreux arguments ont été avancés afin d'expliquer ce départ : sur décision de sa famille afin de lui éviter un échec à l'Université¹⁴⁹, pour éviter un scandale familial¹⁵⁰, ou encore pour éviter la mobilisation sur le front dans une Europe en guerre¹⁵¹. Toujours est-il que, fraîchement arrivé à Zurich, Tzara abandonne les mathématiques et tente de s'inscrire en Faculté de philosophie et de lettres. Cependant, le niveau exigé se révèle bien supérieur à celui de l'Université de Bucarest. Aussi, « pour rejoindre ses rangs, Tzara s'inscrit dans une académie privée dirigée par un certain Herr Hausmann¹⁵² ». Un parcours corroboré par les déclarations du jeune poète à l'occasion d'un interrogatoire de police subi le 30 septembre 1919. Compte-tenu du climat de méfiance généralisée dû au contexte politique et social d'après-guerre en Europe, Tristan Tzara est en

¹⁴⁷ OC I, *op. cit.*, p. 634.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.53.

¹⁵⁰ Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵¹ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *loc. cit.*, p. 53.

¹⁵² *Ibid.*, p. 60. Nous traduisons.

effet arrêté le 29 septembre 1919 « pour avoir rencontré deux ressortissants allemands venus lui rendre visite¹⁵³ », Lucien Logeais et une certaine « Mme Jung », soupçonnés d'appartenir à la mouvance bolchévique. Dans le procès-verbal retranscrivant l'interrogatoire, celui-ci déclare : « En juin 1916, je suis arrivé de Bucarest en Suisse pour raison d'études [...] Je suis inscrit à l'université. Précédemment j'étais à l'école privée Hausmann, Sonneggstrasse à Zurich 6. Je suis étudiant à l'université, mais j'ai dû interrompre mes études pour cause de nervosité, après avoir été en congé pendant deux mois¹⁵⁴ ». Les études de philosophie semblent désormais ne plus être capables de susciter la stimulation intellectuelle recherchée. En tous les cas, quelques années plus tard, le constat est amer. Dans une lettre envoyée à André Breton datée du 5 mars 1919, Tzara écrit : « le dégoût dont j'ai écrit quelque part est réel et je me suis retrouvé après le plus grand [sic] : quelques années perdues dans la philosophie¹⁵⁵ ». Mais Tzara ne stoppe pas pour autant ses études supérieures puisqu'une fois arrivé à Paris, il décide de s'inscrire à un Certificat d'Études supérieures de Chimie générale à la Faculté des Sciences comme le prouve l'attestation qui lui est délivrée pour l'année scolaire 1919-1920 ainsi que son adhésion à l'Association des étudiants roumains de France¹⁵⁶. Même si Marius Hentea précise que le poète ne s'y inscrit « pas par ambition académique, mais pour s'assurer qu'il dispose des papiers de résidence nécessaires et d'une couverture adaptée pour expliquer ce qu'il fait à Paris¹⁵⁷ » dans le contexte teinté de xénophobie de l'immédiat après-guerre, le choix de s'inscrire dans cette discipline est révélateur de l'inclination du poète pour les sciences exactes. Pourtant, face à l'ampleur prise par le mouvement Dada, la perspective d'une vie estudiantine ne résiste pas et le paysage intellectuel du poète va radicalement changer.

¹⁵³ Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, op. cit., p. 65.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁵⁵ André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁶ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, op. cit., p. 17.

¹⁵⁷ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, op. cit., p. 135.

CONCLUSION : QUELQUES SIGNES AVANT-COUREURS

L'analyse de la scolarité de Tristan Tzara nous a permis de mettre en lumière trois principaux centres d'intérêt. Celui pour l'art, bien sûr, et en particulier la poésie symboliste francophone. Celui pour la philosophie, essentiellement nietzschéenne, mais qui laisse au poète un goût amer, un sentiment d'inutilité à la source du dégoût dadaïste envers la discipline. Enfin, celui pour les sciences, à première vue plus surprenant au regard de l'antagonisme entre la « culture littéraire » et la « culture scientifique » soulevé par le physicien Charles Percy Snow dans la célèbre conférence « The Two Cultures » prononcée à Cambridge en 1959¹⁵⁸. Pourtant, qu'il s'agisse de mathématiques, de médecine, ou encore de chimie, le langage de la science se révélera bien vite comme un élément essentiel de l'esthétique de ses écrits dadaïstes et surréalistes. Qui plus est, l'un des principaux enseignements de la scolarité du poète réside selon nous dans sa maîtrise précoce des langues. La pratique de l'allemand, de l'anglais, l'adoption du français comme langue d'écriture en remplacement de son roumain natal, auront ainsi des conséquences non seulement sur son style, comme l'avance Michel Murat, mais également sur un certain nombre de connaissances érudites que le poète engrangera avant de les mobiliser dans ses écrits théoriques. Nous allons en effet pouvoir mesurer toute l'importance de ce polyglottisme au cours de notre analyse des sources intellectuelles du poète, à commencer par celles qui se manifestent dans le cadre de son primitivisme, que rien ne laissait présager avant 1915.

¹⁵⁸ Charles Percy Snow, *Les Deux Cultures* [1959], trad. fr. Claude Noël, Paris, Pauvert, 1968.

CHAPITRE 1

LE PRIMITIVISME, UNE FASCINATION TRANSVERSALE

INTRODUCTION : QU'EST-CE QUE LE PRIMITIF ?

La figure du « primitif » apparaît avant tout comme « une construction – une invention autrement dit, ou une fiction – de la modernité occidentale¹⁵⁹ » une construction intellectuelle occidentale soumise à des évolutions définitionnelles et conceptuelles. Dès le XVI^e siècle, les découvertes rapportées par les explorateurs et les récits de voyages qui s'ensuivent contribuent à forger, dans l'inconscient européen, une vision exotique et stéréotypée de cet ailleurs peuplé d'êtres tour à tour perçus comme candides ou bestiaux. À partir du second tiers du XIX^e siècle, les puissances européennes débutent une entreprise de colonisation des continents africain et océanien fondée sur une idéologie évolutionniste : par opposition au « civilisé », le « primitif » est alors considéré comme naturellement inférieur, ce qui légitime cette « mission civilisatrice ». Suite à la découverte de nouvelles structures sociales et culturelles, l'intérêt suscité chez les intellectuels occidentaux conduit au développement et à la structuration de la science ethnologique. Des sociétés d'ethnologies se créent dans le monde entier : en 1839 à Paris, en 1842 à New-York, en 1843 à Londres, ainsi qu'à Berlin en 1870¹⁶⁰. Dès lors, le nombre d'expéditions croît sensiblement et se concentre sur les continents africains et océaniques, les Amériques sont quant à elles tenues relativement à l'écart de cette frénésie exploratrice¹⁶¹. Ces

¹⁵⁹ Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 16.

¹⁶⁰ Céline Trautmann-Waller (dir.), *Quand Berlin pensait les peuples, Anthropologie, ethnologie et psychologie (1850-1890)* [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2004. Consulté le 20/02/21. URL : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/2190>

¹⁶¹ Selon Christian F. Feest, si l'Allemagne s'intéresse de près à l'Amérique du Nord, « la plupart des puissances coloniales européennes finançaient prioritairement des expéditions scientifiques dans leurs propres territoires d'outre-mer [...] plutôt que d'apporter leur soutien à des expéditions aux États-Unis ou au Canada » (« Amérique du Nord », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1991, p. 93). Pourtant, comme le note Élodie Vaudry au sujet des expéditions françaises, « bien que l'Europe, l'Asie et l'Afrique représentent la grande majorité des explorations, l'attention portée à l'Amérique latine par l'envoi de missions spécifiquement dédiées aux cultures précolombiennes est stimulée par la création du Congrès des américanistes en 1875 ». Ainsi, le service des missions scientifique y autorise 60 missions ethnographiques et 32 missions archéologiques entre

missions à caractère scientifique ou religieux, auxquelles s'ajoutent des campagnes de conquête et de répression – citons notamment l'expédition punitive menée en 1897 au royaume du Bénin par les troupes anglaises qui engendra la spoliation de nombreuses pièces en bronze – engendrent l'arrivée de nombreux artefacts dans la métropole. À Paris, les Expositions universelles sont l'occasion de mettre en avant ce patrimoine colonial nouveau. L'exposition permanente des colonies est inaugurée suite à l'exposition de 1855. Celle de 1878 voit naître le musée ethnographique des missions scientifiques, lequel préfigure le Musée d'ethnographie du Trocadéro qui ouvre ses portes au public quatre ans plus tard¹⁶². L'exposition universelle de 1889 présente quant à elle de véritables « zoos humains » par l'intermédiaire de reconstitutions de villages indigènes¹⁶³, tandis que celle de 1900 fait la part belle au Pavillon du Dahomey, vantant ainsi la dernière conquête coloniale française¹⁶⁴. Au même moment, les données recueillies sur le terrain par les explorateurs favorisent le développement d'une littérature spécialisée¹⁶⁵, essentiellement anglophone, francophone et germanophone. Entre autres représentants, on compte Léo Frobenius en Allemagne, James George Frazer en Angleterre, Franz Boas aux États-Unis, Marcel Mauss, Émile Durkheim ou encore Lucien Lévy-Bruhl en France. Les textes et les photographies documentaires qui ponctuent de nombreux ouvrages et revues spécialisées – *Anthropos* paraît pour la première fois en 1906 – donnent un aperçu de la vie dans ces contrées lointaines qui continue de nourrir l'imaginaire européen. Peu à peu, des ethnologues allemands commencent à considérer les productions artistiques de ces populations lointaines¹⁶⁶. En 1894, l'ethnologue allemand Ernst Grosse publie *Die Anfänge der Kunst* [Les

1843 et 1939 (Élodie Vaudry, *Chapitre II. Dynamiques identitaires, in Les arts précolombiens : Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945* [en ligne], Rennes, PUR, 2019. URL : <http://books.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/pur/140563>).

¹⁶² Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne, op. cit.*, p. 44-46.

¹⁶³ Sophie Cazaumayou, *Objets d'Océanie, Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 89-90.

¹⁶⁴ En effet, l'exposition coloniale de 1900 fait suite à la conquête du Royaume du Dahomey (actuel sud du Bénin) en 1894, jusqu'alors dirigé par Béhanzin.

¹⁶⁵ Philippe Dagen, « Des savants », *in Primitivismes, une invention moderne, op. cit.*, p. 47-55.

¹⁶⁶ Les trois ouvrages cités ci-après font tous partie d'une liste d'ouvrages ethnographiques établie par Tzara vers 1916.

débuts de l'art] ; dix ans plus tard Yrjö Hirn publie *Der Ursprung der Kunst* [L'origine de l'art] ; en 1907, Emil Stephan fait paraître *Südsee-Kunst. Beiträge zur Kunst des Bismark-Archipels, und zur Urgeschichte der Kunst ueberhaupt* [L'Art des mers du Sud. Contributions à l'art de l'archipel de Bismark et à la préhistoire de l'art en général]. D'une manière quasi contemporaine, un certain nombre d'artistes se saisit de cette source d'inspiration nouvelle qui se présente d'emblée comme le contrepoint parfait d'une culture occidentale alors profondément remise en question. Peu à peu, le « nègre » entre dans le domaine artistique. Gauguin fait ainsi partie des premiers artistes à se saisir de cette culture « primitive » et anticipe la vogue primitiviste qui émerge au début du XX^e siècle. Fauvisme, cubisme, expressionnisme allemand : la fascination pour les « primitifs » s'affirme comme une constante des mouvements d'avant-garde européens¹⁶⁷. En parallèle, un véritable marché de l'art « nègre » se développe¹⁶⁸. Les artefacts africains et océaniens se vendent, se collectionnent et s'exposent désormais comme des œuvres d'art. Le célèbre collectionneur et marchand d'art primitif Paul Guillaume prête dix-huit pièces pour l'exposition new-yorkaise *Statuary in Wood by African Savages : The Root of Modern Art* organisée par Marius de Zayas à la Galerie Stieglitz du 3 novembre au 8 décembre 1914¹⁶⁹, la première du genre. Ainsi lorsque Tzara découvre les populations et les arts « primitifs » au début de l'année 1916, l'engouement pour les arts occidentaux n'est pas nouveau ; au contraire, il est déjà devenu un poncif¹⁷⁰. Ceci n'empêche pas le poète de se saisir de l'ensemble des éléments alors disponibles pour nourrir son art et forger sa culture scientifique, son polyglottisme constituant un atout majeur. L'art « nègre » entre au Cabaret Voltaire sur son initiative. Puis, loin du brouhaha zurichois, « il se forge une réputation

¹⁶⁷ À ce sujet, voir les sections consacrées à « Matisse et les fauves » (Jack D. Flam), « Picasso » (William Rubin), ainsi qu'à « l'expressionnisme allemand » (Donald E. Gordon) dans *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 211-239, 241-340 & 369-403.

¹⁶⁸ Philippe Dagen, « Les collections : Londres, Berlin, Paris », in *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 36-47.

¹⁶⁹ Jean-Louis Paudrat, « L'Afrique », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 152.

¹⁷⁰ Isabelle Krzykowski, *Le Temps et l'espace sont morts hier, les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris L'Improviste, 2006, p. 193.

d'expert¹⁷¹ » et devient l'un des principaux acteurs du marché de l'art « primitif » en France dans l'entre-deux guerres. Le « nègre » acquiert ainsi un statut de véritable modèle pour le poète.

¹⁷¹ François Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution Dada*, op. cit., p. 222.

I

UN MODELE ARTISTIQUE ET THEORIQUE

Chez Tzara, la fascination pour les cultures « primitives » et leur esthétique n'apparaît pas comme le résultat d'une longue acclimatation, nourrie par la lecture et la contemplation des œuvres de ses prédécesseurs et futurs inspirateurs, mais prend bien davantage l'aspect d'une révélation soudaine¹⁷². Avant son arrivée à Zurich à l'automne 1915, rien n'indique que les continents africains ou océaniques exercent une quelconque influence sur lui, et ce, même si les *Premiers poèmes* témoignent parfois d'un désir de découvrir des contrées exotiques, chez cet adolescent roumain dont le pseudonyme signifiait, selon les déductions de Claude Sernet¹⁷³, « Triste au pays » :

Viens près de moi comme une barque dans les roseaux
Étale tes paroles comme les draps dans blancs de l'infirmierie
[...]
Parle-moi de pays lointains
De gens étranges
De l'île aux perroquets
Mon âme est gaie et étonnée
Comme un ami qui vient de rentrer de l'hôpital¹⁷⁴

Cette aspiration vers l'ailleurs, aux vertus apparemment curatives, se concrétise au début de l'année suivante. Dès lors, les références aux « nègres » pullulent au sein de ses écrits théoriques et poétiques. Pourtant, cette découverte n'a rien d'une toquade. Derrière l'absurdité apparente des manifestations Dada se cache un chercheur avide de connaissances. Probablement conscient du caractère paradoxal d'une telle démarche, Tzara ne commence à dévoiler l'ampleur de son savoir qu'à la fin du mouvement, à la faveur de son adhésion au surréalisme. À bien des égards, compte tenu du poids de son statut de fondateur du mouvement

¹⁷² Jean-Claude Blachère, *Le modèle nègre op. cit.*, p. 120.

¹⁷³ Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1988, p. 208.

¹⁷⁴ « Dimanche », *Premiers poèmes, OC I, op. cit.*, p. 40.

Dada, l'acuité du regard et l'érudition de Tzara au sujet des productions artistiques extra-européennes n'a été révélée que tardivement au grand public, les échos de la vente aux enchères de sa collection privée en 1988 ayant joué un rôle prépondérant :

[...] sans nul doute, après la vente de la collection Tristan Tzara, qui s'est déroulée le 24 novembre 1988 à Drouot-Richelieu, le public ne regardera plus l'art primitif avec les yeux qu'il lui réservait jusqu'alors, la condescendance de certains ayant même dû s'effacer devant les prix incontestables – ce critère absolu – puisque aucune réserve n'avait été imposée par le vendeur. Une vente historique, une heure de gloire, les estimations, délicates à déterminer, ayant dans l'ensemble été largement dépassées¹⁷⁵

De fait, si, à ce jour, de nombreux commentateurs ont évoqué le rôle du poète au sein du marché de l'art « primitif » dans l'entre-deux guerres, il nous a paru important d'étoffer puis de réunir la somme des informations disponibles afin de parvenir à une vue d'ensemble des différents biais par lesquels le primitivisme de Tzara s'est exprimé. C'est pourquoi nous nous sommes particulièrement intéressés à cette frénésie tzariste de la collecte – par ailleurs protéiforme, dans la mesure où elle s'applique également aux écrits ethnologiques, aux photographies d'objets d'art « primitif », ainsi qu'à la poésie « nègre » – laquelle nous apparaît comme une caractéristique majeure du rapport de Tzara aux cultures « primitives ».

A- Tzara et le monde de l'art

1. Le collectionneur

La fascination de Tzara pour les arts premiers le pousse très tôt à posséder sa propre collection. Selon le témoignage de Emmy Hennings, celui-ci aurait ainsi acquis sa première pièce au début de l'année 1917 avant de l'installer dans la Galerie Dada au milieu d'œuvres expressionnistes :

¹⁷⁵ Raoul Lehuard, « La Vente Tristan Tzara », *Arts d'Afrique noire*, n°68, 1988, p. 13-17.

Tzara possédait [...] une très belle sculpture nègre d'une très grande valeur. En cas de difficultés financières, la belle négresse devrait de préférence être transférée, car se séparer d'elle pour toujours aurait été trop difficile pour lui. [...] Je crois qu'il se réjouit encore de la posséder aujourd'hui. La sculpture nègre a été solennellement installée et comme elle ne suffisait pas en tant que seul objet d'art, la grande collection du Sturm, les tableaux abstraits de Kandinsky, Feininger, Klee et Campendonk, ont été envoyés de Berlin et accrochés à tous les murs¹⁷⁶.

Avec quel argent¹⁷⁷ et par le biais de quel intermédiaire Tzara acquiert-il cette sculpture ? Nous l'ignorons. Il est toutefois très probable que le galeriste Han Coray ait joué ce rôle compte-tenu de la très vaste collection d'objets africains et océaniques alors en sa possession. À titre d'exemple, en 1933, près de deux mille quatre cents pièces furent ainsi estimées à près de cent huit mille francs suisses par les experts Charles Ratton et Ernst Ascher¹⁷⁸. Les collectionneurs et spécialistes d'arts premiers font en effet partie des interlocuteurs privilégiés par Tzara pour constituer sa collection privée. Ainsi que le note François Buot, il se lie d'amitié avec Charles Ratton : « Les deux hommes se voient souvent. Tzara est un habitué de la boutique de la rue Lafitte, et Ratton passe de longues soirées avenue Junot¹⁷⁹ ». S'il reste peu de traces de leurs transactions, celles-ci ne font cependant aucun doute. Tzara entretient également une relation commerciale avec les marchands d'art Eugène Edelman¹⁸⁰ ou encore Ernst Ascher à qui il achète une statuette originaire du Gabon pour une valeur de quatre mille cinq cents francs en novembre 1929¹⁸¹, avec le galeriste Pierre Loeb qui lui cède un appui-tête indonésien¹⁸², ou

¹⁷⁶ Emmy Hennings, « Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada », in Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, *Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*, Zurich, Verlag der Arche, 1957, p. 159.

¹⁷⁷ N'oublions pas que dans *Faites vos jeux* (1923-1934), Tzara affirme qu'à cette époque, il « vivai[t] d'une faible rente servie par [s]a famille », *OC I, loc. cit.*, p. 278.

¹⁷⁸ Audrey Peraldi, Achim Schäfer, Andreas Schlothauer, *et al.*, « Die Afrika-Sammlung von Han Coray im HVM St. Gallen », *Kunst & Kontext*, n°11, Juillet 2016, p.18.

¹⁷⁹ François Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution dada*, *op. cit.*, p. 224.

¹⁸⁰ Au sein des manuscrits du poète (TZR 25⁹²⁻¹⁰⁶), nous avons en effet retrouvé une carte de visite d'Eugène Edelman, « Antiquaire, art antique, Moyen-Âge et ethnographique, Paris (6^e), 32 Rue du Dragon ».

¹⁸¹ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *op. cit.*, p. 218 & 325. Une lettre envoyée par le marchand d'art le 29 novembre 1929, et conservée dans les archives du poète (TZR C 232), témoigne de cette vente : « Monsieur, j'ai l'honneur de vous accuser réception de votre chèque de 4500 frs que Monsieur Hein nous a fait parvenir. Néanmoins, je vous prierai de bien vouloir nous faire parvenir comme convenu la jambe du Pahuin. Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées. Asher ».

¹⁸² Charles Wesley-Hourdé, Nicolas Rolland (dir.), *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie :1930, une exposition mythique*, Paris, Somogy, 2018, p. 278.

encore avec la Galerie Flechtheim dont il acquiert une statue de femme en bois originaire de Papouasie Nouvelle-Guinée¹⁸³. Tous ces protagonistes se retrouvent d'ailleurs à l'occasion de l'exposition qui se déroule à la Galerie Pigalle en 1930. Durant les années 1920, le monde des collectionneurs d'arts premiers reste en effet relativement restreint. Ses acteurs entretiennent alors des relations privilégiées qui les conduisent à échanger sur le commerce de leur propre collection, comme en atteste une lettre adressée à Tzara le 2 janvier 1927 par le collectionneur Henri Pareyn dans laquelle ce dernier rapporte au poète le contenu d'un courrier adressé au marchand d'art slovaque Bela Hein à propos de la vente d'un masque et d'objets en ivoire¹⁸⁴. Pour quelle raison Pareyn transmet-il le contenu de cette lettre à Tzara ? Une fois encore, nous l'ignorons. Ce courrier comporte néanmoins une indication intéressante quant au déroulé de la transaction et, par extension, sur les éventuelles pratiques commerciales des collectionneurs à cette époque. En effet, afin de conclure la transaction, Pareyn fait une demande spécifique à Bela Hein : « je maintiens le prix fixé de cent mille francs Belges net pour moi – objets à prendre chez moi contre paiement – pour m'éviter des factures et ce qui s'en suit et autres ennuis ». Vente discrète, absence de justificatifs, voilà sans doute d'une des raisons pour lesquelles il demeure si difficile, aujourd'hui encore, d'établir l'historique précis du parcours des œuvres d'arts premiers qui vinrent étoffer les collections de ces passionnés. Tzara noue également des relations commerciales avec un certain nombre d'écrivains et artistes, au premier rang desquels on retrouve André Derain¹⁸⁵ ou Carl Einstein¹⁸⁶, mais également les membres du groupe surréaliste parisien avec lequel il tisse de nouveau des liens à la fin des années 1920. Selon certains, ce retour inattendu est motivé par des raisons bien plus prosaïques qu'artistiques. C'est notamment le cas de Robert Desnos, récemment exclu du mouvement, qui dénonce un choix

¹⁸³ *Ibid.*, p. 280.

¹⁸⁴ Voir la lettre adressée par Henri Pareyn à Tristan Tzara le 2 janvier 1927 dans notre annexe n°6, p. 510.

¹⁸⁵ Cécile Bargues, « Dada et les "primitivismes" », in Jean-Philippe Garric (dir.), *Au-delà de l'art et du patrimoine : Expériences, passages et engagements* [en ligne], Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017. Consulté le 15 avril 2020. URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/7887>

¹⁸⁶ *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique*, op. cit., p. 228.

stratégique de la part d'André Breton dans son pamphlet intitulé *Troisième manifeste du surréalisme* (1930) : « André Breton s'est fâché jadis avec Tristan Tzara pour la raison très précise qu'à la représentation du *Cœur à barbe* le chef du Dadaïsme nous avait fait arrêter. Il le sait. Il l'a vu et entendu aussi bien que moi nous désigner aux agents. Pourquoi se réconcilie-t-il ? Parce que Tristan Tzara achète des fétiches nègres et des tableaux et qu'André Breton en vend¹⁸⁷ ». Si l'affirmation de Desnos est marquée par un ressentiment dû à sa récente rupture avec le groupe surréaliste, elle reflète néanmoins une certaine forme de réalité si l'on prend en compte les ventes aux enchères auxquelles participent Tzara et Breton, le premier en tant qu'acheteur, le second en tant que vendeur.

*

Les ventes aux enchères semblent d'ailleurs constituer le moyen d'acquisition d'œuvres d'art privilégié par Tzara, comme en atteste le nombre de catalogues de vente en sa possession à sa mort et revendus lors de la dispersion de sa bibliothèque en 1988. Celui-ci ne possédait pas moins de quinze catalogues de ventes ayant eu lieu entre 1927 et 1930, dont celles des collections de Walter Bondy, Louis Capitan, Pierre Loti, de Paul Rupalley, ainsi que les catalogues de vente des collections de George de Miré et de Breton/Éluard qui se déroulent en 1931. L'année 1927 apparaît ainsi comme un moment charnière dans la constitution de sa collection d'art premier, à partir duquel on retrouve son nom à de multiples reprises dans les procès-verbaux des ventes. En effet, entre 1927 et 1931, Tzara se porte acquéreur dans au moins quatorze de ces ventes aux enchères. L'année 1927 est ainsi marquée par sa participation à au moins quatre ventes, dont une vente d'objets d'art précolombien qui se déroule du 7 au 8 avril¹⁸⁸. Tzara participe ensuite à la vente du 20 mai, « Poteries de l'Amérique précolombienne : Art primitif africain et océanien : masques, statuettes, fétiches, etc. », au cours de laquelle il

¹⁸⁷ Robert Desnos, « Troisième manifeste du surréalisme », *Le Courrier littéraire*, n°1, 1^{er} mars 1930.

¹⁸⁸ Elodie Vaudry, *Les arts précolombiens*, op. cit.

acquiert une statuette funéraire ghanéenne exposée à la Galerie Pigalle trois ans après¹⁸⁹. Il participe encore à la vente du 30 juin¹⁹⁰, « Art précolombien : poteries du Pérou, du Venezuela, de la Colombie, du Costa Rica, du Nicaragua, et du Mexique, Étoffes du Pérou, pierres sculptées, amulettes et bijoux : Art africain et océanien, statuettes, masques et fétiches, Collection de coupes du Kassaï », puis à celle du 21 décembre¹⁹¹, « Art Précolombien. Poteries du Mexique, du Costa-Rica de la Colombie et du Pérou. Étoffes du Pérou. Pierres sculptées. Amulettes et bijoux. Art africain et art-océanien, statuettes, masques et fétiches », durant laquelle André Breton et Paul Éluard mettent chacun en vente une dizaine de pièces provenant du Mexique et du Pérou¹⁹². D'après son biographe François Buot, Tzara participe l'année suivante à la vente de la collection Walter Bondy, laquelle présente des objets africains, américains, océaniens, dont, pour la première fois, des objets d'art pascuan : « En décembre 1928, la dispersion de la collection Walter Bondy fait la Une du *Figaro* : “Tous les amateurs d'art ultramoderne sont là : Doucet, Félix Fénéon, André Breton, Tristan Tzara¹⁹³ ». Notons toutefois que la vente ne se déroule pas en décembre mais du 9 au 11 mai. Toujours en 1928, il participe encore à au moins quatre ventes publiques dédiées à l'art précolombien, le 29 avril, le 22 mai, le 14 novembre, au cours de laquelle il achète une statuette aztèque en pierre volcanique¹⁹⁴ ainsi que l'une des pièces les plus onéreuses de sa collection, « un grand fétiche anthropomorphe nahua (Mexique) à deux mille cent cinquante francs¹⁹⁵ », et enfin le 11 décembre¹⁹⁶. Le 30 janvier 1929, la vente de la collection Pierre Loti¹⁹⁷ marque le retour

¹⁸⁹ Galerie Pigalle, *Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique*, op. cit., p. 185.

¹⁹⁰ Elodie Vaudry, *Les arts précolombiens*, op. cit.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Elodie Vaudry, *Chapitre VI. Marché de l'art des pièces précolombiennes*, in *Les arts précolombiens : Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945*, op. cit.

¹⁹³ François Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution Dada*, loc. cit., p. 222.

¹⁹⁴ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, vente aux enchères publique, Paris, Nouveau Drouot, 24 novembre 1988. Paris, Étude Loudmer, 1988, p. 43.

¹⁹⁵ Elodie Vaudry, *Chapitre VI. Marché de l'art des pièces précolombiennes*, in *Les arts précolombiens : Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945*, op. cit.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Officier de marine et romancier, Pierre Loti reste célèbre pour le récit et les dessins de son voyage sur l'Île de Pâques, publiés en 1899 dans « Reflets sur la sombre route » sous le titre « L'île de Pâques : Journal d'un aspirant de La Flore ».

d'artefacts de l'Île de Pâques sur le marché des ventes aux enchères¹⁹⁸ : « La vente aux enchères de la collection Pierre Loti en janvier 1929 avait de fait relancé l'intérêt pour l'art pascuan : le riche collectionneur Stephen Chauvet, Tristan Tzara, le marchand Charles Ratton, faisaient partie des principaux acquéreurs¹⁹⁹ ». Le poète devient notamment le propriétaire d'une statue « Moai Kawakawa » également présentée lors de l'exposition à la Galerie Pigalle²⁰⁰. Il participe encore à la vente aux enchères qui se déroule du 7 au 9 novembre 1929²⁰¹ et se porte de nouveau acquéreur d'objets d'art précolombien lors des ventes du 3 décembre et du 24 janvier 1930²⁰². Autre événement majeur, la vente de la collection Paul Rupalley qui se déroule les 17 et 18 mars 1930 ; « là encore, ce sont les professionnels (Portier, Loeb, Ratton, Carré) et Tristan Tzara qui mènent la danse²⁰³ ». Cette fois, ce dernier achète dix lots d'objets d'art océaniques entre trente-deux et mille trois cent quatre-vingts francs²⁰⁴ pour une valeur totale de trois mille cent quatre-vingt-deux francs²⁰⁵, ainsi qu'un masque africain²⁰⁶. Une semaine plus tard, il participe à la vente de la collection de l'américaniste Louis Capitan, comme en témoigne un article du *Figaro* du 26 mars : « La seconde vacation de la vente des objets d'art précolombien avait attiré hier un public aussi nombreux que la veille. Nous avons reconnu MM. Miguel Zamacoï, Chadourne, Raton [*sic*], Louis Carré, Tristan Tzara, etc.²⁰⁷ ». L'année 1931 est quant

¹⁹⁸ Notons tout de même qu'avant la vente de la collection Pierre Loti, celle de la collection Walter Bondy, du 9 au 11 mai 1928, avait déjà présenté quelques artefacts pascuans.

¹⁹⁹ : Christine Laurière, « La mission de l'Île de Pâques (1932-1935), in *Paul Rivet : le savant et le politique* [en ligne], Paris, Publications scientifiques du muséum, 2008, p. 427-480. Consulté le 15/11/20. URL : <http://books.openedition.org/mnhn/2425>

²⁰⁰ *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique, op. cit.*, p. 320.

²⁰¹ *Le Figaro* 9 novembre 1929, p. 10

²⁰² Elodie Vaudry, *Les arts précolombiens, op. cit.*

²⁰³ Sophie Cazaumayou, *Objets d'Océanie, Regards sur le marché de l'art primitif en France, op. cit.*, p. 115.

²⁰⁴ L'objet acheté à ce prix est un masque Susu provenant de Nouvelle-Guinée (*Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, op. cit.*, p. 92).

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 245-248. Parmi ces acquisitions, on compte un bouclier des îles Trobriand (Henri Béhar, *Tristan Tzara, op. cit.*, p.6 & *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, op. cit.*, p. 52) ainsi qu'un étrier d'échasse provenant des Îles Marquises (*Ibid.*, p. 57).

²⁰⁶ Léa Saint-Raymond, Elodie Vaudry, « The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for "primitive" objects in the interwar period », *JAMS*, vol. 4, n°1, octobre 2020, p. 21. Le catalogue de la vente présente le masque en question comme originaire de Côte d'Ivoire. Il s'agit en réalité d'un masque provenant de l'Île d'Ambrym située dans l'archipel du Vanuatu (*Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, op. cit.*)

²⁰⁷ « L'Art et la curiosité. À l'Hôtel Drouot. La succession du Docteur L. Capitan », *Le Figaro*, 105^e année, n°85, 26 mars 1930, p. 7.

à elle marquée par la vente des collections d'André Breton et de Paul Éluard dont les difficultés financières sont alors grandissantes²⁰⁸. Tzara, toujours présent, achète à nouveau cinq lots d'objets d'art océanien pour une valeur totale de 5350 francs, dont l'un des objets les plus coûteux de la vente, un pendentif néo-zélandais au prix de trois mille deux cent cinquante francs. Puis, lors de la vente du 7 mai, il acquiert encore un masque Watam de Papouasie-Nouvelle-Guinée mis en vente par George de Miré²⁰⁹. L'année 1931 se conclut l'achat d'une dernière pièce ayant appartenu à ce dernier, un masque Sepik, acquis lors de la vente « Collection G. de Miré. Sculptures anciennes d'Afrique et d'Amérique » le 16 décembre²¹⁰. Tzara achète des objets d'art primitif tout au long de sa vie. Il acquiert ainsi un étrier de poulie ivoirien lors de la vente de la collection de Félix Fénéon le 13 juin 1947²¹¹.

Cet inventaire, bien que non exhaustif, communique néanmoins de précieuses informations sur la manière dont se constitue la collection de Tristan Tzara. D'après nos recherches et les travaux menés par Léa Saint-Raymond et Élodie Vaudry, Tzara acquiert « près de 100 lots provenant des 5 continents dont une soixantaine est issue de l'Amérique précolombienne²¹² », une quinzaine d'Afrique²¹³, et près d'une vingtaine d'Océanie, entre 1922 et 1939. Curieusement, la répartition des achats du poète ne reflète absolument pas l'état de la collection qui sera dispersée en 1988, laquelle contenait quarante-cinq objets africains, vingt-et-un objets océaniens et seulement neuf objets précolombiens²¹⁴. Ces disparités reflètent pourtant les vicissitudes d'un marché de l'art primitif constamment réorienté vers de nouvelles régions du monde. Au cours des années 1927 et 1928, durant lesquelles Tzara achète le plus

²⁰⁸ À ce sujet, voir notamment : Philippe Dagen, « Ratton, objets sauvages », *Charles Ratton, l'invention des arts « primitifs »*, *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁹ *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique*, *op. cit.*, p. 283.

²¹⁰ Cécile Bargues, « Dada et les “primitivismes” », *op. cit.*

²¹¹ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, *op. cit.*, p. 71.

²¹² Élodie Vaudry, *Les Arts précolombiens*, *op. cit.*

²¹³ Léa Saint-Raymond, Élodie Vaudry, « The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for “primitive” objects in the interwar period », *op. cit.*, p. 12-13.

²¹⁴ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, *op. cit.*

d'artefacts précolombiens, le marché des arts premiers américains connaît en effet une croissance exponentielle, avant de nettement retomber en 1930²¹⁵ :

Ce nouvel engouement pour L'Eldorado a particulièrement touché des artistes surréalistes comme Tristan Tzara (1896-1963), Paul Éluard (1895-1952) et, dans une moindre mesure, André Breton (1896-1966). De 1922 à 1924, ils n'achetaient aux enchères que des objets africains, mais en 1927 et 1928, entre deux tiers et quatre cinquièmes de leurs achats concernaient l'Amérique latine. En 1930, les objets précolombiens ne représentaient que vingt pour cent de leurs achats totaux, et ce pourcentage est tombé à zéro en 1931 et 1932, au profit d'objets provenant d'Océanie et d'Amérique du Nord. À partir de 1933, les surréalistes ne figurent plus dans les procès-verbaux²¹⁶.

Une passion qui dépasse le seul cadre des ventes publiques dans la mesure où, à partir de juin 1928, Tzara devient membre à vie de la Société des Américanistes de Paris²¹⁷. En ne considérant que les ventes publiques, la collection de Tzara se serait ainsi constituée en trois étapes correspondant aux productions artistiques de trois régions du monde successivement mises en lumière : l'Afrique, puis l'Amérique et enfin l'Océanie. Pourtant, nous nous garderons d'adopter un point de vue par trop schématique, compte tenu de la multiplicité des circuits par lesquels le collectionneur achète. À ce titre, n'omettons pas non plus le rôle, aussi important qu'incalculable, des visites dans les brocantes et autres marchés aux puces si chères aux surréalistes²¹⁸. Pour Tzara, les ventes aux enchères constituent davantage des opportunités de diversifier et d'étoffer sa collection privée avec des pièces dont l'authenticité est avérée. Il devient l'un des principaux acteurs du marché des arts premiers dans l'entre-deux guerres. Selon Sophie Cazaumayou, Tzara fait partie, aux côtés d'Éluard, Aragon, Guillaume, Carré, Fénéon et autres Ratton, des vingt figures les plus influentes, lesquelles représentent 18% du marché de l'époque²¹⁹. Il achète très régulièrement et à tous les prix (d'une dizaine à plusieurs

²¹⁵ Léa Saint-Raymond, Élodie Vaudry, « A new 'Eldorado', The French Market for pre-Columbians Artefacts in the Interwar Period », in Bénédicte Savoy, Charlotte Guichard, *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Boston & Berlin, De Gruyter, 2018, p. 107.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 116. Nous traduisons.

²¹⁷ « Membres de la Société des Américanistes de Paris », *Journal de la Société des Américanistes*, t. XX, 1928, p. 30.

²¹⁸ Sur la relation des surréalistes aux marchés aux puces, voir notamment : André Breton, *Nadja* (1928), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 676 et *L'Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1992, p. 698.

²¹⁹ Sophie Cazaumayou, *Objets d'Océanie, Regards sur le marché de l'art primitif en France*, *op. cit.*, p. 123.

milliers de francs). Or, même si la disproportion entre le nombre d'artefacts précolombiens achetés entre 1925 et 1939 et ceux vendus lors de la dispersion de sa collection en 1988 indique qu'il en faisait commerce, Tzara ne vend jamais d'œuvres lors de ventes aux enchères. L'opportunité conférée par les ventes publiques se manifeste pourtant à d'autres niveaux, si l'on considère le rôle que celles-ci ont pu jouer dans le rapprochement de Tzara, d'une part avec les acteurs du marché des arts premiers, d'autre part avec les membres du groupe surréaliste : Breton et Éluard participent notamment, en plus de celle du 21 décembre, à la vente du 20 mai²²⁰, et probablement à celles du 8 avril et du 30 juin 1927, du 22 mai et du 14 novembre 1928, dont Breton possédait les catalogues²²¹.

*

La collection d'art « nègre » de Tzara se constitue également par le biais d'un autre médium, celui de la photographie. Plus abordable et facile d'accès que les sculptures, leurs photographies apparaissent comme l'alternative privilégiée pour disposer d'un premier support visuel, en même temps qu'un vecteur de diffusion et de valorisation des arts premiers²²². Dès 1916, Tzara commence ainsi à référencer quelques photographies issues d'ouvrages ethnographiques, ainsi qu'en témoignent certaines références précises que nous avons retrouvées parmi ses listes d'ouvrages²²³. Tzara s'intéresse ainsi particulièrement à une statuette originaire de Papouasie Nouvelle-Guinée présentée par l'ethnologue Fritz Krause dans « Zur Ethnographie der Inseln Nissan » ainsi qu'à une planche de canoë guinéenne décrite par Ernst Sarfert dans « Eine Kanuplanke aus Kaiser Wilhelms-Land », deux articles respectivement

²²⁰ Léa Saint-Raymond, Élodie Vaudry, « The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for “primitive” objects in the interwar period », *op. cit.*, p. 8.

²²¹ À ce sujet, voir la liste des ventes publiques dont Breton possédait les catalogues à l'adresse suivante : <https://www.andrebretton.fr/series/122>

²²² Léa Saint-Raymond, « L'aura démultipliée : la photographie comme vecteur de diffusion et de valorisation de la sculpture (1890-1930) », *Sculptures*, n°6, 2019, p. 34-40.

²²³ Voir notre annexe n°1, pièce n°2, p. 481-482.

publiés dans l'Annuaire du musée d'ethnologie de la ville de Leipzig en 1906²²⁴ et 1911²²⁵. Néanmoins, cet intérêt transparait véritablement lorsque le poète entre en relation avec le célèbre marchand d'art Paul Guillaume, dont nous avons pour la première fois retranscrit les lettres conservées à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet dans notre annexe n°5²²⁶. Les deux hommes débute leurs échanges épistolaires à partir de mars 1916 et développent d'emblée une relation basée sur des échanges de bons procédés. Tandis que Tzara souhaite diffuser une revue en France et étendre ses relations artistiques, tout en sollicitant de sa part le prêt d'œuvres d'art moderne et d'objets « nègres » dans le cadre d'une exposition Dada, Paul Guillaume désire développer son réseau commercial en Suisse : « si la chose vous était possible un jour, il me serait encore plus agréable que vous parliez vous-même des choses dont je m'occupe et me disiez ce que l'on en pense²²⁷ ». Tzara s'exécute : le premier numéro de la revue *Dada* fait la publicité de la Galerie Paul Guillaume à Paris mais également de l'album *Sculptures nègres* publié en 1917²²⁸, lequel comporte vingt-quatre photographies auxquelles s'ajoutent une introduction de Guillaume Apollinaire et un exposé de Paul Guillaume lui-même. De son côté, ce dernier indique à Tzara les adresses d'Albert Savinio, de Guillaume Apollinaire, ou encore de Marius de Zayas et joint à sa lettre du 14 mai 1916 des photographies d'œuvres de Chirico et d'objets « nègres » : « Je vous envoie aujourd'hui quatre photos d'œuvres de Chirico, qui est le peintre le plus singulier qu'il y ait à Paris actuellement. Aussi une photo de sculpture nègre dont je possède une collection ». Il réitère d'ailleurs la chose dès le 8 juillet : « Je vous envoie une photo d'une très belle pièce nègre de ma collection ». En raison

²²⁴ Fritz Krause, « Zur Ethnologie der Inseln Nissan », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 1, Leipzig, R. Voigtländers, 1906, p. 44-159.

²²⁵ Ernst Sarfert, « Eine Kanuplanke aus Kaiser Wilhelms-Land », », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 5, Leipzig, R. Voigtländers, 1911, p. 40-43.

²²⁶ Ce travail vient ainsi compléter celui déjà effectué par Michel Sanouillet dans *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 546-548.

²²⁷ Toutes les références à la correspondance Tzara – Guillaume sont tirées des documents conservés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet sous la côte TZR C 1846-TZR C 1862.

²²⁸ « PREMIER ALBUM DE SCULPTURES NÈGRES (chez Paul Guillaume) 50 frs. [...] GALERIE PAUL GUILLAUME, Paris 16, avenue de Villiers, Œuvres de Derain, Matisse, Picasso, Cézanne, Modigliani, Chirico, Sculptures nègres », in *Dada*, n°1, juillet 1917, p. 17.

du caractère lacunaire de cette correspondance, il nous est pourtant impossible de déterminer lequel des deux protagonistes a le premier évoqué leur envoi. S'agit-il d'une demande de Tzara ou bien d'une initiative à but commercial de Guillaume ? Quoi qu'il en soit, si ces photographies ont à première vue pour objectif de sélectionner les pièces qui seront présentées pour l'exposition, Tzara semble déjà développer un intérêt particulier pour celles-ci. L'exposition passée, les demandes de Paul Guillaume se font plus précises. Dans une lettre du 3 septembre 1917, celui-ci affirme son souhait de « [s]'entendre Suisse avec un correspondant commercial actif » et de développer « un marché pour la statuaire nègre ». Tzara, en échange de ces services, semble alors faire de ces photographies une véritable monnaie d'échange. C'est du moins ce que laisse penser la réponse de Guillaume en date du 25 septembre :

[...] je ne vois en principe aucune difficulté à vous être agréable d'une manière très générale lorsque des résultats auront été obtenus [...] Je pourrai peut-être vous donner quelques photos de sculptures nègres à condition que sur la reproduction figure mon nom. Ce qui m'intéresserait serait la publication dans des revues d'art à fort tirage. Si votre mouvement vous permet de connaître des amateurs d'art, adressez-les-moi à Paris ; je penserai à vous selon vos souhaits si des affaires se traitent [...]

La photographie apparaît ainsi comme le moyen privilégié par le poète pour débiter une collection d'objets « nègres », et ce, avant même que celui-ci dispose des fonds suffisants pour en acquérir. Néanmoins, au moment même où Tzara devient un collectionneur passionné, la collecte de photographies reste au cœur de ses préoccupations. Fabrice Flahutez a en effet découvert qu'en décembre 1928, Tzara commande une série de photographies d'objets « nègres » à Georges-Henri Rivière, fraîchement nommé sous-directeur du Musée du Trocadéro²²⁹. En outre, une lettre de Tzara adressée à Charles Ratton le 15 août 1933, récemment mise au jour par Philippe Dagen, fait état d'une demande similaire et nous en apprend davantage sur les motivations de celle-ci :

²²⁹ Fabrice Flahutez, « Tristan Tzara, collectionneur de son temps et d'ailleurs », in Serge Fauchereau (dir.) *Tristan Tzara, l'homme approximatif : poète, écrivain d'art, collectionneur*. Catalogue de l'exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, du 24 septembre 2015 au 17 janvier 2016. Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, p. 211.

Vous avez eu la gentillesse de me promettre de me donner pour la suite de mon article sur les arts primitifs une série de photos d'objets d'Océanie [...]. J'aurais besoin d'une douzaine et j'ai confiance en vous pour choisir de belles pièces, munies de quelques indications sommaires (collection, provenance). Si par hasard vous aviez dans votre collection de photos 2 ou 3 d'objets m'appartenant (par ex : le masque de Nlle-Guinée ayant appartenu à de Miré reproduit dans un de vos catalogues) vous me rendriez un grand service²³⁰.

Ratton n'est cependant pas en mesure d'envoyer des photographies d'objets appartenant à Tzara, comme l'indique une seconde lettre datée du 21 août : « Je regrette qu'il n'y aura pas de pièce m'appartenant, mais je pourrai me rattraper au 3^e article²³¹ ». Tzara fait ici référence aux articles déjà évoqués « La révélation de l'art africain par l'art moderne » et « Art primitif et art populaire », publiés dans les n°3 et 4 de la revue suédoise *Konstrevy* en 1933 sous les titres « Afrikansk Sculptur och Modern Konst » et « Om primitiv konst från Afrika och Söderhavsöarna », lesquels devaient à l'origine précéder un troisième et dernier article qui ne verra jamais le jour. En outre, ainsi que le souligne Philippe Dagen, la demande spécifique de Tzara est très probablement symptomatique d'une volonté de vendre certaines pièces de sa collection et de développer ainsi son propre réseau en Suède ; ce qui invite à porter un regard nouveau sur l'envoi de photographies de la part de Paul Guillaume quelques années auparavant. On remarque d'ailleurs que le fait est récurrent chez Tzara. Dans le premier numéro de la revue belge *Variétés* paru le 15 mai 1928, Tzara publie à nouveau les deux poèmes de la tribu Loritja (« en ouest des nuages végétant » et « chanson du serpent ») déjà publiés dans *Dada 2* en décembre 1917. Ils sont cette fois-ci accompagnés de photographies d'objets « nègres », dont un fétiche de la fécondité²³² issu de sa collection personnelle. Six mois plus tard, dans le numéro 7 de la même revue, il publie sa « Note sur la poésie nègre » aux côtés d'une nouvelle

²³⁰ Lettre de Tzara à Charles Ratton du 15/08/1933, citée par Philippe Dagen, « Ratton, objets sauvages », in *Charles Ratton, l'invention des arts « primitifs »*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Quai Branly, du 25 juin au 22 septembre 2013. Paris, Skira/Flammarion, 2013, p. 122-123.

²³¹ Lettre de Tzara à Charles Ratton du 21/08/1933, *idem*.

²³² La photographie comporte la légende suivante : « Fétiche de la fécondité (H : 36 cm) Urua (Congo Belge. District des Stanley Falls) Bois, cuir, coquillages. Collection Tristan Tzara », in *Variétés*, n°7, 15 mai 1928, p. 353-354.

photographie d'objet issu de sa collection. Il s'agit cette fois d'un fétiche péruvien en bronze²³³. En l'occurrence, les photographies ne sont pas nécessairement sélectionnées en fonction du texte qu'elles illustrent, ni même en fonction de l'auteur. Ainsi, en 1929, dans le numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* à propos de l'art océanien, « rédigé avec la collaboration de M. Tristan Tzara », ce dernier présente quatorze²³⁴ photographies de pièces issues de sa collection, ce qui en fait le collectionneur le plus représenté devant André Breton et Louis Aragon, mais également devant les marchands d'art tels que Charles Ratton ou André Level. La contribution de Tzara est uniquement supplantée par celle de musées d'ethnographie tels que le Trocadéro. Or, contrairement à ce qu'affirme son biographe François Buot²³⁵, aucune d'entre elles n'accompagne son article « L'Art et l'Océanie » composé pour l'occasion. Celles-ci viennent au contraire illustrer pas moins de six contributions, dont le compte-rendu de l'ouvrage d'Eckart von Sydow, *Primitive Kunst und psychoanalyse*, ainsi que les articles de Stephen Chauvet, « Sur l'art de l'archipel de Salomon », de Dominique Joseph Wölfel, « Le Style de l'art néo-calédonien », d'André Clouzot, « Sur l'art maori », de Max Radiguet, « Légendes religieuses et croyances des marquisiens », d'André Level sur les « Îles Marquises », ou encore les travaux de Tepano Jaussen à propos de l'île de Pâques, sur lesquels nous reviendrons. Ainsi, qu'il participe en tant que simple contributeur ou bien directeur de publication, Tzara tente toujours d'accompagner ses textes de photographies de sa propre collection. Si l'intention publicitaire et commerciale semble bien présente, elle n'occulte pas sa volonté de présenter des objets d'une grande qualité esthétique, comme en témoignent certains clichés, publiés et exposés à de multiples reprises, d'œuvres que le poète conservera jusqu'à la fin de sa vie²³⁶. La photographie

²³³ La photographie comporte la légende suivante : « Fétiche précolombien (H. 15.5 cm) Pérou – Bronze (Collection Tristan Tzara) », *ibid.*, p. 346.

²³⁴ Il s'agit des figures n°31, 32, 38, 83, 97, 123, 127, 129, 143, 148, 164, 168, 169 et 178.

²³⁵ François Buot avance que « l'article est illustré de nombreuses photos de fétiches et de bois sculptés issus de sa propre collection », in *Tristan Tzara, loc. cit.*, p. 222.

²³⁶ La consultation de l'historique des publications et des expositions de chaque œuvre dans le catalogue de l'ouvrage *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique* fournit ainsi de nombreux exemples d'objets présentés à Paris et New-York en 1930 et 1935, vendus uniquement lors de la dispersion de la collection de Tzara en 1988, et dont les photographies furent l'objet de publications de son vivant.

d'objets d'art renferme ainsi une valeur de témoignage, de transmission de ces expressions de cultures lointaines et/ou disparues, à destination de ceux pour qui les musées restent difficilement accessibles. Elle joue un rôle similaire à celui identifié par Philippe Dagen chez un certain nombre de précurseurs, à l'instar de Paul Guillaume, Guillaume Apollinaire, Carl Einstein ou encore Marius de Zayas, celui de « convaincre le regard²³⁷ » :

Tous, quelle que soit leur situation, sont unis par la conviction qu'il faut faire aimer les arts d'Afrique et susciter des vocations de collectionneurs. Et, tous, assurés que c'est le moyen le plus direct qu'ils puissent employer, font de la photographie leur instrument, ce que le musée du Trocadéro n'a pas encore songé à cette date, alors qu'à Londres ou à Tervuren des guides et des catalogues illustrés, parfois luxueux, sont produits depuis le début du siècle²³⁸.

La photographie apparaît donc comme un médium de diffusion et de promotion des arts premiers à part entière. Outil documentaire destiné au spécialiste ou vitrine pour sa collection privée, ce médium occupe une place significative dans le rapport entretenu par Tzara avec les objets d'art premier.

2. Visiteur, prêteur ou organisateur : les rôles de Tzara dans les expositions d'art premier

L'attrait pour les arts primitifs ne se limite pas à la constitution d'une collection privée. En grand spécialiste, Tzara visite, commente et organise des expositions en relation avec les plus grands amateurs d'art primitif de l'époque, à commencer par le célèbre marchand d'art Paul Guillaume. Si, comme nous l'avons vu, Tzara entame une relation épistolaire à partir de mars 1916, il est question, dès le 16 juillet, d'organiser une exposition conjointe d'œuvres d'art moderne et d'artefacts primitifs. D'emblée, Paul Guillaume donne son accord de principe et propose pour l'occasion de prêter des œuvres de « Chirico, Utrillo, Modigliani et peut-être quelques pièces de sculpture nègre ». Manifestement enthousiaste, celui-ci réitère la

²³⁷ Philippe Dagen, *Primitivismes II, une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021, p. 23.

²³⁸ *Ibid.*, p. 25.

proposition le 30 octobre : « Je pourrais vous donner des œuvres de André Derain, de Vlaminck, Chirico – une ou 2 sculptures nègres – par exemple ». Derrière ces tractations transparait néanmoins le contexte belliqueux et ses conséquences sur les relations internationales. Guillaume s'avère ainsi particulièrement précautionneux quant aux intentions des dadaïstes : « Vous pouvez compter sur moi pour vous aider par le moyen de toutes mes relations, mais il est bien entendu que je ne puis sympathiser qu'avec celles de vos manifestations ayant un caractère francophile ou "Alliés" ». À cela s'ajoute la difficile transmission du courrier en temps de guerre, si bien que celui-ci ne reçoit pas à temps les garanties nécessaires au prêt des œuvres. Malheureux hasard ou conséquence de la censure²³⁹ ? Quoi qu'il en soit, Guillaume se résout par deux fois, le 29 novembre et le 24 décembre, à signifier à Tzara son retrait de l'exposition : « Je vous prie de vouloir bien avertir Monsieur Corray [*sic*] que les circonstances difficiles du moment m'empêchent de participer à son exposition – et cela à mon regret très vif ». Contre toute attente, le projet aboutit pourtant à la « Première exposition Dada. Cubistes. Art nègre » à la Galerie Corray de Zurich en janvier 1917, pour laquelle Paul Guillaume prête finalement « une toile de De Chirico et au moins un objet extra-européen : une statue baoulé²⁴⁰ ».

Néanmoins, la relation épistolaire avec celui-ci s'essouffle rapidement²⁴¹. Tandis que ce dernier organise la première exposition d'art primitif du 10 au 31 mai 1919, à laquelle le dadaïste n'a logiquement pas pu assister, il faut attendre la fin du mouvement Dada pour observer chez Tzara un nouveau regain d'intérêt à propos des expositions d'art primitif. Dans un article consacré à l'exposition « Les Arts anciens de l'Amérique », organisée du 12 mai au

²³⁹ Sur l'impact de la censure sur les relations épistolaires entre Zurich et Paris durant la Première Guerre mondiale, voir notamment le développement de Michel Sanouillet dans *Dada à Paris, op. cit.*, p. 80-81.

²⁴⁰ *Dada Africa, op. cit.*, p. 78.

²⁴¹ Cela n'empêche pas Paul Guillaume de voir immédiatement en Tzara l'un des plus fervents promoteurs de l'art nègre. Il s'y réfère dans son article « Une esthétique nouvelle : l'art nègre » : « D'autres écrivains, tels Paulhan, Leblond, André Warnod, André Salmon en France, Marius de Zayas aux États-Unis, Tristan Tzara en Suisse, ont fait mention dans leurs écrits du rôle de la statuaire nègre dans les plus récentes innovations des avant-gardes » (*Les Arts à Paris*, n° 4, 15 mai 1919, p. 1-5).

1^{er} juillet 1928 au Musée des arts décoratifs du Louvre sous la direction de Georges-Henri Rivière et Alfred Métraux, le poète fait référence à une « exposition d'art nègre, organisée par le même musée il y a quelques années, et dont le souvenir est encore vivant²⁴² » sans toutefois indiquer précisément celle à laquelle il se réfère. S'agit-il de l' « Exposition de la Croisière Noire » qui se déroule d'octobre à décembre 1926 et dans laquelle sont présentés pas moins de 380 objets d'art « nègre » provenant de toute l'Afrique²⁴³, ou bien à l'exposition de l' « Art indigène des Colonies françaises d'Afrique et d'Océanie et du Congo belge » qui se tient du 9 novembre 1923 au 27 janvier 1924 ? Vraisemblablement, c'est bien à cette dernière que Tzara fait allusion, si l'on en juge par la référence explicite à celle-ci dans son essai intitulé « La révélation de l'art africain par l'art moderne » en 1933²⁴⁴. À la différence de la première que Tzara ne mentionne dans aucun texte, celle-ci suscite un vif intérêt dans les milieux artistiques parisiens, comme en témoigne une lettre adressée par André Breton à son mécène Jacques Doucet le 25 novembre 1923 :

J'ai visité l'exposition coloniale avec grand plaisir. Je crois que les organisateurs auraient pu mieux faire [...] Toutefois, parmi tant d'œuvres qui ne se recommandent par aucune particularité réelle, j'ai distingué et j'ai admiré à loisir deux pièces, selon moi, de premier ordre. [...] J'ai remarqué aussi plusieurs autres merveilles, en tout quatre ou cinq, qu'il me serait difficile de caractériser par écrit mais sur lesquelles j'aimerais attirer votre attention, si vous voulez me permettre de vous accompagner lors de votre seconde visite au musée²⁴⁵.

Tzara considère l'exposition de 1923 comme la première étape d'un cycle d'expositions consacrant les arts primitifs, que prolonge *logiquement* l'exposition « Les Arts anciens de l'Amérique », et qui invite, à l'avenir, à en dédier « une troisième à l'art des mers du Sud, l'Océanie, cette noble et fière sœur de l'Afrique et de l'Amérique », afin de « prouver la communauté d'inspiration de ces trois arts²⁴⁶ ». C'est donc à cette seconde exposition que se

²⁴² OC IV, *op. cit.*, p. 651.

²⁴³ L'exposition présente 382 objets d'art africain en provenance du Niger, du Tchad, de l'Oubangui-Chari, du Congo belge, de l'est-africain anglais, du Nyassaland, ou encore de Madagascar.

²⁴⁴ « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), OC IV, *op. cit.*, p. 508.

²⁴⁵ André Breton, *Lettres à Jacques Doucet*, *op. cit.*, p. 168-169.

²⁴⁶ OC IV, *loc. cit.*, p. 651.

réfère son article « À propos de l'art précolombien » publié en 1928 dans les revues *Cahiers d'art* et *L'Intransigeant*. Tzara, convié à l'événement²⁴⁷, souligne « une parfaite réussite [qui] marquera une nouvelle étape dans l'évolution des forces spirituelles de notre temps²⁴⁸ ». Le poète regrette néanmoins certains choix opérés par les organisateurs, notamment les disparités dans la mise en avant de certaines zones géographiques :

Le choix, sauf quelques rares exceptions, est des plus intelligents, quoique, sans entrer dans des considérations d'ordre archéologique, nous regrettons que le Pérou, à côté de la magnifique salle consacrée au Mexique, fasse figure de parent pauvre [...] il existe des œuvres d'art précolombiennes du Pérou qui ne figurent pas à cette exposition, et qui pourtant sont peut-être encore plus profondément ancrées dans l'idée que nous avons de cette troublante humanité de rêve²⁴⁹.

Or, si le commentaire de Tzara sur la surreprésentation des objets d'art mexicains est on ne peut plus juste, les estimations au sujet du Pérou apparaissent davantage comme le reflet d'une attente déçue que comme un compte-rendu objectif. En effet, sur 1246 pièces, 449 proviennent du Mexique, 286 du Pérou, 174 de Colombie, 126 du Costa Rica, une quarantaine d'Amérique centrale, une vingtaine du Brésil et encore moins du Venezuela²⁵⁰. Dès lors, difficile de qualifier le Pérou comme le *parent pauvre* de l'exposition. En revanche, l'objection du poète souligne davantage l'intérêt spécifique qu'il porte à l'art péruvien – ainsi qu'en témoignait déjà la plus grande proportion d'objets d'art issus des cultures Nazca, Chincha et Inca parmi les 62 artefacts précolombiens acquis entre 1925 et 1939 – face à la fascination pour le Mexique ressentie par André Breton, pays dans lequel celui-ci se rendra au printemps 1938 et au sujet duquel il affirmera : « Une partie de mon paysage mental – et par extension, je crois, du paysage mental du surréalisme – est manifestement bornée par le Mexique²⁵¹ ». Toutefois, il est à noter que leurs préférences demeurent conditionnées par l'état du marché de l'art primitif au cours des

²⁴⁷ Élodie Vaudry, *Les Arts précolombiens*, op. cit.

²⁴⁸ OC IV, loc. cit., p. 651.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ Élodie Vaudry, *Les Arts précolombiens*, op. cit.

²⁵¹ André Breton, « Souvenirs du Mexique », in *Minotaure*, n° 12/13, avril 1939, p. 41.

années 1920, lequel fait directement écho aux destinations privilégiées par la France dès le milieu du XIX^e pour entreprendre des fouilles archéologiques, au terme desquelles de nombreux artefacts furent rapatriés dans l'Hexagone²⁵². Ainsi ce déséquilibre favorable au Mexique et au Pérou face aux autres pays américains reflète-t-il un autre déséquilibre, celui des collections du musée du Trocadéro, principal prêteur de l'exposition²⁵³.

Cet événement coïncide avec le début d'une période de transition pour le musée, laquelle correspond à son rattachement au Museum national d'histoire naturelle et l'arrivée de Paul Rivet à sa tête, et qui aboutira à la fondation du musée de l'Homme neuf ans plus tard²⁵⁴. Impressionné par la qualité de l'exposition, ce dernier fait appel aux talents de Georges-Henri Rivière pour réhabiliter un musée alors tombé dans le dénuement le plus total, faute de financements suffisants. Grâce à une campagne de sensibilisation des institutions politiques et à l'aide de la Société des amis du musée d'ethnographie du Trocadéro, fondée en 1913, Rivet et Rivière parviennent à débloquer des fonds et à enclencher une série de modifications structurelles. Dès lors, les collections sont étoffées²⁵⁵, inventoriées, reclassées et hiérarchisées, tandis que le bâtiment est rénové de fond en comble, tant pour favoriser l'accueil du public que la bonne conservation des collections. L'objectif est désormais d'en faire un modèle du genre conciliant l'approche scientifique et l'institutionnalisation de l'art « primitif », tout en renouant avec l'ambition coloniale du pays. La renaissance du musée s'accompagne d'ailleurs d'une multiplication des expositions, avec près de soixante-dix manifestations entre 1928 et 1937²⁵⁶.

²⁵² Élodie Vaudry, *Les Arts précolombiens*, op. cit.

²⁵³ Sur 486 objets prêtés, 233 proviennent du Mexique, 86 du Pérou, 35 de Colombie, 27 de l'Équateur, 25 des Antilles, 22 du Costa Rica 17 du Panama, 13 du Guatemala, 7 du Canada, 6 du Venezuela, 4 du Brésil, 2 du Salvador et d'Argentine. Voir : Camille Faucourt, *Les Arts anciens de l'Amérique au musée des Arts décoratifs*, 12 mai-1^{er} juillet 1928, mémoire d'étude première année de 2^e cycle, sous la direction de M. Passini, École du Louvre, 2013.

²⁵⁴ Sur ces changements structurels au sein du Musée du Trocadéro durant les années 1930, voir : Alice L. Conklin, « L'ethnologie "pour le peuple" : Du Musée d'ethnographie au Musée de l'Homme », in *Exposer l'humanité : Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2015. Consulté le 28/09/20. URL : <http://books.openedition.org/mnhn/4174>

²⁵⁵ Le musée acquiert ainsi plus de cinquante mille pièces entre 1928 et 1935.

²⁵⁶ Alice L. Conklin, « L'ethnologie "pour le peuple" : Du Musée d'ethnographie au Musée de l'Homme », in *Exposer l'humanité*, op. cit.

C'est à cette époque que Tzara commence à tisser des liens privilégiés avec le musée et ses acteurs. Il entre ainsi en contact avec son nouveau sous-directeur, Georges-Henri Rivière, comme nous l'avons vu, dès la fin de l'année 1928²⁵⁷, devient membre de la Société des Amis du musée d'ethnographie du Trocadéro²⁵⁸, se procure les *Bulletins du musée d'ethnographie du Trocadéro* de 1931 à 1935²⁵⁹ et arpente assidument l'établissement dont il vit les transformations de l'intérieur. Par deux fois, au début de l'année 1929, les 13 janvier²⁶⁰ et 15 février, le quotidien *Paris-Midi* y signale la présence constante du poète au moment même où les travaux de rénovation sont engagés :

Les salles silencieuses du Musée ethnographique du Trocadéro sont actuellement le théâtre d'une activité sans cesse croissante [...] de nouvelles collections sont acquises, de nouvelles vitrines créées ; on songe à installer l'électricité et à résoudre le difficile problème du chauffage. Et surtout on travaille ferme à installer les nouvelles salles [...] Certaines collections provenant de l'Amérique précolombienne, la plupart de celles provenant d'Océanie et d'Afrique, gisent çà et là dans les grandes salles fermées, où sont disposées sur les murs et dans les vitrines d'une façon si arbitraire qu'on doit tout remanier [...] Encore maintenant, Philippe Soupault ou Tristan Tzara viennent très fréquemment²⁶¹.

Pourtant la réhabilitation du musée n'efface pas le problème des vols de pièces d'art primitif que son insalubrité facilitait déjà grandement. Face à ce constat, l'assiduité des artistes ne tarda pas à faire l'objet de suspicions. Dans un *Rapport sur l'état de la sécurité des collections*

²⁵⁷ Fabrice Flahutez, « Tristan Tzara, collectionneur de son temps et d'ailleurs », *loc. cit.*, p. 211.

²⁵⁸ À ce sujet, Henri Béhar note que « la première phrase du chapitre XI [du recueil *Personnage d'insomnie*] est, dans un brouillon au crayon, écrite au verso d'une circulaire de la Société des amis du musée d'ethnographie datée du 20 février 1934 », in *OC III, op.cit.*, p. 552. Nous avons pu retrouver cette missive dont le contenu est le suivant :

« La Sté des Amis du Musée d'Ethnographie du Trocadéro a le plaisir de vous inviter à la "SOIREE AU HOGGAR" qu'elle organise le 17 mars 1934 à l'hôtel Georges V, au profit des missions du Musée.

Au cours de ce bal auquel vous êtes prié d'assister en costume indigène ou à défaut en tenue de soirée vous assisterez à une présentation de costume commentée par Mr H. de Monfreid, à un duel touareg ainsi qu'à une partie artistique à laquelle Mr Féral Benga, Mme Marianne Oswald, MM Wiener et Doucet ont prêté leur concours ; d'autre part, vers minuit, Mr Lumiansky vous présentera quelques-uns de ses champions dans des matches de boxe et de lutte ».

²⁵⁹ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, op. cit.*, p. 11.

²⁶⁰ « Le musée du Trocadéro est devenu un établissement très fréquenté par les artistes et littérateurs parisiens. Tristan Tzara y passe des journées entières à retourner dans ses doigts experts les statues polynésiennes et nègres qui sont enfermées dans les salles qui ne sont pas encore ouvertes au public », *Paris-Midi*, 13/01/1929, p. 2. Également cité par François Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution Dada, op. cit.*, p. 221.

²⁶¹ « De nouvelles salles vont s'ouvrir au musée ethnographique du Trocadéro », *Paris-Midi*, 15/02/1929, p. 2.

publiques du musée de l'Homme daté de 1983, l'ethnologue Jean Guiart expose le témoignage de Roger Falck sur l'attitude des surréalistes face aux collections du musée :

Les vols sont anciens et de toutes les époques. Lorsque j'étais jeune étudiant au musée de l'Homme, un des plus anciens collaborateurs de la maison, M. Roger Falck, Chef du service du dessin, me racontait comment les surréalistes, dont Tristan Tzara, avaient imaginé de 'libérer' des pièces, belles, dont des masques bien entendu, qu'ils venaient voir dans les réserves, et comment ces pièces, selon eux 'mortes' à l'intérieur du musée, se sont retrouvées dans leurs ateliers et par la suite en vente publique, encore munies des étiquettes du musée de l'Homme²⁶².

Bien que les faveurs accordées à ces artistes pour visiter les réserves et leur hostilité face à l'institution muséale soient réelles, le caractère très indirect du témoignage, aujourd'hui introuvable, ainsi que la mention du seul nom de Tzara au banc des accusés, ce qui interroge nécessairement sur les intentions de Jean Guiart à son encontre, obligent à considérer celui-ci avec beaucoup de précautions. Quoi qu'il en soit, outre les collections permanentes, le poète visite également les nombreuses expositions temporaires, dont « Îles de cendre et de corail » inaugurée le 25 janvier 1935, ainsi qu'en témoigne André Breton – déjà soupçonneux d'une éventuelle défection de sa part, deux mois avant sa rupture avec le groupe surréaliste – dans une lettre à Paul Éluard du 29 janvier 1935 : « Sans nouvelles de Tzara et Char que Ratton m'a dit avoir rencontré ensemble à une séance sur les Nouvelles Hébrides au Trocadéro, ce qui me donne à penser qu'ils s'abstiennent d'un commun accord de me voir et de collaborer avec nous²⁶³ ». Le poète assiste encore à l'inauguration des expositions « Visions d'Indonésie » et « Siam » le 12 avril 1935²⁶⁴. Le musée du Trocadéro se trouve ainsi au cœur du rapport entretenu par Tzara avec les arts premiers.

²⁶² Jean Guiart, *Rapport sur l'état de la sécurité des collections publiques du musée de l'Homme*, 15 octobre 1983, cité par Sophie Leclerc, *La rançon du colonialisme*, Paris, Les Presses du réel, 2010, p. 117.

²⁶³ André Breton, Paul Éluard, *Correspondance (1919-1938)*, présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 2019, p. 342.

²⁶⁴ *Beaux-Arts*, 19 avril 1935, p. 2.

Cette proximité avec le musée aboutit très vite à une collaboration. Le musée du Trocadéro accepte ainsi de prêter six œuvres dans le cadre de l'« Exposition d'art africain, d'art océanien » conjointement organisée par Tzara, Charles Ratton et Pierre Loeb du 27 février à la fin avril 1930 dans les galeries du théâtre Pigalle. Comme le souligne Charles Wesley-Hourdé, « il est fort probable que les organisateurs aient cherché à obtenir le concours du musée afin d'asseoir le sérieux de leur entreprise²⁶⁵ ». Probablement aidés de Georges-Henri Rivière²⁶⁶, les trois organisateurs souhaitent se distinguer de la scénographie coloniale de l'exposition de 1923 au Pavillon de Marsan en allant « à l'encontre de toute hiérarchie, qu'elle soit géographique, par genre et style d'objets, ou même par dimension²⁶⁷ », et privilégiant avant tout la valeur artistique et non plus documentaire des pièces présentées. Bien qu'émaillée par un scandale²⁶⁸, l'exposition est encensée par de nombreux commentateurs. Henri Clouzot dresse ainsi une brève histoire de la réception des arts primitifs dont l'exposition constitue selon lui l'apogée. Celle-ci comporte trois étapes. D'abord, leur découverte par « les ethnologues, inconscients de leur valeur esthétique ». Ensuite, la réappropriation de « ces expressions plastiques d'autres races » par les artistes d'avant-garde. Enfin, l'exposition de la galerie Pigalle qui consacre « le troisième âge, celui de la connaissance, et il ne semble pas que, libérés de leurs mystères, ces beaux objets restent moins dignes d'admiration²⁶⁹ ». Une connaissance qui demeure représentative de son époque dans la mesure où le continent africain, alors mieux connu que l'Océanie, est surreprésenté. En effet, sur quatre cent vingt-cinq objets exposés, on compte deux

²⁶⁵ Charles Wesley-Hourdé, « 'Galerie Pigalle : Afrique, Océanie', les coulisses d'une exposition », in *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique*, op. cit., p. 65.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁶⁷ Yaëlle Biro, « De Pigalle (1930) à la Maison des artistes (1911) : une généalogie à rebours », *ibid.*, p. 33.

²⁶⁸ L'anecdote est restée célèbre. Suite à des plaintes de visiteurs, le baron de Rothschild, propriétaire du théâtre Pigalle, décide de retirer de l'exposition plusieurs pièces jugées obscènes seulement trois semaines après le début de l'exposition. La réponse de Tzara est cinglante : « Il n'y a pas d'impudeur en art, mais s'il pouvait y en avoir, la statuaire nègre, qui est très stylisée, pourrait être considérée comme bien plus chaste que la statuaire grecque. Or, personne ne songe à procéder à des expulsions dans les musées et les jardins publics » (*Le Journal*, 1^{er} avril 1930, p. 1). Ce dernier saisit la justice et obtient gain de cause. Le 2 avril 1930, *Paris-Midi* titre « M. Tristan Tzara et M. Henri de Rothschild sont d'accord... ...et les statuette nègres ont réintégré la galerie Pigalle ».

²⁶⁹ Henri Clouzot, « L'Art africain et océanien au théâtre Pigalle », *Miroir du monde*, 5 avril 1930, p. 186-187. Également cité par Nicolas Rolland, « L'exposition Pigalle au fil de la presse : un succès médiatique et populaire », in *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique*, op. cit., p. 78.

cent quatre-vingt-sept pièces d'art africain contre cent trente-huit pièces d'art océanien²⁷⁰. Fort d'une collection largement étoffée depuis le début des années 1920, Tzara ne se contente plus de visiter ou de commenter mais devient un lui-même un pourvoyeur. Il expose ainsi trente-huit pièces²⁷¹ issues de sa collection personnelle, ce qui en fait le troisième prêteur de l'exposition, derrière Georges de Miré (41 pièces) et Charles Ratton (39 pièces). Ce faisant, il se distingue nettement des autres surréalistes dont André Breton et Paul Éluard qui achètent et vendent plus qu'ils ne prêtent²⁷².

Moins de deux ans plus tard, Tzara retrouve Charles Ratton dans le cadre de l'« Exposition de bronzes et ivoires du royaume de Bénin » que ce dernier organise du 15 juin au 15 juillet 1932 au Musée du Trocadéro. Le poète, qui en possède le catalogue²⁷³, prête encore une œuvre²⁷⁴. En novembre 1933, Tzara prête à nouveau des pièces au Musée des Colonies et de la France extérieure, fondé à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931 : « Les objets réunis proviennent des collections de MM. Paul Guillaume [...], Ratton, Marcoussis, Georges Salies [...] Stora, Tzara, Paul Chadourne, Carré, Moris, Percier, Gaillard, Groléas, etc.²⁷⁵ ». À la demande de George-Henri Rivière²⁷⁶, il réitère la chose dans le cadre de l'exposition intitulée « Île de Pâques. Exposition de la mission franco-belge en Océanie²⁷⁷ » qui se déroule à nouveau au Trocadéro du 21 juin au 30 octobre 1935, et prête encore quelques œuvres²⁷⁸ pour l'exposition rapidement organisée par Charles Ratton au cinéma Théâtre Édouard-VII du 15 décembre 1936 au 17 janvier 1937, suite à la sortie du film *The Green Pastures*, dans lequel

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 17. Voir également Philippe Dagen, *Primitivismes II, une guerre moderne*, *op. cit.*, p. 159-160.

²⁷¹ Dont 23 pièces africaines et 15 pièces océaniques.

²⁷² Léa Saint-Raymond, Élodie Vaudry, « The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for “primitive” objects in the interwar period », *op. cit.*, p. 17.

²⁷³ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁴ Fabrice Flahutez, « Tristan Tzara, collectionneur de son temps et d'ailleurs », *loc. cit.*, p. 211-212 & *L'Intransigeant*, 13 juin 1932, p. 5.

²⁷⁵ *La Volonté*, 30 novembre 1933, p. 4.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ « La mission de l'Île de Pâques (1932-1935), in Christine Laurière, *Paul Rivet : le savant et le politique*, *op. cit.*

²⁷⁸ *Le Figaro*, 14 décembre 1936, p. 5.

des acteurs noirs incarnent des personnages de la Bible²⁷⁹. Néanmoins, les prêts de Tzara ne se limitent pas à la sphère parisienne. Sa collection s'exporte également à l'étranger, notamment dans le cadre de l'exposition « African Negro Art » organisée au MoMA de New-York en 1935. Avec 46 pièces, Tzara est le quatrième principal prêteur de l'exposition ainsi que le premier des collectionneurs privés. Son implication dans les expositions d'art primitif est telle qu'en se référant aux quatre principales expositions de l'entre-deux guerres²⁸⁰, il devient le troisième plus gros prêteur d'œuvres d'art africain, derrière Paul Guillaume et Charles Ratton, mais devant Louis Carré, Georges de Miré, André Level ou encore Félix Fénéon²⁸¹.

L'ensemble de ces prêts laisse entrevoir une dynamique générale. Sur les vingt-trois pièces d'art africain que celui-ci expose à la galerie Pigalle, dix-neuf²⁸² sont également présentée au MoMA. De même, l'œuvre prêtée en 1932, une sculpture béninoise en bronze de seize centimètres, figure également sur le catalogue de l'exposition « African Negro Art ». Peut-on, dès lors, parler d'une stratégie d'exposition de sa collection ? Tzara cherche-t-il, dans une logique qui se voudrait similaire à la collecte de photographies, à attirer l'attention sur des pièces particulières afin d'en faire commerce ? Il semble que non dans la mesure où, près de trente ans plus tard, au moment de sa mort, celui possédait encore au moins sept²⁸³ des vingt objets présentés dans le cadre d'au moins deux expositions. En outre, ce serait oublier que Tzara est avant tout poète avant d'être marchand d'art, et n'hésite pas à critiquer les expositions pour

²⁷⁹ Charles Ratton, *l'invention des arts « primitifs »*, *op. cit.*, p. 26-27.

²⁸⁰ Ces quatre expositions sont les suivantes : « Art nègre et océanien », Galerie Devambez, 10 mai-31 mai 1919 ; « L'Art nègre », Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 15 novembre-31 décembre 1930 ; « Art africain, art océanien », Galerie Pigalle, 28 février-1^{er} avril 1930 ; « African Negro Art », MoMA, 1935. Notons que Tzara possédait également le catalogue de l'exposition belge.

²⁸¹ Léa Saint-Raymond, Élodie Vaudry, « The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for “primitive” objects in the interwar period », *op. cit.*, p. 18.

²⁸² Le catalogue de l'exposition Pigalle proposé par Charles Wesley-Hourdé et Nicolas Rolland dans *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique* recense seulement douze œuvres prêtées pour les deux expositions. Nous y joignons les sept poids en bronze exposés à Pigalle (référéncés sous les numéros 98 à 104), lesquels nous semblent parfaitement correspondre à la description des poids donnée dans le catalogue de l'exposition new-yorkaise (numérotés 204 à 223).

²⁸³ Il s'agit des objets référencés sous les numéros 16, 27, 33, 54, 145, 205 et 209 dans le catalogue présenté dans *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie : 1930, une exposition mythique*. Ceux-ci furent tous présentés à la vente lors de la dispersion de la collection du poète en 1988.

lesquelles la frontière entre démarche artistique et intentions commerciales lui paraît floue, notamment pour l'exposition « Les Arts anciens de l'Amérique » en 1928 :

Je signale aussi, en passant un défaut regrettable, celui-ci d'ordre général, qu'une trop large part a été faite aux marchands surtout dans l'apport de pièces qui n'étaient absolument pas indispensables, et qu'il est pénible d'apprendre que le Louvre puisse servir de panneau de publicité pour la vente des pièces qu'il expose²⁸⁴.

C'est pourquoi l'explication de ces prêts répétés réside sans doute moins dans un intérêt d'ordre économique qu'esthétique. Au même titre que les photographies publiées par voie de presse, le choix des pièces est avant tout déterminé par leurs qualités plastiques. En ce sens, Tzara n'expose pas les pièces dont il souhaite se débarrasser, mais au contraire les plus belles pièces de sa collection. Ainsi, il apparaît autant comme l'un des principaux diffuseurs d'art primitif que comme l'un de ses meilleurs spécialistes au cours des années 1930, réalisant le double objectif de conférer à ces arts une reconnaissance académique ainsi que de les rendre accessibles au plus grand nombre.

3. L'appel au remaniement des musées

La relation privilégiée entretenue avec les institutions muséales n'empêche pas le poète de se livrer, à plusieurs reprises au cours de l'année 1933, à une critique des musées d'ethnographie derrière laquelle se cache une remise en question de la discipline tout entière :

Tant de problèmes sont venus se poser, tant de matériaux se sont accumulés, tant de théories sont venues trouver des démentis décevants qu'il serait temps que l'on se décide à procéder à une critique de toutes les sciences ethnologiques [...]. Il est à prévoir que, sans cela, [...] les documents qui encombrant les musées d'ethnographie finiront par obscurcir entièrement les buts que cette science s'était imposés. [...] Quand ils ne se contentent pas de défilés ossifiés de mannequins d'un pittoresque qui nous fait sourire, ces musées apportent la preuve palpable de la poussiéreuse anémie dans laquelle végète une science qui a vivement besoin d'être secouée²⁸⁵.

²⁸⁴ OC IV, *loc. cit.*, p. 651.

²⁸⁵ « La Révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *ibid.*, p. 507. Cette critique conjointe de la science anthropologique et des musées d'ethnographie est réitérée la même année dans l'article « Art primitif et art

En écrivant ces lignes, Tzara a certainement à l'esprit le caractère exemplaire des efforts de rénovation, d'aménagement et de classement déployés par Paul Rivet et George-Henri Rivière pour réhabiliter le Musée d'ethnographie du Trocadéro, dont les résultats ne se font véritablement sentir qu'à partir de juin 1932²⁸⁶. À partir de l'année 1931²⁸⁷, les deux hommes nourrissent le projet d'une grande institution fondée sur une nouvelle méthode de classement et de présentation des collections, regroupant en un seul endroit les collections d'ethnologie, d'anthropologie et d'anthropologie biologique alors dispersées. Dès 1933²⁸⁸, soit cinq ans avant son inauguration, le nom du « musée de l'Homme » est trouvé, celui-ci mettant l'accent sur l'unité de l'esprit et du genre humain. La même année, Tzara réitère sa critique en affirmant cette fois-ci que « la réorganisation des musées d'ethnographie devient une impérieuse nécessité » dans l'article intitulé « D'un certain automatisme de goût » :

Le classement actuel par série, ce mythe dangereux sous plus d'un aspect, procédant de l'idée préconçue, chère aux positivistes, du développement formel des objets du simple au compliqué, quand l'observation quotidienne apporte un démenti à cette idée enfantine de progression (le perfectionnement se produisant surtout sur un plan autre que celui de l'utilité courante), le classement des objets ethnographiques selon les données scientifiques de la première moitié du XIX^e siècle néglige nos mœurs et nos usages actuels qui, au même titre que ceux des sauvages, constituent les chaînons nécessaires de l'histoire de l'homme²⁸⁹.

Ici, Tzara fustige moins la médiocre qualité des trop nombreux artefacts entassés dans les musées d'ethnologie que l'approche évolutionniste qui préside à la classification des collections alors même que celle-ci se révèle obsolète. Il poursuit en proposant son propre modèle de présentation des œuvres qui n'est pas sans évoquer l'anticonformisme dont il fit déjà preuve trois ans auparavant pour l'exposition à la Galerie Pigalle :

populaire » : « Les méthodes anthropologiques ne nous ont jusqu'à présent que peu appris. Nous savons bien que le type caucasien couvre un tiers de la population du globe, mais cette coûteuse science, qui envahit les musées de crânes et de mensurations, n'a pas encore su nous expliquer comment la présence de types blonds aux yeux bleus a pu être constatée dans la population », *ibid.*, p. 517-518. Sur ce sujet, voir également : Alice L. Conklin, « Des crânes en vitrine », in *Exposer l'humanité*, *op. cit.*

²⁸⁶ Christine Laurière, *Paul Rivet : le savant et le politique*, *op. cit.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 412.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 421.

²⁸⁹ « D'Un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV*, *op. cit.*, p. 330.

La seule utilité d'un musée doit être de faciliter l'étude des désirs qui, eux, forment la base des mœurs et l'élément stable au long de leurs transformations. À côté des objets primitifs prendront place ceux qui les ont remplacés au cours des temps, en répondant aux mêmes exigences subconscientes des désirs humains.

L'évolution des objets de la civilisation matérielle sera montrée selon leur symbolisme caractéristique (elle ira des boutons innombrables aux façons de dresser les lits, des coquetiers aux harnachements, des corsets aux jouets d'enfant) et permettra de créer rationnellement des objets nécessaires aussi bien du point de vue de leur utilité fonctionnelle que — et surtout — de celui des revendications secrètes des représentations psychiques²⁹⁰.

Non sans humour, Tzara renoue ici avec l'ambition dadaïste de détrôner l'art de son piédestal en faisant entrer des objets usuels au cœur des musées, tout en insistant à nouveau sur le caractère utilitaire des arts premiers. En comparant des artefacts « primitifs » à des objets actuels, celui-ci prend le contre-pied de la méthode de classement adoptée par les préhistoriens et ethnologues du XIX^e siècle, selon laquelle « l'évidente ressemblance entre certains objets usuels, armes, etc., des peuples primitifs avec ceux de la préhistoire, devait, à leurs yeux, justifier les hypothèses sur les premières manifestations des civilisations humaines²⁹¹ ». Il opte ainsi pour un modèle d'organisation muséale atypique, remplaçant le classement synchronique et géographique, par une approche diachronique présentant côte-à-côte les objets ayant occupé des fonctions similaires au cours des âges. Tzara récuse ainsi toute notion d'évolutionnisme culturel et de progrès continu en art. Chaque culture, qu'elle soit antique ou actuelle, en se développant selon des nécessités qui lui sont propres, peut atteindre un degré de complexité indépendamment de son degré de perfectionnement matériel et de sa position dans la chronologie des civilisations. Le projet ici suggéré par Tzara n'est pas sans rappeler la « Salle des Arts et Techniques » sur laquelle se termine la visite du Musée de l'Homme et qui se caractérise par le regroupement thématique d'objets usuels issus du monde entier, ainsi que le précisait Paul Rivet en 1938 : « Dans cette dernière salle, synthèse de tout ce qui précède, objets et documents ethnologiques seront rapprochés méthodiquement, et non par groupe de peuples

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ « La Révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *ibid.*, p. 507.

comme dans les galeries précédentes. La musique et la danse, ainsi que les arts plastiques, y seront abondamment représentés à côté des grandes formes de techniques²⁹² ». La démarche est d'autant plus novatrice qu'elle est animée d'une volonté de faire du musée un lieu d'éducation des populations, notamment celles issues des milieux populaires. Ainsi que le note Christine Laurière, « pour l'homme du peuple, pour l'ouvrier manuel visitant le musée, l'observation des industries primitives peut être une clé d'accès à une plus juste appréciation des sociétés à tort considérées comme primitives. Cela lui permet de s'identifier et de comprendre ce qu'il a en commun avec ces hommes d'ailleurs : le geste technique, le savoir-faire²⁹³ ». Chez Tzara, cette dimension sociale transparait également, mais le rôle attribué au musée devient plus déterminant encore : plus qu'un lieu d'éducation, il devient un véritable lieu d'identification et d'inspiration. Une fois encore, Tzara s'évertue à traduire en acte la conviction – déjà affirmée dans *l'Essai sur la situation de la poésie* – selon laquelle l'art est l'affaire de tous, non de quelques-uns. L'approche du poète présente enfin une dernière analogie avec la démarche de Rivet et Rivière dans la mesure où le poète semble prôner l'exposition conjointe de pièces d'art premier et d'art populaire, tout comme le Musée de l'Homme accueille des pièces d'art populaire européen parmi ses collections ; et ce, malgré le transfert des collections d'art populaire français, originellement situées au Musée d'ethnographie du Trocadéro, vers le Musée National des Arts et des Traditions Populaires créé en 1937, et dont Georges-Henri Rivière devient le premier directeur.

Cette approche se singularise toutefois par la dimension psychanalytique qu'il confère à cette muséographie nouvelle. En effet, son analyse suggère que la permanence de certains types de fonctions dans différentes cultures contribuerait à révéler certains mécanismes psychiques universels chez l'être humain. Les objets usuels, actuels ou « primitifs », constituent pour Tzara la manifestation d'une vie psychique dissimulée à la conscience de l'homme. Cette

²⁹² Paul Rivet, « Le musée de l'Homme », *Le Risque*, 10 janvier 1938, p. 32.

²⁹³ Christine Laurière, *Paul Rivet : le savant et le politique, op. cit.*

conviction resurgit d'ailleurs dans un texte rédigé à l'occasion de la publication d'un recueil de photographies de Man Ray :

Objets à toucher, à manger, à croquer, à appliquer contre l'œil, contre la peau, à serrer, à lécher, à casser, à broyer, objets à mentir, à fuir, à honorer, objets froids ou chauds, féminins ou masculins, objets de jour ou de nuit qui absorbent par vos pores la plus grande partie de notre vie, celle qui s'exprime inaperçue, celle qui compte parce qu'elle ne se connaît pas²⁹⁴.

En cela, Tzara apparaît comme un contributeur majeur aux expérimentations menées par le reste du groupe surréaliste à la même époque, et théorisées par André Breton, notamment dans l'essai publié en 1936, « Crise de l'objet²⁹⁵ ». L'objet surréaliste, en tant que concrétisation d'un objet rêvé ou imaginé, réalise « l'objectivation de l'activité de rêve [et de] l'activité inconsciente de veille²⁹⁶ » dans la réalité et contribue ainsi à en perturber les frontières. Or en tant que fervents partisans des théories freudiennes, les surréalistes pensent que l'inconscient et les rêves sont le territoire de désirs refoulés, c'est pourquoi ces *objets d'origine onirique* constituent selon eux de « véritables désirs solidifiés²⁹⁷ ». Par certains aspects, les suggestions de Tzara sur l'exposition des objets primitifs semblent d'ailleurs anticiper l'Exposition surréaliste d'objets qui se déroule du 22 au 29 mai 1936 dans la Galerie Ratton : les objets « trouvés », les objets « perturbés » ou encore les objets « mathématiques » y côtoient en effet des objets « sauvages », issus d'Amérique ou d'Océanie.

Néanmoins, si novatrices soient ses réflexions, elles ne remettent pas encore ouvertement en cause le cloisonnement de ces objets au sein des seuls musées d'ethnographie, tandis que les arts grecs, égyptiens ou encore babyloniens comptaient déjà parmi les collections du musée du Louvre. L'entrée au Louvre possède pourtant une signification symbolique majeure, car conserver les arts premiers en dehors de ce temple des arts « civilisés », c'est avant

²⁹⁴ « Quand les objets rêvent » (1934), *OC IV, op. cit.*, p. 435.

²⁹⁵ André Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la peinture, Œuvres complètes*, t. IV, *Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 681-689. Voir également : André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du Jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 263-280.

²⁹⁶ André Breton, « Crise de l'Objet », *op. cit.*, p. 684.

²⁹⁷ *Idem.*

tout les maintenir dans leur statut d'art primitif, inférieur. Cette hiérarchisation arbitraire faisait d'ailleurs l'objet de nombreux débats depuis le début du siècle. Dès 1909, Guillaume Apollinaire s'étonnait de l'absence d'objets d'art africains et océaniens parmi les collections du musée : « Jusqu'à présent, on n'a guère admis les œuvres d'art issues de ces pays que dans les collections ethnographiques, où elles ne sont conservées qu'à titre de curiosité, de documents [...] Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale²⁹⁸ ». En 1920, c'est au tour de Félix Fénéon d'interroger une vingtaine de spécialistes dans le cadre de sa célèbre « Enquête sur les arts lointains » en leur posant la question : « Seront-ils admis au Louvre ? ». La majorité des participants – dont Paul Guillaume, Paul Rupalley, Henri Clouzot et André Level – y est favorable²⁹⁹. D'autres, en revanche, à l'image du directeur du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, Salomon Reinach, refusent à ces « arts arriérés » le statut d'art civilisé compte-tenu de leur proximité supposée avec les réalisations préhistoriques : « Tout cela peut s'étudier au Trocadéro et à Saint-Germain. Le Louvre avait autrefois une section ethnographique ; on a eu raison d'en répartir les éléments entre Saint-Germain et le Trocadéro. Les y ramener serait contraire au bon sens³⁰⁰ ».

Si Tzara se refuse à de telles considérations, il faudra cependant attendre le début des années 1950 pour que celui-ci se prononce sur la question. Dans ses « Quelques considérations sur l'art précolombien du Mexique », celui-ci en appelle à une intégration de l'art de cette « civilisation complexe » parmi les collections du Louvre : « Malgré les lacunes que présente encore l'histoire du Mexique ancien, celle-ci témoigne d'un développement comparable à celui des Assyriens, des Babyloniens ou des Égyptiens. Il n'y a pas de raison pour que, au Musée du

²⁹⁸ Guillaume Apollinaire, « Sur les musées », *Le Journal du soir*, 3 octobre 1909, repris dans *Dada africa*, op. cit., p. 98. Voir également Philippe Dagen, p. 17-18.

²⁹⁹ Félix Fénéon, « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre ? », *Bulletin de la vie artistique*, 1^{re} année, n° 24 à 26, 15 novembre-15 décembre 1920, p. 662-669, 693-703, 726-738.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 668.

Louvre, on ne puisse pas confronter l'art de ces peuples avec celui des anciens Américains³⁰¹ ».

À peine trois ans plus tard, Tzara se fait également le héraut de la reconsidération des arts africains :

Passés inaperçus pendant longtemps, les objets de provenance africaine étaient relégués dans les musées d'ethnographie où ils étaient censés représenter un échelon à peine supérieur aux productions de l'homme de la préhistoire. [Pourtant] il ne s'agit plus désormais de regarder ces productions sous l'angle de la curiosité et de l'exotisme, mais avec la même rigueur que lorsque l'on pénètre dans le monde de la statuaire égyptienne ou grecque archaïque [...] l'art nègre entre, de nos jours, à l'égal des arts consacrés, dans le domaine culturel universel³⁰² [...]

Une fois encore, le poète conteste le comparatisme ethnographique avec les arts préhistoriques afin de revaloriser les productions africaines. Ce désir de faire entrer les arts premiers dans le domaine des Beaux-arts, Tzara tentera de le concrétiser au moyen de sa propre collection. Près de vingt ans avant que Ratton n'entame des démarches similaires³⁰³, il tente d'en faire entrer les plus belles pièces au Louvre, en vain. De l'aveu de son fils Christophe, « à la fin de sa vie il aurait toujours souhaité que soient reconnus ses arts primitifs, par exemple qu'ils puissent entrer au Louvre. Il a fait des tas d'avances, je ne sais pas s'il y a des preuves écrites de tout cela, pour que ces choses entrent au Louvre [...] et rien n'a abouti³⁰⁴ ». Il faudra attendre l'an 2000 pour que les arts premiers gagnent leur place parmi les collections permanentes du musée du Louvre.

³⁰¹ « Quelques considérations sur l'art précolombien du Mexique » (1952), *OC IV, op. cit.*, p. 305.

³⁰² « Sur l'art des peuples africains » (1955), *ibid.*, p. 318-320.

³⁰³ « Dans la dernière décennie de sa vie, l'ancien élève de l'École du Louvre, qui n'y avait pas entendu parler d'Afrique et d'Océanie durant ses études, a espéré que le meilleur de sa collection serait accueilli par le musée. La direction des Musées de France refusa son offre, chaque fois qu'il la lui présenta, proposant le Musée des Arts africains et océaniques de la Porte Dorée. Ratton ne pouvait accepter ce détournement [...] », Philippe Dagen, « Vie de Charles Ratton », in *Charles Ratton, l'invention des arts « primitifs »*, *op. cit.*, p. 39.

³⁰⁴ Christophe Tzara, « Tristan Tzara et les arts dits primitifs », *Peinture fraîche*, émission présentée par Jean Daive, France Culture, 22/12/2006. Transcription par Taos Aït Si Slimane [en ligne]. Consulté le 18/09/2017. URL : <http://www.fabriquedesens.net/Peinture-fraiche-Tzara>

B- *Le réinvestissement poétique*

1. Transcriptions, traductions, adaptations : modalités d'emploi de la matière verbale primitive

Dès 1916, la fascination de Tzara pour l'art « nègre » s'exprime par la compilation de pas moins de quatre-vingt-six contes, chants et autres poèmes que celui-ci glane en consultant de nombreux ouvrages et revues d'ethnologie. En effet, sur les quatre-vingt-trois poèmes dont nous sommes parvenus à retrouver l'origine, vingt sont tirés d'articles publiés par la revue *Anthropos* entre 1906 et 1914. Certains ouvrages constituent par ailleurs un réservoir privilégié de textes, à l'image des publications d'Eugène Casalis, d'Édouard Jacottet ou encore de Carl Strehlow, ainsi que le remarquait déjà Henri Béhar³⁰⁵, mais surtout de Georg Thilenius, Karl Weule, Henri Alexandre Junod, ou encore Karl Bücher, desquels sont respectivement tirés huit, neuf, dix, et onze poèmes. Comme l'illustre la référence à ces auteurs, les sources de Tzara sont exclusivement allemandes et françaises, et ce même si l'on constate une préférence pour les publications germanophones : trente-deux textes sont en effet tirés de publications françaises, contre cinquante-et-un issus de travaux allemands. Ceci pose d'emblée la question de la fidélité avec laquelle Tzara transcrit et traduit ces textes. Si, en 1922, Tzara affirmait avoir « traduit plus de 40 poèmes nègres³⁰⁶ », la consultation des manuscrits de l'auteur indique que seuls quelques poèmes ont en réalité été traduits de la main de Tzara, notamment « Chakalakale enfant de Dieu » (TZR 568²⁵) et « Nous étions jour et nuit » (TZR 568²⁶), deux poèmes dont la traduction en français figure immédiatement à côté de leur transcription en allemand. D'autres poèmes sont quant à eux directement traduits en français, sans qu'ait été recopiée la version allemande. Tzara conserve entre parenthèses certains termes allemands qu'il ne parvient pas

³⁰⁵ À ce sujet, voir les notes d'Henri Béhar à propos des « Poèmes nègres » (*OC I, op. cit.*, p. 714-718).

³⁰⁶ *OC I, op. cit.*, p. 643.

immédiatement à traduire, notamment dans « La Danse des femmes graissées » (TZR 568³) et « Chanson de Akouesihou » (TZR 567) :

(Steingeröll) de nouveaux signes mettant / courtes mettant de nouveaux signes / signes tête (tupend) étendre [...] les (wassersäbler) marchent autour / lacs de sel aux rivages debout / (wassersäbler) hautes debout [...]

Fer devenu feu ne bat pas le (schmied). Pensez à cela (schmiede) de la terre [...] Mais la paresse tue les (Aasgeier). (Der Geier) même dit : « c'est comme ça une question du corps ! » [...]

L'ensemble de ces données indique que, dans la mesure du possible, Tzara traduisait directement lors de ses consultations à la bibliothèque de Zurich. En outre, un second élément caractérise la réappropriation de ces textes par Tzara : parmi ces quelques traductions, certaines sont volontairement incomplètes. Prenons ainsi l'exemple du poème *Toto Waka*, que Tzara décrivait ainsi dans une lettre adressée à Jacques Doucet le 30 octobre 1922 : « un poème abstrait, “Toto WaKa”, composé de sons purs inventés par moi et ne contenant aucune allusion à la réalité³⁰⁷ ». Celui-ci fut même publié anonymement dans l'*Almanach Dada*³⁰⁸, séparément de quatre autres « poèmes nègres » – ou *Negerlieder*. Or, ce « poème abstrait » est en réalité un texte composé en langue maori : il s'agit d'un chant de travail néozélandais destiné à coordonner les mouvements collectifs pour faciliter le port de charges lourdes sur terre, notamment les canoës, et dont les vers sont chantés en alternance par un chanteur principal et les autres participants. Celui-ci est extrait de l'ouvrage *Arbeit und Rhythmus*³⁰⁹, dans lequel Karl Bücher donne à la fois le texte en langue originale ainsi qu'une traduction en langue allemande. Afin d'appréhender les modifications opérées par Tzara, comparons un extrait de ces deux états du poème avec une version dactylographiée issue des manuscrits de Tzara, ainsi que le poème publié dans l'*Almanach Dada* :

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ Richard Huelsenbeck, *Almanach Dada*, *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁹ Voir notre annexe n°3, p. 492-498.

Karl Bücher, <i>Arbeit und Rhythmus</i>		Adaptation dactylographiée de Tzara (TZR 569)	Poème présenté dans l' <i>Almanach Dada</i>
Maori ³¹⁰	Allemand		
Vor: Koia rimou ha ere! Al: Kauaea! (starker zug) Vor: Totatra Haere! Al: Kauaea! Vor: Pukatea haere! Al: Kauaea! Vor: Homai te tu ! Al: Kauaea ! Vor: Homai te maro ! Al: Kauaea ! Vor: Kia Whitikia ! Al: Kauaea! Vor: Taku takapu. Al: Kauaea!	Also, geh`weiter, Rimu ! Munter, Leute ! Geh weiter, Totara ! Munter, Leute ! Geh weiter, Pukatea ! Munter, Leute ! Gieb mir den Tu ! Munter, Leute ! Gieb mir den Maro ! Munter, Leute ! Straff anziehen ! Munter, Leute ! Mein Bauch. Munter, Leute !	Also rück weiter Rimo Kauaea geh weiter Totara Kauaea geh weiter Pukatea Kauaea gieb mir den Tu Kauaea gieb mir den Maro Kauaea Straff anziehn Kauaea mein bauch Kauaea	ko ia rimou ha ere kaouaea totara ha ere kaouaea poukatea ha ere kaouaea homa i te tou kaouaea kaouaea khia vhitikia kaouaea takou takapou kaouaea

D'emblée, on remarque que, dans la version dactylographiée, Tzara supprime toutes les notes indicatives ainsi que toute ponctuation. De même, le poète ne reprend que partiellement la traduction proposée par Bücher en conservant les paroles chantées collectivement (*Kauaea*) dans leur langue originale, ce qui contribue à maintenir l'aspect « primitif » du poème. Or, à travers celui-ci Tzara recherche avant tout l'abstraction. C'est la raison pour laquelle, dans la version publiée dans l'*Almanach Dada*, Tzara poursuit son entreprise de décontextualisation en faisant disparaître la langue allemande, et ce, en même temps que l'ensemble des majuscules et du vers n°9. La graphie du texte se voit également partiellement modifiée, tandis que certains mots sont disloqués. Ainsi modifié et décontextualisé, le poème perd toute référentialité, les mots perdent tout sens défini au profit de leur seul aspect phonique. En vertu de son statut de texte prélevé puis remanié, « Toto Vaca » tient du *ready-made* tout en se rapprochant des

³¹⁰ Nous reproduisons fidèlement le texte tel que le présente Karl Bücher, l'abréviation *Vor* renvoie au chanteur principal (*vorsänger*), *Al* aux accompagnants (*alle*).

expérimentations sur la poésie phonétique alors menées par les futuristes russes et le dadaïste Hugo Ball, dont « Gadji beri bimba » constitue un exemple éloquent.

Au-delà des procédés d'adaptation, la poésie « nègre » semble avoir inspiré à Tzara une nouvelle expérience littéraire, celle de l'imitation, ou plutôt de la fausse traduction. Prenons ainsi l'exemple du poème publié en avril 1918 dans la revue *SIC*, « Bois parlant ou intelligible / signe de l'Île de Pâques », lequel n'a, à notre connaissance, jamais fait l'objet d'une analyse précise. Le titre lui-même fait pourtant explicitement référence à un pan entier de la recherche ethnologique depuis la fin du XIX^e siècle et nécessite quelques éléments de contextualisation³¹¹. L'expression « bois parlant » fait en réalité référence aux tablettes de bois recouvertes de glyphes découvertes par le missionnaire Eugène Eyraud en 1864 sur l'Île de Pâques et collectées pour la première fois en 1869 par l'évêque de Tahiti Étienne Jaussen dit Tepano. Or, ce dernier constata rapidement que les natifs de l'île, les Rapa Nui, avaient perdu l'usage de cette écriture appelée *rongorongo*. Les tablettes, indéchiffrables, étaient alors utilisées en guise de bois de chauffage par les insulaires, ce qui explique le très faible nombre d'objets de ce type conservés à ce jour. Jaussen parvint tout de même à rencontrer un natif de l'île qui parvint à lui donner des éléments de traduction, et grâce auquel il parvint à déterminer le caractère idéographique de cette écriture, chaque signe faisant référence à un mot ou une idée précise. Or, outre l'absence de ponctuation, Jaussen constata que rien ne reliait les signes entre eux, de sorte que cette écriture était en réalité composée de « signes écrits sans suite de sens ». Ceux-ci désignent pour la plupart des êtres (hommes, femmes, dieux, rois, enfants, etc.), des animaux (oiseau, poule, poisson, mollusque, tortue, etc.), des végétaux (arbres, plantes, fleurs, palmiers, fruits, lianes, etc.), des astres (lune, soleil, étoile, etc.), des éléments (terre, eau, mer, feu, etc.), des actions (souffler, danser, voir, etc.) ou encore divers objets (pirogue, chapeau, filet, etc.). Il

³¹¹ L'ensemble des informations données provient de l'ouvrage de Tepano Jaussen, *L'île de Pâques, histoire et écriture*, in *Bulletin de géographie historique*, vol. 2, 1893, p. 240-270. Voir également les travaux précurseurs de Katherine Routledge, *The Mystery of Easter Island: The Story of an Expedition*, London & Aylesbury, Hazell, Watson and Viney, 1919.

existe également des signes composés dont la traduction littérale ne donne non plus de simples mots mais des groupes nominaux, voire des phrases complètes. Pierre Loti, célèbre explorateur de l'Île de Pâques s'est également livré à la traduction de ces glyphes dont il donne le résultat en 1899 dans *Reflets sur la sombre route*, en délimitant la signification de chaque signe par un point :

Homme. Hache de pierre. Vergerette. Aiguilles. Terre, pléiades, brillant. Il s'est réjoui au ciel. Homme. Case. Cocotier. Cachalot. Ciel. Hotumatua sur ses terres. Lui, elle. Maison de prières. Mimosa. Requin. Ciel sur un mont. Il est au ciel et sur la terre. Homme. Il est en la maison de prières. Arbre. Dorade. Soleil. Il est allé au ciel et sur la terre. Femme coiffée du Souho. Bois pour la maison de prière. Canne à sucre. Tortue. Étoile. La terre et l'homme. Lance à pumex. Hameçon. Canne en fleur. Poisson noir. Étoiles unies. Le père sur son siège. Bouche³¹².

Si l'on remarque que certaines séquences ont tendance à se répéter, le texte dans son ensemble n'a pas de signification cohérente. Il ne s'agit, en somme, que d'une suite de mots. À présent, observons le poème donné par Tristan Tzara afin de comparer les deux « textes » :

VOLON LAMPES UNE QUEUE UNE LUMIERE BLANCHE TRES BLANCHE FUIR SOLEIL ET
ÉTOILE ESCARGOT OU POISSONS VOLANTS DANS LA GARE UN PIED HUMAIN SALLE
D'ATTENTE DES POTS DIFFÉRENTS EN TERRE CUITE DEUX COUTEAUX UN OISEAU SUR
LE POT EN TERRE CUITE L'AXE 4 HOMMES EN POSITION DIFFÉRENTE UNE ÉCHELLE
ICI LA COULEUR
DES POTS A L'EAU EN NOIX UNE BARQUE ET 3 PORCS CHAPEAUX POULES COFFRE-
FORT DE MATELOT CHIEN MANDOLINE
DIFFÉRENTS POISSONS LA TORTUE SUR PALMIER BAHUT VIDE UNE MAIN TRES
GRANDE BLANCHE 28 OBJETS DIFFÉRENTS
ET LE LARGE SON DE LA VITESSE EST LENTEUR FIXÉE DANS LES CADRES DE
L'HORIZON SIFFLE SIFFLE BLEU DE L'HOMME VOIS CE PERROQUET SUR LE JET-D'EAU
SOLIDIFIÉ SIFFLE OFFICIER DE MARINE SIFFLE
LES CONTOURS SE MÉLANGENT
SIFFLE DANS LA BLESSURE LA LUMIERE GRANDE AUTOMNALE QUI HURLE ?
HURLE TRANSVERSALEMENT

Rien n'indique que Tzara se soit directement intéressé aux travaux de Jaussen, ni même à la traduction de Loti. Or, au-delà du titre on ne peut plus évocateur du poème, il existe certaines similitudes structurelles avec ces tentatives de décryptage de la mystérieuse écriture pascuane, qu'il s'agisse du vocabulaire employé ou de la répétition de séquences spécifiques. Bien qu'ils

³¹² Pierre Loti, « L'Île de Pâques », *Reflets sur la route sombre*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 332.

maintiennent une certaine forme de subversion de la langue typiquement dadaïste en intégrant des éléments hétérogènes (éléments de vocabulaire occidental, nombre, changement de casse, ou encore intégration de signes de ponctuation), Tzara aurait-il tenté de rendre « intelligible » ce « langage sacré, inintelligible pour les autres hommes », ainsi que le décrivait lui-même Pierre Loti³¹³ ? À travers cette expérimentation poétique, Tzara semble vouloir élargir l'éventail des possibilités poétiques tout en remettant radicalement en cause la conception occidentale d'une poésie contrainte par la logique et la syntaxe. Il contribue à démontrer le lien spirituel unissant l'insulaire pascuan et le poète avant-gardiste³¹⁴, soulignant ainsi l'universalité de la pratique poétique. Pourtant, au-delà de la seule imitation, le poème se prête à une autre lecture dans la mesure où il fait également songer à un pastiche qui interroge sur la faillibilité du savoir ethnologique cette irréductible distance séparant la culture occidentale des autres cultures, en ayant recours au procédé de la fausse traduction. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de Tzara pour l'énigmatique système d'écriture pascuan ne se démentira pas dans la mesure où les travaux de Jaussen seront repris en 1929 dans le numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* au sujet de l'Océanie, dont il fut le co-directeur. Les éditeurs y reconnaîtront toute l'importance de ces travaux précurseurs :

Cette étude écrite vers 1870 par Mgr. Tepano Jaussen et publiée après la mort du prélat dans le Bulletin de Géographie, 2, 1893 constitue le document le plus complet sur l'art et l'écriture de l'Île de Pâques. Aussi l'avons-nous jugé indispensable de publier cette étude, presque introuvable, et qui sera certainement utile à tous ceux qui s'occupent de la civilisation de l'île de Pâques³¹⁵.

³¹³ Pierre Loti, *Reflets sur la route sombre*, op. cit., p. 331.

³¹⁴ Cumulée avec l'entreprise de collecte des poèmes nègres, la démarche tzariste n'est pas sans évoquer celle initiée plus d'un demi-siècle plus tard par le poète américain Jerome Rothenberg avec son anthologie *Techniciens du sacré*, laquelle montre les correspondances intimes entre les créations des poètes modernes et celles des peuples « primitifs » par-delà le monde. Celui-ci souligne notamment les analogies entre le poème phonétique « Gadji beri bimba » d'Hugo Ball avec des chants indiens et australiens dont certaines sonorités n'auraient certainement pas déplu aux dadaïstes : « Dad a da da / Dad a da da / Dad a da da / Da kata kai / [...] » (voir *Technicians of the Sacred : A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania*, New-York, Anchor Books, 1969, p. 8 & 386-389)

³¹⁵ Tepano Jaussen, *L'Île de Pâques*, *Cahiers d'art*, n° 2/3, mars/avril 1929, p. 109-119.

Quelques années plus tard, au terme de son article « Art primitif et art populaire », et après avoir fait référence aux travaux précurseurs de Katherine Routledge sur l'île de Pâques³¹⁶, Tzara développe un argumentaire dans lequel il souligne combien les connaissances ethnologiques occidentales demeurent fragiles et incomplètes. Le système d'écriture pascuan fait alors partie des exemples convoqués :

L'écriture idéographique (bustophédon : semblable à la marche d'une charrue en labourant un champ, contournant celui-ci par les côtés et s'approchant progressivement du centre) de l'Île de Pâques, sur laquelle tant d'esprits patients se sont penchés, est loin d'être déchiffrée. Les 8 ou 9 tablettes gravées, appelées par les indigènes « bois parlants » et déposées dans les vitrines des musées, ajouteront encore pendant longtemps leur poussiéreuse poésie à la sentimentalité des récits désuets de voyageurs³¹⁷.

Notons que la précision du vocabulaire employé ainsi que des informations données illustre, une fois encore, l'érudition de Tzara en la matière. De même, d'après l'inventaire réalisé par le spécialiste du *rongorongo* Steven Fischer, le poète deviendra lui-même propriétaire de l'un des rares artefacts sur lesquels figurent encore ces glyphes, pièce qu'il possédait encore au cours des années 1950³¹⁸.

*

Qu'ils aient été traduits fidèlement, adaptés, ou simplement retranscrits, les « poèmes nègres », vraisemblablement compilés durant une période que l'on peut situer entre début 1916 et fin 1918³¹⁹ – sont les témoins d'un changement d'approche significatif au sujet de la matière primitive. L'art « nègre » acquiert rapidement une place de choix dans les productions artistiques des membres du Cabaret Voltaire. Tandis que Tristan Tzara compose ses *Vingt-cinq*

³¹⁶ En évoquant la théorie du peuplement successif de l'île par les populations mélanésiennes et polynésiennes, ainsi que l'origine des statues Moaï, Tzara semble faire référence à l'ouvrage *The Mystery of Easter Island: The Story of an Expedition* publié en 1919.

³¹⁷ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 516.

³¹⁸ Steven R. Fischer, *Rongorongo: The Easter Island Script: History, Traditions, Texts*, Clarendon Press, 1997, p. 535.

³¹⁹ Voir la lettre de Tzara à Jacques Doucet datée du 30 octobre 1922, *OC I, loc. cit.*, p. 642-643. En consultant les manuscrits de Tzara, on remarque qu'un certain nombre de ces poèmes ont d'ailleurs été copiés au dos de programme de la soirée Dada du 25 mai 1917.

poèmes à grand renforts de *mbaah*, *nfoùnfa*, *gangànfah*, *ngànga*³²⁰ et autres sonorités « primitives », la soirée Dada du 30 mars 1916 programme pour la première fois des « chants nègres » dont Hugo Ball nous dépeint la teneur dans *La Fuite hors du temps* :

« Chant nègre (ou funèbre) n°1 » a été spécialement préparé et a été joué [...] avec de grands et petits tambours exotiques. Les mélodies du « Chant nègre n°2 » ont été composées par notre estimé hôte, M. Jan Ephraïm, qui avait été impliqué dans les affaires africaines il y a quelque temps, et il aidait avec ardeur à la performance comme une *prima donna* instructive et stimulante³²¹.

Si Jan Ephraïm a bien passé plusieurs années en Afrique, rien n'indique pourtant que ces chants « nègres » aient été authentiques. Dans ses *Memoirs of a Dada Drummer*, Richard Huelsenbeck rapporte également un souvenir de sa première participation à une soirée Dada durant laquelle il récite des « poèmes nègres » : Jan Ephraïm, qui assiste à la scène, lui confie alors avoir passé « une bonne partie de [sa] vie parmi les nègres, et les chansons qu'ils chantent sont très différentes de celles que [Huelsenbeck venait] de réciter³²² ». Ce dernier lui demande alors quelque chose de plus « authentique ». Ephraïm s'exécute et griffonne sur un morceau de papier les vers suivants : « Trabadja La Modjerer / Magamore Magagere / Trabadja Bono³²³ ». En guise de poème « authentique », Jan Ephraïm donne en réalité comme référence la chanson paillard, populaire parmi les militaires français alors déployés en Afrique du Nord, « Travadja la moukère ». Un thème musical qui semble avoir fait bonne fortune chez les dadaïstes, comme en témoigne la description faite par Tzara de la soirée du 14 juillet 1916 qui se déroule à la salle Zur Waag : « chacun sa grosse caisse sur la tête, bruits, musique nègre / tratatgea bonooooooooo ooooo³²⁴ ». Toute l'année 1916 est ainsi marquée par des performances qui relèvent bien plus d'une vision fantasmée du « nègre » que d'une réelle érudition.

³²⁰ À titre d'exemple, voir « Le Géant blanc lépreux du paysage » (1916), *ibid.*, p. 87.

³²¹ Entrée du 30 mars 1916, Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, *op. cit.*, p. 122.

³²² Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, New-York, The Viking Press, 1974, p. 9.

³²³ *Idem*.

³²⁴ *OC I, loc. cit.*, p. 563.

Il faut attendre la deuxième saison Dada pour que les recherches de Tzara à la bibliothèque de Zurich portent leurs fruits. À ce titre, la soirée du 12 mai 1917 marque un tournant majeur dans l'attitude primitiviste des dadaïstes. Tzara récite ainsi des poèmes des tribus « Aranda, Ewe, Bassoutos, Kinga, Loritja et Ba-Ronga » qu'il tire des ouvrages de Carl Strehlow³²⁵, Carl Meinhof³²⁶, Henri Alexandre Junod³²⁷, ou encore des travaux de F. Witte et W. Schmidt³²⁸. En juillet de la même année, Tzara publie d'ailleurs un premier poème, la « Chanson du cacadou », dans la première livraison de la revue Dada, puis deux autres, « en ouest des nuages végétant » et la « chanson du serpent », dans le numéro 2 en décembre. Le poète nourrit alors l'ambition de publier un « volume de poésies nègres (en préparation)³²⁹ ». Pourtant ce projet est mort-né, Tzara ne publie plus que cinq poèmes nègres dans l'*Almanach Dada* en 1920 sur les quatre-vingt-six qu'il a pourtant savamment compilés. Comment expliquer ce revirement de situation alors même que le poète s'affirme de plus en plus comme un primitiviste érudit ? Bien au-delà des difficultés financières et éditoriales qui pourraient contribuer à expliquer ce revers, la clé de l'énigme est probablement à chercher dans cette érudition même. En effet, nous l'avons vu, chez Tzara comme chez les autres dadaïstes, le « nègre » devient immédiatement un modèle qui se définit avant tout par son opposition radicale à la civilisation occidentale grâce aux qualités – naïveté, simplicité, pureté, innocence – qui lui sont attribuées. Or, les connaissances ethnologiques que Tzara acquiert rapidement se révèlent incompatibles avec le désir de retrouver cet état originel, ainsi que le remarque Philippe Dagen :

Toute esthétique de la pureté primitive est ainsi vouée à s'immoler elle-même dès qu'elle a été formulée, à moins de se renier à l'instant. [...] Il ne saurait y avoir d'esthétique de la

³²⁵ Les deux poèmes issus de la tribu Loritja et le poème issu de la tribu Aranda sont tous trois tirés de l'ouvrage *Die Aranda und Lorjita Stamme in zentral Australisen* de Carl Strehlow. Voir notre annexe n°1, p. 480-487.

³²⁶ Les deux poèmes issus de la tribu Kinga relevés par Tzara sont tirés de l'ouvrage *Die Dichtung der Afrikaner* de Carl Meinhof. Voir notre annexe n°1, p. 480-487.

³²⁷ Les poèmes issus de la tribu Ba-Ronga sont tirés de l'ouvrage *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion* de Henri Alexandre Junod. Voir notre annexe n°1, p. 480-487.

³²⁸ Les poèmes issus de la tribu Ewe (ou Ewhe) sont tirés de l'article « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt) » de Witte et Schmidt. Voir notre annexe n°1, p. 480-487.

³²⁹ *OC I, loc. cit.*, p. 643.

pureté, puisque l'état de pureté est incompatible avec la conscience de cet état lui-même, et à plus forte raison avec toute pensée esthétique qu'elle fonderait ou légitimerait³³⁰.

Sans doute ce *paradoxe constitutif* et cette contradiction inhérente au primitivisme Dada ont-ils convaincu Tzara de renoncer à celui-ci au profit d'une approche savante telle qu'elle s'exprime à travers ses nombreux écrits théoriques sur l'art primitif. En effet, Tzara semble lui-même reconnaître un changement de perspective lorsqu'il aborde, pour la première fois dans l'un de ses écrits théoriques³³¹, la question des *Poèmes nègres*, immédiatement à la suite de la dénonciation du primitivisme surréaliste – consistant à imiter le processus créatif à l'œuvre chez les fous : « Dans le même ordre d'idées, frappé par certaines analogies, j'ai recueilli vers 1916 des poèmes de peuplades primitives que j'ai publiés alors parce que le parallélisme entre les modes de penser qui présidaient à l'élaboration de ces poèmes et de ceux des dadaïstes devait s'imposer à cette époque³³² ». Or, cette époque était depuis longtemps révolue. Il y aurait donc, chez Tzara, un véritable cheminement vers la connaissance du primitif visible dans l'évolution de ses productions poétiques, de la composition de textes faussement imitatifs au prélèvement dans des ouvrages érudits, de la performance grossière à coup de « Oumba oumba³³³ » à la récitation de poèmes authentiques accompagnée de danse chorégraphiées, enfin, du réemploi de poncifs raciaux à la constitution d'un édifice théorique fondé sur les écrits des plus grands spécialistes de l'époque.

2. La réappropriation des procédés « primitifs »

a. L'esthétique du périssable

³³⁰ Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 2010, p. 95.

³³¹ *OC V, op. cit.*, p. 635.

³³² « Le poète dans la société » (1936), *ibid.*, p. 40.

³³³ Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer, loc. cit.*, p. 9.

Dans un texte inédit à quatre mains³³⁴, vraisemblablement écrit entre 1917 et 1920, Tzara et Jean Arp développent une réflexion théorique sur la manière de renforcer l'émotion procurée par l'œuvre d'art au moyen de l'abstraction. Ils commencent par affirmer que « tout art, même imitatif, contient une abstraction : soit dans la proportion, soit dans la couleur, soit dans la matière ». L'idée est que « l'œuvre d'art est une création » et non une émanation du monde réel. L'abstraction naît de cette *différence* irréductible entre la réalité du monde extérieur et la « réalité sousconsciente » créée par l'artiste dans chaque œuvre. Or, c'est grâce à cette autre réalité que « l'œuvre devient plus *immédiate* et l'*émotion* plus forte ». C'est la raison pour laquelle Arp et Tzara aspirent à ce que « l'œuvre s'éloigne de plus en plus de la réalité du monde, [et que] son niveau [soit] toujours plus haut, plus différencié, plus cosmique ». Les deux artistes s'interrogent ensuite sur la manière de débarrasser l'art pictural et sculptural « des *conventions*, des manques, des problèmes, qui empêchent l'état d'émerveillement » et entravent cette réception immédiate des œuvres, et remettent notamment en cause les dispositifs traditionnels avec lesquels celles-ci sont exposées en Occident : « dans le même sens que le cadre du tableau empêche l'émotion directe et immédiate, le *socle* de la sculpture est aussi une *convention*. Les réalités, les créations n'ont pas de bouts ni de pieds mais sont complètes dans leur unité. *La sculpture sans socle, l'œuvre d'art doit être vue de tous les côtés*. Seulement dans ces conditions elle peut devenir réalité ». En revendiquant une séparation des œuvres et de leur support, les deux artistes dénoncent implicitement la mise en valeur arbitraire des œuvres d'art au sein des institutions muséales. Abolir le socle, c'est littéralement faire tomber l'art de son piédestal tout en refusant d'imposer un angle de vue, une perspective privilégiée. L'œuvre, comme certaines expérimentations poétiques de Tzara, doit pouvoir s'observer « de tous les côtés à la fois³³⁵ ». Cette thématique se voit rapidement reprise et développée dans un second

³³⁴ « Un art nouveau. Deux solutions sur le principe de l'immédiat, postulées par H. Arp et formulées par Tristan Tzara » (1917 ?), *OC I, op. cit.*, p. 556-558. Sauf indications contraires, l'ensemble des citations suivantes proviennent de ce texte.

³³⁵ « Le poème bruitiste », in *OC I, loc. cit.*, p. 551.

texte co-écrit par Tzara, Arp et Serner et publié en 1920 dans l'*Almanach Dada* sous le pseudonyme d'Alexander Partens, lequel évoque notamment les procédés employés par Jean Arp dans sa sculpture :

Il voulait des objets imprégnés de fantaisie et non des pièces de musée, des objets animalesques aux intensités et aux couleurs sauvages, il voulait un nouveau corps parmi nous qui se suffit à lui-même, un objet dont la place est aussi bien d'être accroupi sur les coins des tables, que niché au fond du jardin ou nous fixant du mur... Le cadre et plus tard le socle lui semblaient être des béquilles inutiles...³³⁶

Les créations d'Arp perdent ainsi toute valeur d'exposition, elles n'ont pas vocation à être soigneusement conservées au sein d'une institution consacrée mais peuvent se trouver n'importe où, et ce, quitte à être perdues, comme l'indique le titre que l'artiste confère à une *Sculpture à être perdue dans la forêt* en 1932. Comme la poésie Dada abandonne le cadre strict du livre, la sculpture investit désormais le monde extérieur.

Toute ces considérations sont probablement le fruit d'une réinterprétation des théories sur la statuaire africaine données par Carl Einstein dans *Negerplastik*. Connu d'Hugo Ball, proche des dadaïstes berlinois, celui-ci entre « en contact avec Tristan Tzara dès 1919 pour lui proposer de publier ses textes, en exclusivité, dans *Der blutige Ernst*, et solliciter son entremise auprès d'artistes plasticiens tels Janco et Picabia³³⁷ ». Compte-tenu de la proximité de l'écrivain allemand avec la sphère dadaïste³³⁸ et de l'immense succès rencontré par *Negerplastik* dès sa publication en 1915, il est vraisemblable que l'ouvrage ait rapidement fait partie des lectures des dadaïstes zurichoïses. Dès le premier chapitre de son ouvrage, Carl Einstein érige l'art « nègre » en modèle : « L'incompréhension habituelle de l'Européen pour l'art africain est à la mesure de la force stylistique de ce dernier : cet art ne représente-t-il pas cependant un cas

³³⁶ Alexander Partens (Tzara, Arp, Serner), « Dada Kunst », *Almanach Dada*, *op. cit.*, p. 86-87. Partiellement repris et traduit par Jean Arp dans « De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique », *Jours effeuillés, : poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris, Gallimard, 1966, p. 311-312.

³³⁷ Liliane Meffre, « Sur Dada Berlin : le regard critique de Carl Einstein », *Dada, circuit total*, *op. cit.*, p. 242.

³³⁸ « Du "dégoût" de Dada à la révolution politique générale, de Tzara en 1916 à Einstein en 1919, la proximité est d'autant plus établie que *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* a été lu par plusieurs des dadaïstes de Zurich », Philippe Dagen, *Primitivismes II, une guerre moderne*, *op. cit.*, p. 222.

remarquable de vision plastique ?³³⁹ ». Il montre ensuite que la statuaire « nègre », par les « formes plastiques pures » qu'elle produit, a largement influencé les peintres de l'abstraction³⁴⁰. Dans le chapitre suivant, il remarque que l'art « nègre », n'est pas le résultat d'un acte gratuit, il est « avant tout déterminé par la religion³⁴¹ » et procure une « sensation immédiate³⁴² ». En effet, selon lui, « l'œuvre d'art [n'est] pas perçue comme une création arbitraire et superficielle, mais au contraire comme une réalité mythique qui dépasse en force la réalité naturelle³⁴³ ». Il note enfin que « la plupart de ces œuvres n'ont pas de socle ni de semblables accessoires pour les exposer. Ceci pourrait nous étonner car dans notre esprit les statues sont hautement décoratives³⁴⁴ ». Or, à la différence des œuvres d'art occidentales, la sculpture africaine n'est pas un objet de contemplation mais un instrument, un outil qui occupe une fonction rituelle spécifique. C'est notamment le cas des masques auxquels Einstein consacre le dernier chapitre de son essai :

Le Nègre qui est moins prisonnier du moi subjectif [que l'Européen] et révere des puissances objectives doit, pour s'affirmer à côté d'elles, se changer en ces puissances [...] il prie le dieu, il danse pour la tribu dans l'extase et se transforme lui-même au moyen du masque en cette tribu et en ce dieu. Cette métamorphose lui permet de saisir radicalement ce qui est extérieur à lui ; il l'incarne en lui-même et il est cette objectivité qui réduit à néant tout événement individuel. C'est pourquoi le masque n'a de sens que s'il est inhumain, impersonnel, c'est-à-dire quand c'est une construction pure de toute expérience individuelle [...] le masque c'est l'extase immobile, peut-être aussi le fantastique stimulant toujours prêt pour éveiller l'extase³⁴⁵

Dans la mesure où elle évoque le caractère proprement surhumain des masques et leur emprise sur leurs porteurs, cette analyse rappelle étrangement le récit d'Hugo Ball à propos de l'expérience, proche de la transe, vécue par les membres du Cabaret Voltaire lors de leur premier contact avec les masques fabriqués par Marcel Janco en 1916 :

³³⁹ Carl Einstein, *Negerplastik* [*La Sculpture nègre*, 1915], traduit de l'allemand par Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 23.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

³⁴² *Ibid.*, p. 29.

³⁴³ *Ibid.*, p. 31.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁴⁵ Carl Einstein, *Negerplastik*, *op. cit.*, p. 45-46.

Nous étions tous sur place quand Janco arriva avec ses masques et aussitôt chacun de nous s'est empressé d'en choisir un. Il s'est alors passé quelque chose d'étrange. Non seulement le masque appelait immédiatement un costume, mais il dictait aussi une certaine façon de se mouvoir, prescrivant une gestuelle pathétique très particulière, frôlant même la folie [...] La force motrice de ces masques s'était communiquée à nous d'une manière irrésistible [...] Ce qui nous fascinait avec ces masques, c'est qu'ils ne représentaient pas des caractères humains, mais des caractères plus grands que nature et au-delà des passions³⁴⁶.

C'est dire combien les théories présentées par Carl Einstein semblent imprégner l'esprit des dadaïstes zurichoïses. En outre, cette dimension utilitaire pose également la question de la dégradation des œuvres d'art Dada. Un certain nombre de créations, parmi lesquelles les masques de Janco³⁴⁷ et les collages de Jean Arp³⁴⁸, apparaissent ainsi comme des modèles du genre dans la mesure où elles n'ont pas survécu aux assauts du temps, réalisant ainsi l'objectif d'un art éphémère inspiré des arts « primitifs ». Cette remise en cause de la pérennité de l'œuvre d'art tient également à la composition même des créations Dada. À l'image des sculptures africaines et océaniques, celles-ci sont constituées de matériaux bruts, ainsi que notait Tzara

³⁴⁶ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, op. cit., p. 133-134. La manière dont Hugo Ball décrit l'influence des masques sur le comportement des dadaïstes n'est pas étrangère au concept de *participation mystique* tel que le développe Lucien Lévy-Bruhl dans *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* en 1910 : « Les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être, d'une façon incompréhensible pour nous, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes. D'une façon non moins incompréhensible, ils émettent et ils reçoivent des forces, des vertus, des qualités, des actions mystiques, qui se font sentir hors d'eux, sans cesser d'être où elles sont » (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, [1910], Paris, PUF, 1951, p. 77) À plusieurs reprises, l'anthropologue donne des exemples de danses masquées pratiquées dans les sociétés primitives, notamment celui de la danse du bison durant laquelle les indiens Mandans portent « sur la tête la peau de la tête d'un bison (ou un masque la représentant), avec ses cornes » et exécutent une danse symbolisant l'animal afin d'en favoriser la chasse (*ibid.*, p. 263-264), ou encore la danse de la pêche durant laquelle les « indigènes du Détroit de Torrès » revêtent un masque en écaille de tortue, dans une optique similaire (*ibid.*, p. 275). Pour l'ensemble de ces rituels, « c'est la participation mystique qui fait la vertu de l'opération » (*ibid.*, p. 264). Cependant, nous n'avons pas trouvé la preuve qu'Hugo Ball – et, par extension, les dadaïstes zurichoïses – connaissait l'œuvre de Lévy-Bruhl en 1916. Il faut attendre l'année 1926 et la parution de son ouvrage *Der Künstler und die Zeitkrankheit* pour que l'anthropologue soit cité explicitement : « Das Studium der primitiven Völker fördert eine Welt zutage, die der christliche Kulturkreis nahezu unterdrückt hatte: diejenige des Animismus und der Magie. Anschauungen und Werte, die über Zeiträume von Jahrtausenden kaum eine Entwicklung erfuhren, brechen in den Forschungen der Frazer, Tylor, Lévy-Bruhl und vieler anderer mit ihrem ganzen Gewicht in das moderne intellektualistische und psychologische Weltbild ein » (*Der Künstler und die Zeitkrankheit : ausgewählte Schriften [L'artiste et la maladie du temps : morceaux choisis, 1926]*, édité par Hans Burkhard Schlichting, Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 106). Dans la mesure où l'auteur de *La Fuite hors du temps* a remanié son journal dans les dernières années de sa vie, il est possible que cette correspondance avec la pensée lévy-bruhlienne soit le fruit d'une réécriture *a posteriori* des expériences dadaïstes zurichoïses qui ne correspondent pas à l'état de leurs connaissances en 1917.

³⁴⁷ Cécile Bargues, *Dada après Dada (années 1930-1940)*, op. cit., p. 340.

³⁴⁸ « En 1915, à Zurich, je fis une suite de collages abstraits [...] Où se trouvent ces collages ? Le plaisir de détruire, dont l'explication me mènerait trop loin, n'en a laissé échapper que peu », Jean Arp, « Collages » (1955), *Jours effeuillés*, op. cit., p. 420.

dès son « Manifeste Dada 1918 » : « L'artiste nouveau proteste : il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée³⁴⁹ ». Philippe Dagen a en effet insisté sur les similitudes entre les objets d'art dits « primitifs » et les créations Dada : « ces objets de culte sont produits avec des matériaux pauvres – terre, eau, sang, bouts de bois, débris divers – et n'ont que des formes rudimentaires. [...] Récupération et assemblage : ces notions s'appliquent objets des cultes sénoufo, dogon et vaudou, comme ils s'appliquent aux productions Dada³⁵⁰ ». Comme le souligne la mention du sang, la sculpture « nègre » ne se définit pas uniquement par l'association de matériaux d'origines minérales et végétales, mais également par l'intégration de matériaux d'origine animale, voire humaine ; une spécificité relevée quelques années plus tard par Tzara dans « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933) :

Le sculpteur nègre emploie souvent, soit dans un but réaliste, imitatif, soit dans un but magique, des matières étrangères au bois dont sont exécutées la plupart des œuvres : poils de singe ou de panthère, dents humaines ou animales, coquillages, clous de tapissiers (dont certains furent identifiés comme provenant d'Europe au XVII^e siècle), perles de verre, masses agglutinées de terre et de colle, fragments de glace, plumes, morceaux de cuir, plaques de cuivre, morceaux de fer, etc.³⁵¹

L'emploi de matériaux hautement putrescibles constitue un élément clé dans la tentative des avant-gardes de modifier le rapport occidental à l'œuvre d'art en soulignant son caractère désormais éphémère. Ainsi, en abordant la technique des « papiers déchirés » qu'il emploie à partir de 1930³⁵², Jean Arp exprime la proximité de sa démarche avec celle des artistes « primitifs » : « j'employais des objets trouvés au bord de la mer, et je composais des collages et des reliefs naturels. J'agissais ainsi comme les Océaniens qui ne se préoccupent aucunement,

³⁴⁹ « Manifeste Dada 1918 », OC I, *loc. cit.*, p. 362.

³⁵⁰ Philippe Dagen, *Primitivismes II, une guerre moderne*, *op. cit.*, p. 312.

³⁵¹ « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), OC IV, *op. cit.*, p. 510.

³⁵² Jean Arp, « Collages » (1955), *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 421.

pour les masques, de la durée des matériaux, et qui emploient des matières périssables comme les coquillages, le sang, les plumes³⁵³ ».

*

Au cours des années 1930, ce caractère utilitaire, mystique, devient pour Tzara un véritable critère de sélection des objets « nègres » dans la mesure où leur usure constitue la preuve qu'ils ont rempli leur fonction à la fois rituelle et sociale :

Ceux qui se sont occupés d'objets d'art primitif savent que les belles pièces présentent une usure due à l'attouchement prolongé qui ajoute à leur prix et à leur beauté (patine répandue plus ou moins uniformément sur toute la surface, par conséquent non pas uniquement provoquée par des raisons d'ordre pratique de transport ou de déplacement), attouchement que le sauvage n'exerce pas pour évaluer des facteurs esthétiques dont il n'a que faire, mais pour répondre à une nécessité réelle, désir qui souvent prend la forme collective et policée d'un usage magique quelconque. (Égrener des chapelets, porter des cannes, etc., dormir, chez les enfants, avec des objets à caractères totémiques, sucer certains jouets, etc. sont des phénomènes bien connus.) Ce qu'on appelle donc la patine des objets est une propriété infiniment précieuse³⁵⁴.

En définissant la patine comme critère d'évaluation des œuvres d'art « primitives », Tzara rompt avec les considérations bretoniennes en la matière. En 1944, au sein de son recueil *Arcane 17*, il affirme que « La pensée poétique [...] est l'ennemie de la patine et elle est perpétuellement en garde contre tout ce qui peut brûler de l'appréhender : c'est en cela qu'elle se distingue, par essence, de la pensée ordinaire³⁵⁵ ». Au cours des années suivantes, Breton n'aura de cesse d'évoquer son aversion envers la patine, notamment lorsque celle-ci devient un critère d'évaluation des œuvres d'art « primitif », que ce soit dans l'avant-propos au catalogue de l'exposition « Océanie » qui se déroule en 1948 à la Galerie Faivre³⁵⁶, ou encore dans « Phénix du masque », texte critique rédigé à l'occasion de l'exposition « Le Masque » en 1959 au Musée Guimet : « le critère (instillé par les marchands aux amateurs de troisième ordre) selon lequel, plus encore que la qualité d'exécution, ce seraient l'ancienneté, les brumes et

³⁵³ Jean Arp, « Colloque de Meudon » (1948), in *Jours Effeuillés*, op. cit., p. 432.

³⁵⁴ « D'Un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV*, op. cit., p. 328.

³⁵⁵ André Breton, *Arcane 17 enté d'ajours* (1944), *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 38.

³⁵⁶ André Breton, « Océanie » (1948), *ibid.*, p. 834-839.

“patines” qui s'y attachent et la noblesse du matériau mis en œuvre qui décideraient de la beauté et de la valeur d'un objet d'art “primitif”³⁵⁷ ». L'âge de ces objets ne saurait être érigé en critère d'évaluation. En définitive, seule leur *force de suggestion*, elle-même permise par le *pouvoir d'invention poétique* de l'artiste, constitue pour Breton un critère de classement viable. Face à cette approche sensible basée sur des affinités électives, celle de Tzara se veut davantage scientifique. La patine apparaît manifestement comme la preuve de l'ancienneté des objets, ancienneté elle-même garante de leur authenticité³⁵⁸. Pourtant, la quête d'artefacts authentiques n'explique pas, à elle seule, l'inclination de Tzara pour les œuvres patinées. Nous le savons, le poète travaille ardemment à la reconnaissance académique des arts africains et océaniques et identifie, au sein de son article « Art primitif et art populaire » (1933), ce qui, selon lui, constitue l'un des principaux obstacles à celle-ci, par comparaison aux arts antiques consacrés :

[...] les statues égyptiennes, babyloniennes, assyriennes, chinoises, crétoises, sumériennes, etc. [...] Ce n'est que la date approximative leur donnant un caractère archéologique et les situant sur le plan historique [...] qui [les] sauve d'une dépréciation certaine. Pour les statues africaines et océaniques, rien ne peut dire l'âge auquel elles ont été créées. Des caractères stylistiques, des qualités de patine, peuvent uniquement indiquer que l'œuvre dont il s'agit est ancienne ou moderne, mais personne ne peut leur donner un âge précis³⁵⁹.

La datation précise des objets « primitifs » demeurant impossible à cette époque, la patine apparaît ainsi comme la seule façon de les situer chronologiquement et d'encourager leur reconnaissance dans le monde de l'art³⁶⁰. Désormais destiné à être étudié, conservé puis exposé, l'objet d'art « primitif » perd son caractère originellement éphémère pour s'inscrire dans une temporalité historique. D'ailleurs, Tzara apporte un soin tout particulier à préserver les objets

³⁵⁷ André Breton, « Phénix du masque » (1959), *Œuvres Complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 990-994.

³⁵⁸ L'opposition de Tzara et Breton au sujet de la « patine » est en réalité à l'image des nombreux désaccords qui divisent les professionnels de l'époque. Voir : Sophie Cazaumayou, « Les Empreintes du temps », *Objets d'Océanie, Regards sur le marché de l'art primitif en France*, chapitre 7, *op. cit.*, p. 167-184.

³⁵⁹ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 515.

³⁶⁰ Ce lien entre datation et reconnaissance institutionnelle sera repris plus explicitement quelques années plus tard au sujet de l'art précolombien, dans un ensemble de feuillets manuscrits qu'Henri Béhar rattache à l'article « Sur l'art des peuples africains » paru en 1955 : « L'art précolombien que l'on considère encore comme participant à la [catégorie des arts primitifs] – il figure toujours dans les musées d'ethnographie – pourrait dès à présent être déjà catalogué parmi les arts historiques, les progrès faits dans la datation des styles et des œuvres le faisant entrer, à l'image de l'art égyptien par exemple, dans la série des arts consacrés », *OC IV, op. cit.*, p. 653.

en sa possession et n'hésite pas à en prêter certaines dans le cadre d'expositions « en contrepartie de la gracieuse mise en étuve – pour désinfection – de quelques statues en bois de sa collection³⁶¹ ». Un souci de la conservation qui ne manqua pas d'interpeller lors de la dispersion de sa collection en 1988 : « Outre la rigueur et la justesse du choix, nous frappe ici l'état originel en lequel le poète conservait ses objets : pas de restitutions abusives ; tout demeure en l'état de la découverte ; seule concession à l'esthétique, les socles d'Inagaki ne sont là qu'en hommage à l'objet³⁶² » De fait, Tzara abandonne progressivement ses conceptions premières sur le soclage des œuvres d'art « primitif », puisqu'à l'instar de nombreux collectionneurs de son temps tels qu'André Breton³⁶³, il fait appel aux talents du célèbre artisan japonais, émigré à Paris, Kichizo Inagaki. Si la pratique reste nécessaire pour en faciliter l'exposition, elle n'en modifie pas moins le statut de l'objet ainsi mis en valeur, comme le remarque fort justement Sophie Cazaumayou :

Celui qui veut exposer sa collection aux yeux de tous, dans un souci d'harmonie ou de préservation, soclera le ou les objets. Ce travail est assimilable à un relieur dans la mesure où il modifie l'objet dans son appréhension esthétique et élimine définitivement les souvenirs ethnographiques qui pourraient encore entacher l'objet. Cette petite chirurgie esthétique transforme l'objet en œuvre d'art³⁶⁴.

Qu'il s'agisse du soclage ou de la patine, l'évolution des conceptions de Tzara au sujet des objets « primitifs » entre les périodes Dada et surréaliste comporte plus d'un aspect paradoxal qui s'observe jusque dans les stratégies de conservation de sa propre collection. Témoignant à la fois du rôle prépondérant joué par les avant-gardes dans la construction de la notion d' « art primitif » et de leur « échec du projet de dépassement de l'art³⁶⁵ » souligné par Peter Bürger,

³⁶¹ Fabrice Flahutez, « Tristan Tzara, collectionneur de son temps et d'ailleurs », *loc. cit.*, p. 212.

³⁶² *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, *loc. cit.*, p. 11.

³⁶³ Sophie Cazaumayou, *Objets d'Océanie, Regards sur le marché de l'art primitif en France*, *op. cit.*, p. 166.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 165. Philippe Dagen établit le même constat au sujet du soclage dans *Primitivismes II, une guerre moderne*, *op. cit.*, p. 110.

³⁶⁵ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, [1974], trad. fr. Jean-Pierre Cornetti, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 86.

celle-ci illustre en réalité un changement de perspective : là où le dadaïste souhaitait redynamiser le monde de l'art occidental en s'inspirant d'un modèle « nègre », le surréaliste semble davantage animé par la volonté de faire reconnaître le caractère éminemment artistique des productions extra-européennes.

b. Geste et rythme primitifs : Dada et la mise en valeur du corps

Parallèlement à la posture anti-intellectualiste qu'ils adoptent, les artistes Dada développent une réflexion sur la place donnée au corps au sein des leurs manifestations. Cette approche renouvelée de la *praxis* poétique se concrétise dès 1916 par la théorisation d'une expérience poétique mettant l'accent sur l'expressivité corporelle, le poème mouvementiste :

Le *poème mouvementiste* a comme principe l'effort d'accentuer et de mettre en évidence le sens des mots par des mouvements primitifs [...] C'est pour cela que nous retournons vers les éléments primaires. Les enfants récitent les vers en scandant ; à chaque sonorité correspond un mouvement spécial et défini de direction et de sonorité. Le mouvement le plus primitif est la gymnastique liée à la monotonie et à l'idée de rythme [...] L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l'expression extérieure s'adapte au sens de la poésie. L'artiste a la liberté d'arranger et de composer les mouvements et les bruits d'après sa manière personnelle de comprendre le poème³⁶⁶.

Le mouvement et le bruit apparaissent désormais comme des éléments indissociables du poème³⁶⁷. Si celui-ci est « primitif », c'est qu'il échappe à toute codification artistique et intellectuelle au profit d'une quête de spontanéité. En cela, il touche au geste, voire à la gesticulation, ainsi que le notait déjà Michel Sanouillet à propos de l'esthétique dadaïste : « On recherche le *geste*, expression gratuite et immédiate d'un état de sensibilité individuel ou collectif et qui s'oppose à l'*action*, laquelle implique la préméditation et la fixation d'une ligne directrice, voire d'un but³⁶⁸ ». La même année, dans « La Première aventure céleste de

³⁶⁶ OC I, *loc. cit.*, p. 552.

³⁶⁷ À noter que ce type d'expérimentation est similaire à celles menées au même moment par les futuristes italiens, notamment Russolo dans *L'Art des bruits* (1913) ou Marinetti dans son « Manifeste de la danse futuriste » (1917), à ceci près qu'ils font davantage la part belle aux machines.

³⁶⁸ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 266-267.

Monsieur Antipyrine », Tzara convoque à nouveau la figure de l'enfant, à laquelle s'ajoute celle du « nègre », pour évoquer un état originel de l'art perverti par les « grands Ambassadeurs du sentiment », en insistant cette fois-ci sur la recherche d'expressivité vocale : « l'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et criaient la strophe [...] l'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire plaisir bons auditeurs³⁶⁹ ». Cette première approche dadaïste de la « poésie nègre » révèle déjà une conception toute particulière d'un art récréatif et performatif situé bien loin des académismes occidentaux. Dans sa « Note sur la poésie nègre » (1917), Tzara affirme encore que « la poésie vit surtout pour des fonctions de danse, de religion, de musique, de travail³⁷⁰ ». Compte tenu de l'importance accordée au jeu et au rythme dans la poésie dada, la connivence ainsi établie entre poésie et travail évoque les théories formulées à la fin du XIX^e siècle par l'économiste allemand et passionné d'ethnologie Karl Bücher³⁷¹.

Nous avons pour la première fois décelé la présence de onze des « poèmes nègres » compilés par Tzara³⁷² au sein de l'ouvrage *Arbeit und Rhythmus*, au moment même où Cécile Debray³⁷³ y découvrirait la source du poème « Toto-Vaca ». Publié en 1896, l'ouvrage connaît un succès retentissant, comme l'illustre le nombre de rééditions dont il fait alors l'objet. Celles-ci sont au nombre de cinq – 1899, 1902, 1909, 1919 et 1924 – et chacune d'entre elle est une version revue et augmentée de la précédente. Tandis que la première édition de 1896 était un essai de cent trente pages, la seconde dépasse les quatre cents pages et comporte près de deux

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁰ « Note sur la poésie nègre » (1918), *ibid.*, p. 699.

³⁷¹ Pour une analyse plus ample de l'étude de Bücher, voir par exemple : Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900* [en ligne], thèse de doctorat en Études germaniques, sous la direction de Klaus Vondung et Marc Cluet, Université de Rennes II, 2007, 2 vol., 456 f. URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00204429/fr/>

³⁷² Sur les soixante-dix-neuf poèmes référencés par Henri Béhar dans la section « Poèmes nègres » dans le tome I des *Œuvres complètes*, on comptait seulement dix-sept poèmes dont l'origine avait été identifiée. À ce propos, voir notre annexe n° 3, p. 492-498.

³⁷³ Cécile Debray, « Dada, le primitif du primitivisme », in *Dada Africa, op. cit.*, p. 37.

cents chants de travail. La troisième accueille une quarantaine de pages supplémentaires et près de deux cent soixante-dix chants, alors que celle de 1909 est augmentée d'une vingtaine de pages supplémentaires. Tzara n'a donc certainement pas eu accès à l'édition originale mais plutôt à l'édition la plus récente et donc la plus complète, comme le prouvent trois des poèmes recueillis par le poète – le « Chant des porte-faix », le « Chant pour le homard » et « Nous balancer iyo » – absents des éditions précédant celle de 1909. Bücher y développe la théorie selon laquelle le rapport au travail est résolument différent chez les primitifs et l'homme moderne. L'économiste se livre en effet à une critique de l'organisation du travail telle qu'il la perçoit dans la société moderne. Selon lui, l'industrialisation et les cadences de travail imposées par la machine asservissent l'homme en lui faisant perdre le rythme naturel et biologique de ses mouvements : « L'outil est devenu son maître ; il lui dicte la mesure de ses mouvements [...] C'est là que réside la partie exténuante et déprimante du travail d'usine : l'homme est devenu le serviteur des moyens de travail qui ne se reposent jamais, ne se fatiguent jamais, presque une partie du mécanisme³⁷⁴ ». Or, Bücher postule qu'un tel rapport au travail n'a pas toujours existé au cours de l'histoire humaine. En puisant des exemples parmi les civilisations égyptienne, grecque et romaine³⁷⁵, il constate que cette activité a pu être considérée comme un moment de fête et de jeu. De même, en s'appuyant sur une documentation ethnographique conséquente, il remarque qu'un phénomène similaire se produit au sein des sociétés primitives où le travail est organisé selon une rythmique sonore adaptée au rythme physiologique du corps, car calquée sur le geste et la respiration. Le plaisir pris à travailler en rythme aide ainsi les hommes « primitifs » à accomplir les tâches les plus ingrates et difficiles. Ce faisant, Bücher déconstruit le poncif, véhiculé jusque dans les commentaires ethnographiques de son époque, selon lequel les primitifs seraient oisifs, voire paresseux, et pour lesquels « seul le besoin le plus urgent ou

³⁷⁴ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 381. Nous traduisons l'ensemble des extraits tirés de cet ouvrage.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 319 & 366.

la contrainte la plus sévère les amène à une activité exercée à contrecœur, et même cela uniquement lorsque les autres moyens de satisfaire les besoins échouent³⁷⁶ ». Il poursuit en affirmant que ce rythme sonore, notamment favorisé par la percussion des outils, a progressivement évolué en chants et en danses, chacun étant réservé à une activité précise compte-tenu de la spécificité des gestes à accomplir pour chaque tâche : « L'élément rythmique n'est à l'origine inhérent ni à la musique ni au langage ; il vient de l'extérieur et provient du mouvement corporel que le chant est destiné à accompagner et sans lequel il ne se produit pas du tout. C'est la raison pour laquelle tout travail, tout jeu et toute danse ont leur propre chant, qui n'est chanté à aucune autre occasion³⁷⁷ ». Afin d'illustrer son argumentaire, Bücher présente de nombreux chants de travail, dont un « chant pour hacher », un « chant pour construire », ou encore un « chant des porte-faix³⁷⁸ » que l'on retrouve également parmi les « poèmes nègres » compilés par Tzara. Selon l'économiste, la collusion entre le travail, la musique et le chant est si forte qu'il en vient à postuler que l'organisation festive et joyeuse du travail primitif, à travers un perfectionnement progressif, est à l'origine des arts que sont la danse, la musique ou encore la poésie : « c'est le mouvement rythmique énergétique du corps qui a conduit à la création de la poésie, en particulier le mouvement que nous appelons le travail³⁷⁹ ».

Dès lors, comment expliquer une telle proximité entre les travaux de Bücher et de Tzara alors même que le chercheur demeure invisible parmi les influences intellectuelles du poète ? Une fois encore, c'est vraisemblablement par l'entremise des divers acteurs, directs ou indirects, du mouvement Dada que l'origine de cet intérêt est à chercher. Parmi eux, on croise notamment la figure de Rudolf von Laban, danseur, chorégraphe et directeur d'une école de

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 44.

³⁷⁸ *OC 1, op. cit.*, p. 483-484.

³⁷⁹ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus, op. cit.*, p. 306.

danse à Zurich³⁸⁰, située en face du Cabaret Voltaire, et où les dadaïstes avaient coutume de se retrouver :

Si l'Odéon était notre base terrestre, notre quartier général céleste se situait dans la célèbre école de ballet de Laban. Nous y avons rencontré de jeunes danseuses de notre génération. Mary Wigman, Maria Vanselow, Sophie Taeuber, Suzanne Perrottet [*sic*], Maya Chruszcz, Käthe Wulff et d'autres. Ce n'est qu'à certaines heures fixes que nous étions autorisés à entrer dans ce couvent, avec lequel nous avons tous des liens plus ou moins affectifs, qu'ils soient fugaces ou permanents. Ces contacts très personnels - et la contribution révolutionnaire de Laban à la chorégraphie - ont finalement impliqué toute l'école Laban dans le mouvement Dada³⁸¹.

C'est en effet à l'occasion de ces rencontres que Tzara entame une relation avec Maya Chruszcz³⁸², de même que Hans Arp avec Sophie Taeuber, ou encore Georges Janco puis Hans Richter avec Maria Vanselow. À peine quelques semaines après la naissance du Cabaret Voltaire, Laban et ses danseuses participent aux activités Dada. Après avoir visité le Cabaret dès le 2 avril 1916³⁸³, Laban et Mary Wigman assistent le 23 juin à la première lecture du célèbre poème phonétique de Hugo Ball, « Karawane », avant de prendre une part plus active aux manifestations. Laban et Suzanne Perrottet composent ainsi des musiques jouées lors des soirées du 23 mars, du 29 mars, du 28 avril 1917, ou encore du 9 avril 1919³⁸⁴. Néanmoins, c'est véritablement via leur participation aux représentations de danse que se manifeste l'apport fondamental des membres de l'école de Laban aux soirées Dada, notamment lors de la soirée du 14 avril 1917, durant laquelle est interprétée « une nouvelle danse avec cinq dames de l'école

³⁸⁰ Autre indice des relations entretenues par les membres du Cabaret Voltaire et l'École de danse, la note de Tzara publiée dans *Dada I* : « L'ÉCOLE DE DANSE LABAN : montra dernièrement son activité multiple et équilibrée. Mary Wiegmann : finesse grand léger créatrice d'abstraites notions d'expression sans musique – pures. Vase pour les vibrations du silence. Mme S. Perrottet fait chanter les pauses d'une infinie et sage sensibilité. Calme fiévreux du blanc le plus intérieur, K. Wulff, H. Langwara montrent de l'entendement pour la ligne large puissante. Mlle. S. Taeuber : bizarrerie délirante dans l'araignée de la main vibre rythme rapidement ascendant vers le paroxysme d'une démence goguenarde capricieuse belle. Costume de H. Arp. Dans un autre genre – enfantin aigu et trop harmonieux, giratoire – et avec plus de liberté gracieuse la première – se relevèrent Milles. C. Walther et Macciachini, Les costumes que Mlle Chruszcz fait pour l'école : forme et couleur dans la pureté du rythme ; sévère nécessité ligne droite clarté chaude simple », in *OC I, op. cit.*, p. 558.

³⁸¹ Hans Richter, *Dada – art et anti-art, loc. cit.*, p. 69-70. Voir également la déclaration similaire de Richter dans « Dada XYZ » [1948], in Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology, loc. cit.*, p. 287-288.

³⁸² Cette relation durera de 1916 à 1922. Voir : « Chronologie de Tristan Tzara », in *OC I, loc. cit.*, p. 16.

³⁸³ Hugo Ball, *La fuite hors du temps, op. cit.*, p. 123.

³⁸⁴ *Chronique zurichoise (1915-1919), OC I, loc. cit.*, p. 561-568.

Laban grimées en négresses et portant de longs caftans noirs et des masques. Les mouvements sont symétriques, le rythme très marqué³⁸⁵ ». Jean-Claude Blachère remarque également le « tournant décisif » que représente cette soirée, car, dit-il, « à partir de cette date, les “chants nègres” ne sont plus accompagnés de grosse caisse, de “bruits”, mais au contraire ils sont mimés, dansés par des personnages masqués³⁸⁶ ». La nouveauté³⁸⁷ de l’expression artistique semble en effet directement liée à l’influence de Rudolf Von Laban et à sa conception nouvelle de la danse, elle-même fortement inspirée par les théories de Karl Bücher. Dans un ouvrage publié en 1920, *Die Welt des Tänzers*, Laban élabore une pensée selon laquelle l’homme moderne est en proie à une forme d’*arythmie*, car totalement déconnecté de son rythme naturel et biologique. Selon lui, le machinisme, mais également la surdétermination de l’intellectualisme dans les sociétés modernes a entraîné un schisme entre l’esprit et le corps, une faiblesse physique et psychique, ainsi qu’une « dégradation de notre sens artistique et de notre faculté de perception³⁸⁸ » du monde. À travers la danse, discipline par laquelle il se propose de résoudre ce malaise civilisationnel, Laban souhaite revenir à cet état de société décrit par Bücher dans lequel le travail et la fête ne constituent plus deux activités séparées :

[D]ans la fête, l’individu, le groupe et l’ensemble [de la communauté sont] initiés au rythme fondamental et structurant de la vie culturelle, et ils sont incités et motivés à s’enthousiasmer pour cet ordre. Sous la forme du « sens du danseur », la vibration de la force rythmique et structurante de la fête se transpose sur le rythme quotidien et y provoque la réalisation de l’idéal culturel en tant que discernement, joie de vivre et de travailler³⁸⁹.

Il applique d’ailleurs ces principes de vie lors des cours d’été qu’il donne de 1913 à 1919 au sein de la colonie de Monte Verità située à Ascona en Suisse. Suzanne Perrottet indique en effet que la réalisation des tâches quotidiennes, telles que le labourage de la terre, la préparation de

³⁸⁵ Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, op. cit., p. 202.

³⁸⁶ Jean-Claude Blachère, *Le modèle nègre* op. cit., p. 144.

³⁸⁷ Au sujet de cette soirée, Tzara parlera de « rythme nouveau » et de « musique nouvelle ». Voir : *Chronique Zurich II, OC I*, op. cit., p. 560.

³⁸⁸ Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, op. cit., p. 129.

³⁸⁹ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920, p. 128. Cité et traduit par Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, *ibid.*, p. 289.

légumes et leur mise en conserve, était accompagnée par des chants de travail composés pour l'occasion, « conformément à l'approche pédagogique du travail de Bücher³⁹⁰ ». Compte-tenu des différents liens entretenus par Laban avec les dadaïstes, il n'est pas surprenant que cette colonie ait été fréquentée par Hugo Ball³⁹¹ et Emmy Hennings³⁹², Marcel Janco³⁹³ ou encore Hans Arp en compagnie de Sophie Taeuber³⁹⁴, dont on comprend aisément l'attrait pour la mise en avant de la corporalité et la réintégration de l'art au sein de la vie quotidienne. Ainsi, les manifestations Dada, loin de leur seul aspect grotesque, avaient-elle pour but de faire émerger un nouveau mode d'être au monde inspiré des peuples primitifs, réunissant, à travers une libre expression du corps, arts de la danse et du chant, spiritualité mystique et travail joyeux.

C- *La tension entre « mélanomanie » et racisme*

1. « Cannibale », « barbare », « artiste » ou « bon sauvage » : des stéréotypes rebours

La récurrence des allusions à l'art et au mode de vie des « primitifs », le vocabulaire employé, ou encore les références intellectuelles considérées, invitent à se questionner sur la manière dont Tzara s'approprie un certain nombre de stéréotypes racistes de son époque. Durant les premiers mois du mouvement Dada, l'attitude de Tzara à l'égard du « Noir » semble en effet véhiculer bon nombre de poncifs propagés de la Renaissance aux Lumières. Dans sa « Note 6 sur l'art nègre », originellement parue dans *SIC* en septembre 1917, Tzara semble d'ailleurs reconnaître que la fascination pour les primitifs n'est pas le fait exclusif de la modernité

³⁹⁰ Suzanne Perrottet, *Ein bewegtes Leben*, Bern, Benteli, 1992, p. 114. Citée par Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, op. cit., p. 286. D'après : Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. Ein Portrait*, Norderstedt, Books on Demand, 2005, p. 68. Nous traduisons.

³⁹¹ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 7.

³⁹² Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, op. cit., p. 155.

³⁹³ *Ibid.*, p. 200.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 202.

artistique mais d'un fait culturel bien antérieur : « Les influences de nature étrangère qui s'entremêlaient sont les lambeaux d'une doublure de la Renaissance encore accrochés à l'âme de nos prochains, car mon frère a l'âme aux branches aiguës, noires d'automne³⁹⁵ ». Il reprend ainsi « l'image du bon sauvage [qui] jouera un rôle important entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, sans être pour autant la seule image des populations lointaines³⁹⁶ » et poursuit une tradition héritée, entre autres, de Denis Diderot ou encore Jean-Jacques Rousseau. Chez l'auteur du *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), le « sauvage » tahitien est « bon », « robuste », « honnête » et « heureux », son mode de vie est « sain », « simple » et « sage »³⁹⁷. Chez Rousseau, le sauvage est l'incarnation, non pas de l'homme à l'état de nature – qui n'est qu'une « construction de l'esprit³⁹⁸ », mais d'un stade intermédiaire, sorte de « société naturelle » antérieure à « l'état de société », permis par le contrat social. Pourtant, Tzvetan Todorov a bien montré la manière dont, chez l'auteur du *Discours sur les origines de l'inégalité*, le « nègre » sert de « réservoir d'images où il peut puiser librement des traits pour son fictif homme de la nature³⁹⁹ », d'où la confusion de longue date entre ces deux « états » de l'humanité. Toujours est-il que, chez Diderot comme chez Rousseau, le portrait du sauvage n'est pas gratuit. Il permet, par contraste, de dresser la critique de l'homme européen⁴⁰⁰. Il en va de même chez Tzara. Si « [s]on autre frère est naïf et bon et rit [et] mange en Afrique ou au long des îles océaniques⁴⁰¹ », à l'opposé « l'homme [civilisé] est sale, il tue les animaux, les plantes, ses frères, il se querelle, il est intelligent, parle trop, ne sait pas dire ce qu'il pense⁴⁰² ». Par conséquent, l'interlocuteur occidental de Tzara, qu'il soit lecteur ou spectateur, est lui-même qualifié de « mince idiot sale [et] borgne⁴⁰³ ».

³⁹⁵ « Note 6 sur l'art nègre » (1917), *OC I, op. cit.*, p. 394.

³⁹⁶ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 303.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 308-309.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 310.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 308-310.

⁴⁰¹ « Note 6 sur l'art nègre » (1917), *OC I, loc. cit.*, p. 394.

⁴⁰² « Note sur l'art. Hans Arp » (1917), *ibid.*, p. 396.

⁴⁰³ « Le géant blanc lépreux du paysage » (1916), *ibid.*, p. 88.

À côté de ces quelques influences indirectes, diffuses parce que culturellement ancrées depuis plusieurs siècles, Jean-Claude Blachère suggère un lien plus direct avec la figure du poète naturaliste américain Walt Whitman⁴⁰⁴, évoquée dans notre préambule. Grande source d'inspiration pour de nombreux poètes, notamment les symbolistes belges Maeterlinck et Verhaeren⁴⁰⁵ qui à leur tour inspireront Tzara⁴⁰⁶, Whitman est lu et traduit par ce dernier : le chant 36 de *Songs of Myself* est publié par ses soins dans la revue roumaine *Versuri si proza* en 1915⁴⁰⁷. Blachère fait alors remarquer que quelques pages plus loin, au chant 39, se place une composition dans laquelle le poète américain véhicule également ce mythe du « bon sauvage » :

Qui est-il, ce sauvage cordial et débordant ?
Est-il en attente de la civilisation, ou l'ayant dépassée la domine-t-il ?
Est-ce un natif du Sud-Ouest élevé en plein air ? Est-il Canadien ?

Vient-il de la région du Mississippi ? Iowa, Oregon ou Californie ?
Des montagnes ? De la prairie, la brousse ? Ou est-ce un marin qui a couru les mers ?
[...]
Conduite aussi réfractaire que flocons de neige, mots simples comme l'herbe, chevelure en désordre, rire et candeur [...] ⁴⁰⁸

Si cet appel au primitivisme évoque effectivement l'attitude de Tzara durant la période Dada, force est de constater que ce « sauvage » amérindien dont parle Whitman ne suscite pas l'intérêt de Tzara avant le milieu des années 1920, contrairement à certains de ses contemporains dont Sophie Taeuber⁴⁰⁹. Néanmoins, cette vision du « primitif » héritée des Lumières ne survit pas au-delà de la période Dada. Dans « La révélation de l'art africain par

⁴⁰⁴ Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 61.

⁴⁰⁵ « Walt Whitman et la modernité poétique européenne », in Delphine Rumeau, *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 46-47 & 96-99.

⁴⁰⁶ À ce sujet, voir notre chapitre 1, « L'enseignement primaire et secondaire : apprentissage du polyglottisme et assimilation de la culture française ».

⁴⁰⁷ *Versuri si proza*, 4^e année, n°19-20, 26 décembre 1915. La référence nous est donnée par Henri Béhar, *OC I, op. cit.*, p. 714.

⁴⁰⁸ Walt Whitman, «Songs of Myself», 39, *Leaves of Grass [Feuilles d'herbe, 1855]*, trad. fr. Léon Bazalgette, Paris, *Mercur de France*, 1922, p. 104.

⁴⁰⁹ Voir : *Dada Africa, op. cit.*, p. 35 et 138-139.

l'art moderne » (1933), Tzara se livre d'ailleurs à une remise en cause de ces stéréotypes centennaires :

[...] à la notion de « sauvage » que les anciens ne plaçaient pas très loin de celle des animaux féroces, les voyageurs du XVIII^e siècle, Cook, Bougainville, etc., opposèrent une conception plus humaine (conception que Rousseau idéalisa sous la formule du « bon sauvage », ce qui lui permit de prêcher, pour le plus grand enthousiasme des romantiques, un primitivisme aussi puéril que vide de sens)⁴¹⁰

À travers cette critique, l'auteur condamne l'exaltation romantique du « primitif », perçu comme une réminiscence d'un âge d'or, d'un paradis perdu. De ce fait, il corrige indirectement sa propre conception dadaïste d'un « primitif » bon et naïf, tout en insistant implicitement sur le changement de paradigme provoqué par l'émergence d'une avant-garde débarrassée de tout stéréotype simpliste⁴¹¹.

*

Comme l'illustre la comparaison avec les « animaux féroces », la naïveté et la candeur ne constituent pas les seuls attributs stéréotypés du « nègre ». À l'inverse, il est aussi l'incarnation de la force brute et de la violence. Le « nègre » est notamment dépeint sous les traits du cannibale, attribut à l'aide duquel Montaigne désignait déjà les Indiens d'Amérique dans son célèbre chapitre XXXI des *Essais*, que le titre éponyme de la revue codirigée par Georges Ribemont-Dessaignes et Francis Picabia, ou encore le « Manifeste cannibale Dada » de ce dernier évoquent indirectement. Le cannibale, archétype du primitif dangereux mais captivant, vient ainsi contrebalancer « l'attirail philanthropique de la bourgeoisie : humanitarisme, charité chrétienne, apport du progrès par la civilisation⁴¹² » qu'ils abhorrent. Nous savons également que Tzara s'est spécifiquement intéressé à la figure du cannibale grâce

⁴¹⁰ « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *OC IV*, *op. cit.*, p. 507.

⁴¹¹ Dans la suite de l'article, Tzara insiste d'ailleurs sur la dette des avant-gardes envers le cubisme, lequel a ouvert la voie à une connaissance nouvelle des arts primitifs : « la connaissance de l'art primitif nous a pratiquement été révélée à travers le Cubisme », *ibid.*, p. 511.

⁴¹² Sophie Leclerc, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face au mythe de la France coloniale (1919-1962)*, *op. cit.*, p. 61.

à sa liste manuscrite des ouvrages consultés à la bibliothèque de Zurich⁴¹³ entre 1916 et 1917. Celui-ci a en effet étudié l'ouvrage d'Heinrich Schnee, *Images des mers du sud. Parmi les tribus cannibales de l'archipel de Bismarck*⁴¹⁴ ou encore celui de Carl Ribbe, *Deux ans parmi les cannibales des îles Salomon*⁴¹⁵. Dans une optique humoristique, le poète n'hésite pas à jouer avec ce type de poncifs qui entourent le « nègre ». Le poème « Les pétards en cage⁴¹⁶ » en constitue un exemple éloquent : « Le cannibale vient sur une ligne fraîche avec une grande mâchoire de fer dans les mains, avec des dents à roues, avec un balai, avec deux pierres de moulin, avec des acides sombres et forts pour détruire tout ce qui digère ». Ce texte, publié en 1933 dans *L'Antitête*, est en réalité l'introduction du catalogue de l'exposition Francis Picabia qui se déroule du 16 au 30 avril 1920 au Sans Pareil. Comme l'indique Henri Béhar⁴¹⁷, le *cannibale* et sa *mâchoire de fer* désignent Francis Picabia, en évoquant à la fois la revue qu'il dirige et l'aspect mécanomorphe de ses peintures. Mais alors, pourquoi le peintre et le poète souhaitent-ils s'en prendre à « tout ce qui digère » ? Dans quel sens entendent-ils le terme « digestion » ? Par une approche triviale typique des dadaïstes, Tzara développe ici une métaphore de l'intellectualisme occidental à travers l'évocation du bas ventre. La réflexion est ainsi assimilée à la digestion et à la masturbation, ses résultats, à des matières fécales et séminales. Les intellectuels sont ainsi associés à des morceaux de « viande en masturbation » qui « appellent idée le sperme artificiel obtenu par des moyens faciles ». En somme, « tout ce qui continue le mot, la couleur, la joie, est une digestion mortuaire et scientifique : la discussion, la masturbation, l'explication, l'exaspération ». De la même manière, dans un court article consacré à Hans Arp, et publié dans *Merz* en octobre 1923, Tzara attribue à celui-ci des origines

⁴¹³ Voir notre annexe n°1, p. 480-487.

⁴¹⁴ Heinrich Schnee, *Bilder aus der Südsee. Unter den kannibalischen Stämmen des Bismarck-Archipels*, Berlin, Reimer, 1904.

⁴¹⁵ Carl Ribbe, *Zwei Jahre unter den Kannibalen der Salomo-Inseln: Reiseerlebnisse und Schilderungen von Land und Leuten*, Dresden, Hermann Beyer, 1903.

⁴¹⁶ « Les pétards en cage » (1920), *OC II, op. cit.*, p. 295.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 453.

« nègres » en tournant en ridicule les préjugés racistes les plus absurdes, parmi lesquels le don naturel pour la danse, l'aspect simiesque et l'anthropophagie : « Il portait les cheveux coupés à la mode égyptienne des triangles majeurs, et dansait le step comme personne d'autre – n'oublions pas qu'il fut bercé par une négresse, enfant poilu et facile, et qu'il ne mangeait que de la viande d'enfants belges. Arp est parti sur le chemin du noir⁴¹⁸ [...] ». L'ironie du propos est palpable, la dénonciation du racisme anti-noir à l'aide de ses propres clichés également. Tzara n'hésite pas à se moquer des craintes et fantasmes dont la figure du « nègre » est encore imprégnée à l'époque.

*

Aux côtés du cannibale émerge également un second trait de caractère associé au « nègre », celui du du barbare : « En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale mais relative. Il mêle ses caprices au vent chaotique de la création et aux danses barbares des peuplades farouches⁴¹⁹ ». Bien sûr, la fascination pour cette incarnation n'est pas nouvelle au XX^e siècle. Véritable « mythe romantique » depuis la Révolution française⁴²⁰, celle-ci connaît un regain d'intérêt à la fin du XIX^e siècle par l'intermédiaire de poètes tels qu'Arthur Rimbaud⁴²¹, l'une des grandes figures tutélaires des dadaïstes parisiens et futurs surréalistes⁴²², qui, à leur tour, perpétuent le mythe du barbare. En ce début de XX^e siècle, cette figure antithétique apparaît alors comme un contre-modèle, un espoir de renouveau face à l'échec retentissant de la civilisation occidentale, ce dont témoigne une pratique singulière : la liste de notation. À partir de 1920, le groupe dadaïste parisien s'adonne à un nouvel exercice introduit par André Breton,

⁴¹⁸ « Arp » (1923), *OC I, op. cit.*, p. 625. Une fois encore, on notera que le lien indirect tissé entre l'Égypte et l'Afrique noire n'est pas étrangère à la filiation entre les arts africains et égyptiens avancée par Apollinaire dans « Mélanophilie ou mélanomanie », *Mercur de France*, t. CXX, n° 451, 01 avril 1917, p. 559-561.

⁴¹⁹ « Conférence sur Dada » (1922), *ibid.*, p. 421.

⁴²⁰ Voir notamment : Pierre Michel, *Les Barbares, 1789-1848. Un mythe romantique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

⁴²¹ Françoise Susini-Anastopoulos, « Le thème du Barbare dans la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e », in Madeleine Bertaud (éd.), *Les Grandes Peurs*, n°2, *L'Autre*, Genève, Droz, 2004, p. 361-372.

⁴²² Preuve en est, dans la liste de notation publiée dans le n°18 de la revue *Littérature* en 1921, Rimbaud obtient de la part de ses évaluateurs des notes comprises entre 15 et 20, à l'exception notable de Tzara qui lui octroie la note de -1.

à savoir la notation d'un certain nombre de personnalités et d'intellectuels de tous horizons, de notions et de concepts divers. Emmanuel Kant, Beethoven, La Fontaine, et même Jésus-Christ sont ainsi évalués entre +20 et -25, tout comme le suicide, la guerre, la logique ou encore la paresse. La plus célèbre d'entre elles, « Liquidations », dont le titre on ne peut plus évocateur révèle déjà l'intention de ses auteurs, fait l'objet d'une explication par André Breton à son mécène Jacques Doucet :

Littérature publiera dans son prochain numéro une sorte de tableau d'honneur qui vous surprendra peut-être et au sujet duquel je crois vous devoir quelques explications. Pour un certain nombre de personnages célèbres et de contemporains, nous avons établi une échelle de notes allant de -25 à +20 (-25 exprimant la désapprobation complète, 0 l'indifférence absolue, 20 l'extrême sympathie). Je sais ce qu'un tel procédé peut avoir de choquant mais le tableau ainsi constitué en dira, je crois, plus long sur l'esprit de *Littérature* qu'une série d'articles critiques de ses différents collaborateurs. Il aura l'avantage de nous situer très exactement et même de montrer de quoi nous procédons, à quoi nous nous rattachons, à la fois ce qui nous lie et ce qui nous sépare⁴²³.

Nos recherches au sein des manuscrits de Tzara nous ont permis de mettre au jour huit listes inédites présentées en annexe. Dans l'une d'entre elle, le concept de *barbarie* est plébiscité : Tzara lui accorde un 16, Benjamin Péret un 18, André Breton un 20. À l'inverse, le concept de *civilisation* est totalement désavoué : -15 pour Péret, -20 pour Breton et Ribemont-Dessaignes⁴²⁴. Néanmoins, si Tzara accorde bien une note négative, un -3, la différence avec ses comparses mérite d'être signalée. Être hostile à la civilisation occidentale ne signifie pas être contre la notion même de civilisation. Les notions de brutalité et de bestialité sont ainsi sévèrement condamnées ; Tzara leur attribue respectivement un -17 et un -20. C'est dire combien la violence fantasmée du cannibale et du barbare n'exerce pas d'influence significative chez le poète.

⁴²³ André Breton, *Lettres à Jacques Doucet*, op. cit., p. 86.

⁴²⁴ Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton*, op. cit., p. 158.

En 1925, au temps de l'engagement politique d'un groupe surréaliste débarrassé de Tzara, cette figure du barbare restera prépondérante et se transformera même en « un allié dans la révolte, un compagnon de lutte⁴²⁵ » :

Nous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure. [...] C'est notre rejet de toute loi consentie, notre espoir en des forces neuves, souterraines et capables de bousculer l'Histoire, de rompre l'enchaînement dérisoire des faits, qui nous fait tourner les yeux vers l'Asie [...] C'est au tour des Mongols de camper sur nos places⁴²⁶.

Avec le glissement du cannibale au barbare s'effectue un déplacement géographique de l'Afrique noire vers l'Asie. Au nègre succède l'oriental, dont les meilleurs représentants ne sont autres qu'Attila⁴²⁷ ou encore Genghis Khan⁴²⁸. Ainsi, de Rousseau à Montaigne, du « bon sauvage » au barbare, de l'Afrique à l'Orient, le « nègre » possède plusieurs dimensions stéréotypées qui toutes se rejoignent dans une détestation sans faille de l'Occident, et ce, bien que le glissement vers l'Asie soit bien davantage une caractéristique du surréalisme naissant que de Tzara. Quoi qu'il en soit, que le « nègre » soit tour à tour décrit comme cannibale ou barbare, « il n'est jamais tout à fait innocent de réduire le monde noir à la fonction de croquemitaine du monde blanc — même si l'on souhaite la victoire du croquemitaine⁴²⁹ ».

*

Si le « nègre » est l'objet d'une si grande fascination pour Tzara, ce n'est pas seulement parce qu'il apparaît comme le contrepoint positif de l'Européen corrompu, mais parce qu'il lui reconnaît un talent artistique indéniable, par inversion des jugements de valeurs occidentaux. En tant que pour lui « le nègre est, spontanément, intuitivement, mais complètement, poète⁴³⁰ »,

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁴²⁶ « La Révolution d'abord et toujours ! », *La révolution surréaliste*, n°5, 15 octobre 1925.

⁴²⁷ Robert Desnos convoque en effet la figure barbare d'Attila dans sa « Description d'une révolte prochaine », parue dans la troisième livraison de *La Révolution surréaliste* le 15 avril 1925.

⁴²⁸ Sophie Leclerc, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face au mythe de la France coloniale (1919-1962)*, *op. cit.*, p. 120.

⁴²⁹ Jean-Claude Blachère, *Le modèle nègre op. cit.*, p. 162.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 186.

Tzara semble réitérer des stéréotypes déjà véhiculés par Arthur de Gobineau au sein de son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, dans lequel il affirme, entre autres, que « l'élément noir est indispensable pour développer le génie artistique dans une race [et que] le nègre est la créature humaine la plus énergiquement saisie par l'émotion artistique⁴³¹ ». Si nous n'avons pas trouvé la preuve formelle attestant que Tzara était au fait de ces théories, nous savons néanmoins que Gobineau était une figure intellectuelle connue de l'avant-garde parisienne. Apollinaire le cite pour mieux le réfuter dans son fameux article de 1917, « Mélanophilie ou mélanomanie⁴³² », Soupault cite *Les Pléiades* (1874) dans l'incipit du *Voyage d'Horace Pirouelle* (1925), et Jules Monnerot en dénonce les théories en 1933 dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, un dernier point sur lequel nous reviendrons. Dans son *Essai*, Gobineau postule qu'en raison de son défaut d'intelligence, le nègre est physiologiquement incapable de s'émerveiller devant la vraie beauté artistique :

Si vous lui montrez la Junon de Polyclète, il est douteux qu'il l'admire. Il ne sait ce que c'est que Junon, et cette représentation de marbre destinée à rendre certaines idées transcendantes du beau qui lui sont bien plus inconnues encore, le laissera aussi froid que l'exposition d'un problème d'algèbre. [...] La sensibilité artistique de cet être, en elle-même puissante au-delà de toute expression, restera donc nécessairement bornée aux plus misérables emplois. [...] Elle frémira d'adoration devant un tronc de bois hideux [...] C'est que le nègre peut relever sa pensée jusqu'à l'image ridicule, jusqu'au morceau de bois hideux, et qu'en face du vrai beau cette pensée est sourde, muette et aveugle de naissance⁴³³.

Il faut dire que, selon lui, « le beau est une idée absolue et nécessaire, qui ne saurait avoir une application facultative⁴³⁴ », et dont l'un des meilleurs exemples est la statuaire grecque antique. Or, Tzara adopte une position en tous points contraire à celle de Gobineau dans la mesure où, d'une part, il dénigre le culte de l'intelligence, et d'autre part, il considère le beau comme une notion toute relative. Ainsi, le « morceau de bois hideux » constitue l'archétype même du

⁴³¹ Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, [1853], Livre Deux, Chapitre VII, « Rapport ethnique entre les nations assyriennes et l'Égypte. Les arts et la poésie lyrique sont produits par le mélange des blancs avec les peuples noirs ».

⁴³² Guillaume Apollinaire, « Mélanophilie ou mélanomanie », *loc. cit.*, p. 559-561.

⁴³³ Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, *op. cit.*

⁴³⁴ *Ibid.*

matériau hétérogène que les dadaïstes intègrent au sein de leurs expérimentations picturales et sculpturales, nous aurons l'occasion d'y revenir. De même, là où Gobineau attribue à une prédisposition psychique l'impassibilité du nègre devant une œuvre d'art occidentale, Tzara y voit simplement l'œuvre d'une convention qui rend les créations artistiques « inorganiques et artificielles » :

La convention et l'habitude sont tellement enracinées en nous, qu'elles ont pris un droit d'existence. Si vous montrez à un primitif une photo et s'il n'en a jamais vu avant, il ne pourra pas reconnaître la personne photographiée. C'est que la ressemblance est basée sur une longue éducation de nos yeux qui ont accepté la convention de la perspective plane, la déformation des ombres et l'absence des couleurs⁴³⁵.

De cette façon, Tzara rejette la théorie racialiste de Gobineau en lui préférant une approche de type culturaliste relativement rare pour l'époque dans la mesure où l'école culturaliste nord-américaine commence tout juste à prendre son essor sous l'impulsion de l'ethnologue Franz Boas, dont Tzara possédait l'ouvrage *Primitive Art* paru en 1927⁴³⁶. Une fois encore, l'exemple de Gobineau montre bien que si le primitif est mis en avant, c'est avant tout parce qu'il offre un contrepoint critique face à la manière dont la civilisation européenne se perçoit et perçoit les autres sociétés à travers le globe. Ce que Gobineau exécra, Tzara le revendique. L'aversion de ce dernier pour les théories de l'écrivain et essayiste devient plus palpable encore lorsque celui-ci est soumis à évaluation dans la liste de notations parue dans le n°18 de *Littérature*. Sans concession, Tzara lui octroie la note de -25. Les autres dadaïstes parisiens s'avèrent bien moins réticents : leurs notes vont de -1 pour Ribemont-Dessaignes à 16 pour Éluard. Une tendance

⁴³⁵ « Les masques dadaïstes de Hiler », *OC I, op. cit.*, p. 606. Notons que Tzara dénonce la convention dans l'art de la photographie, comme ici, mais également dans le théâtre (*Idem.*), la peinture et la sculpture (*Ibid.*, p. 558). Dans la conférence intitulée « Le Surréalisme et l'après-guerre » prononcée à la Sorbonne en 1947, soit près de 25 ans plus tard, Tzara tiendra, à propos de ce conventionnalisme de la photographie, des propos identiques : « On entend souvent dire qu'une photo est plus ressemblante qu'une peinture. Rien de plus faux : mettez dans la main d'un sauvage une photo ; il la tournera de tous côtés, ne comprendra pas à quoi elle sert, le problème de la ressemblance ne se posera pas pour lui. Nous avons créé la convention de la photo. elle implique notre assentiment à l'abstraction de l'espace, de la perspective, de la couleur, du relief, du mouvement. Cette réalité est un objet ayant pour but de transposer sur un plan donné, une réalité qui est durcie, une forme qui n'existe qu'en raison de certains rapports », *OC IV, op. cit.*, p. 75-76.

⁴³⁶ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, loc. cit.*, p. 11.

qui s'était déjà manifestée dans une précédente liste de notation datée de juin 1920 et dans laquelle Gobineau avait déjà obtenu une moyenne de 13. Autant d'exemples qui illustrent la manière dont la pensée de Tzara à ce sujet se singularise par rapport aux autres dadaïstes parisiens et va à l'encontre de préjugés racistes encore largement répandus de son temps.

2. Mise en scène et dénonciation du racisme et du colonialisme

Du regard posé par Tzara sur les sociétés primitives semble très vite découler une prise de position ou, du moins, de conscience des conséquences délétères du colonialisme occidental. Dans sa thèse de doctorat⁴³⁷, Gabriel Soro montre qu'un certain nombre des « poèmes nègres » sélectionnés par Tzara évoquent sans détours les horreurs de la colonisation, qu'il s'agisse de l'accaparement des ressources économiques⁴³⁸, de l'exil contraint des populations⁴³⁹, ou encore des tueries de masse et des politiques de terres brûlées sur fond d'exploitation économique :

[...]
Alors arrive le Massiliu. Les Gemehoré
sont abattus (énormément).
Ensuite ils se sont enfuis. Mais les
Allemands sont venus, et voilà
le danger. Tout le bois est brûlé,
Les fourmis furent brûlées, les chèvres
furent brûlées, les poules furent
brûlées ; tous les gens furent tués.
Ce fut la levée des impôts ; ils durent apporter
des roupies par centaines. Ce n'était pas encore
assez. Le cœur fut serré d'angoisse.
[...]⁴⁴⁰

⁴³⁷ Gabriel Soro, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française (19^e-20^e siècles) et les arts primitifs*, Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, sous la direction de Henri Béhar, Université de Paris III, 1983, 1 vol., 282 pages.

⁴³⁸ Poème n°26, « je suis un passager », in *OC I, op. cit.*, p. 457.

⁴³⁹ Poème n°63, « Chant du chanteur Honolu », *ibid.*, p. 480.

⁴⁴⁰ Poème n°47, « Tenons bon, nous les vieux », *ibid.*, p. 472. À ce sujet, voir également : Sophie Leclerc, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face au mythe de la France coloniale (1919-1962)*, *op. cit.*, p. 59.

Désireux de mettre en lumière une revendication anticoloniale au sein des « Poèmes nègres », Soro postule une « intervention directe » du poète afin d'en modifier la thématique : « Nous ne croyons pas que ces textes [...] aient été du cru du colonisé de la brousse au XIX^e siècle ni même de celui du XX^e siècle d'avant les indépendances⁴⁴¹ ». Tzara aurait-il alors sciemment modifié certains poèmes nègres afin d'y transmettre un message anticolonialiste ? Si nous approuvons l'hypothèse d'une posture anticoloniale, nos recherches nous permettent de réfuter formellement cette affirmation : Tzara ne modifie pas le contenu des « poèmes nègres ». Il n'empêche que celui-ci a sciemment sélectionné ces poèmes dans l'optique de les publier. Sur un total de quatre-vingt-six poèmes, cinq abordent clairement les conséquences de la colonisation. À première vue, cela paraît peu. Ce serait pourtant oublier que Tzara se livre à un inventaire érudit présentant des poèmes issus de nombreuses régions d'Afrique et d'Océanie, abordant des thématiques aussi variées que le travail, la guerre, la maladie, la sexualité ou encore les rituels cérémoniaux. L'objectif est ainsi de donner à voir, par le prisme de leur poésie, la vie quotidienne de ces populations alors largement impactées par le fait colonial. La question coloniale entre pourtant en conflit avec la posture indifférentiste et résolument apolitique du dadaïste, comme l'illustre l'une des listes de notations⁴⁴² dadaïste dans laquelle le concept de « colonie française » est soumis à évaluation. Tandis qu'André Breton, Georges Ribemont-Dessaigne ou encore Philippe Soupault lui octroient respectivement un 3, un 7 et un 12, Tzara, au même titre que Rigaut, Aragon, Fraenkel ou encore Pansaers, accorde un zéro, celui de l'indifférence.

Cette conscience anticoloniale semble néanmoins prendre une autre dimension peu de temps après la fin du mouvement à Paris. En effet, l'acte VIII de la pièce *Mouchoir de nuages* (1924) fait intervenir la figure du Colonial, personnage décrivant la culture du tabac, dans un

⁴⁴¹ Gabriel Soro, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française (19^e-20^e siècles) et les arts primitifs*, op. cit., p. 186.

⁴⁴² Voir notre annexe n°4, liste n°2, p. 500.

décor insulaire représenté par des « peintures de plantations, nègres, etc., réunies sur un tableau⁴⁴³ ». À première vue, le monologue du personnage ressemble fort à un collage publicitaire typiquement dadaïste narrant la préparation des feuilles de tabac : « Roulées et collées ce sont des cigares, coupées en forme de nouilles, cela donne des cigarettes et passées au moulin, du tabac à priser, très en vogue maintenant ». Pourtant, l'intégralité de la réplique, très dense en significations, révèle en réalité une approche extrêmement cynique et ironique de la colonisation, de la même manière que Montesquieu dans le célèbre passage de *L'Esprit des lois*, « De l'esclavage des nègres⁴⁴⁴ ». La première phrase fait directement allusion à la modernisation de l'esclavage par l'introduction de la charrue dans les cultures⁴⁴⁵, celle-ci étant implicitement assimilée à un acte de charité en faveur des esclaves : « Le nègre ne se charge plus de fardeaux exagérés, il laisse cela sur le dos de la civilisation ». Autrement dit, dans l'esprit du personnage, le « nègre » est l'opposé du civilisé. Par glissement métonymique, les nègres sont assimilés au tabac qu'ils transportent, favorisant ainsi un jeu de mots à propos de l'expression « passer à tabac », répétée à deux reprises, ce qui instaure d'emblée un climat de violence sous-jacente : « Que transportent-ils ces nègres ? Ils transportent du tabac. Le tabac est une plante dont les feuilles sont vertes, comme l'azur bleu. C'est de là que vient l'expression passer à tabac, vous serez vert comme l'espérance. [...] Ces feuilles sont passées à tabac par quelques agents en civil ou en costume d'indigène ». Cette violence, qui fait écho à l'unique instrument du Colonial, une baguette, devient effective dans la suite de la réplique, tandis qu'est évoqué le procédé de fabrication de la « poudre de couleur ». Le traitement des nombreux cadavres de nègres y est en effet assimilé à la fabrication du tabac en poudre et du café torréfié

⁴⁴³ L'ensemble des citations suivantes sont extraites de l'acte VIII de la pièce *Mouchoir de nuages*, OC I, *op. cit.*, p. 327-328.

⁴⁴⁴ Montesquieu, « De l'esclavage des nègres », Livre XV, chapitre V, *De l'Esprit des lois*, 1748.

⁴⁴⁵ Prenons ainsi l'exemple de l'industrie du sucre en Guadeloupe : « après 1835 [...] l'usage de la charrue, jusqu'alors fort limité aux Antilles, tend à se répandre sur les habitations-sucreries parce qu'il permet de remplacer le travail d'une vingtaine d'esclaves », Christian Schnakenbourg, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe aux XIXe et XXe siècles : La crise du système esclavagiste, 1835-1847*, Paris, L'Harmattan, 1980, p. 176.

puis moulu : « Une société anonyme est en train de se créer dans le but de griller les cadavres des hommes de couleur, qui, à cause de la pluie deviennent de plus en plus abondants, de les mouliniser ensuite et de vendre le produit sous le nom de poudre de couleur ». La dernière partie de la réplique ne manque pas d'ironie : l'asservissement des noirs permet avant tout de favoriser l'accès des occidentaux à des denrées futiles et la richesse des planteurs : « Elle [la poudre de couleur] pourra être employée par les femmes, par couches légères passées à la surface de la peau ou aspirée par les cavités nasales. Il n'est pas besoin d'avoir compris le charme slave pour deviner que cette affaire est d'or [...] et que, comme toutes les affaires qui sont tout à fait d'or, elle produira beaucoup d'argent ». Café, tabac, « nègre », peu importe pourvu que cela rapporte de l'argent. Sous couvert d'humour, cette réplique cache en réalité une critique acerbe du colonialisme.

Ce type de remise en cause constitue également un trait caractéristique du mouvement surréaliste naissant. En 1925, suite à leur encartement au sein du Parti communiste français, les membres du groupe parisien prennent position contre la « guerre du Rif » à de multiples reprises, par l'intermédiaire des revues *Clarté*⁴⁴⁶, *La Révolution surréaliste*⁴⁴⁷, ou du journal *L'Humanité* :

En dépit des promesses qui nous ont été faites en 1918, la guerre a recommencé au Maroc, aussi horrible que celle qui a ravagé le monde pendant plus de quatre ans. Cette guerre n'a pas pour but de sauver l'honneur national. On vous envoie mourir au Maroc pour permettre aux banquiers de mettre la main sur les riches gisements de la République du Rif, pour engraisser une poignée de capitalistes⁴⁴⁸.

Un engagement anticolonialiste constamment renouvelé au gré des conflits qui émaillent l'actualité d'alors, comme en témoigne le premier numéro du *Surréalisme au service de la Révolution* dans lequel figurent un les articles « Colonies » de René Crevel, « N'encombrez pas

⁴⁴⁶ Voir : « Appel aux travailleurs intellectuels », *Clarté*, n° 76, 15 juillet 1925.

⁴⁴⁷ Voir : « La Révolution d'abord et toujours ! », *La révolution surréaliste*, n°5, 15 octobre 1925.

⁴⁴⁸ « “Clarté”, “Philosophies”, “La Révolution surréaliste” solidaires du comité central d'action », *L'Humanité*, 16 octobre 1925.

les colonies » de Jacques Viot, et « Yen-Bay » de Paul Éluard sur la répression sanglante infligée par les colons au peuple indochinois. Les surréalistes s'inscrivent ainsi dans la lignée des rares intellectuels anticolonialistes de l'entre-deux guerres, dans le sillage de René Maran, prix Goncourt en 1921 avec son ouvrage *Batouala*, d'André Gide, auteur de *Voyage au Congo* (1927) et de *Retour du Tchad* (1928), d'Albert Londres avec *Terre d'ébène* (1929), et même de Céline avec *Le Voyage au bout de la nuit* (1932). Sophie Leclerc fait d'ailleurs remarquer qu'à cette période, seul le Parti communiste adopte une posture similaire :

Dans l'entre-deux-guerres, l'idée coloniale, qui avait eu tant de mal à intéresser les Français, finit par s'imposer, soutenue par un imaginaire colonial qui s'est installé dans les représentations collectives. La France coloniale vit son âge d'or. L'anticolonialisme est alors une position très minoritaire, incarnée politiquement par le Parti communiste, mais rarissime parmi les intellectuels⁴⁴⁹

Néanmoins, pour Tzara comme pour les autres surréalistes, l'engagement anticolonialiste n'est pas directement subordonné à leur rapprochement avec les communistes⁴⁵⁰, d'autant que leur relation avec le Parti est alors très conflictuelle, nous y reviendrons. Concernant Tzara, ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, à la faveur de son adhésion au Parti Communiste en 1947⁴⁵¹, que son engagement anticolonial rejoindra à sa lutte contre le capitalisme. La même année, à la faveur de sa conférence donnée à la Sorbonne, « Le Surréalisme et l'après-guerre », il mettra ainsi en garde contre le caractère ambivalent de la notion de liberté :

⁴⁴⁹ Sophie Leclerc, « Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962) », *Revue historique*, vol. 646, n° 2, 2008, p. 315-336. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-historique-2008-2-page-315.htm>

⁴⁵⁰ À ce sujet, observons le témoignage donné par André Thirion : « La “question coloniale” opposait violemment le surréalisme à l'idéologie officielle, aux préjugés dont presque tous les français s'entouraient. Cette opposition n'était pas seulement la conséquence d'options politiques ou le résultat de notre alignement sur l'idéologie communiste, elle avait aussi ses racines dans notre refus de considérer la civilisation chrétienne comme un progrès absolu, dans l'intérêt que portaient les surréalistes aux coutumes et traditions des *Sauvages*. Les surréalistes professaient que les mythes des populations / en cause se comparaient avantageusement à ceux du christianisme, que les créations artistiques des nègres d'Afrique, des Papous, des Aztèques, des Indiens d'Amérique et des Eskimos ne le cédaient en rien en signification et en beauté de œuvres les plus célèbres de la civilisation occidentale. [...] L'attitude des surréalistes à l'égard de la pensée, de l'art des peuples “coloniaux”, de l'oppression dont ceux-ci étaient victimes détermina une ligne de rupture avec la droite et avec la plupart des intellectuels de gauche et d'extrême gauche. Elle nous a valu des hostilités militantes, mais elle était en soi une force plus cohérente et plus évidente que notre marxisme. Elle a résisté à l'épreuve du temps et a permis l'extraordinaire expansion mondiale du surréalisme », *Révolutionnaires sans révolution*, *op. cit.*, p. 454-455.

⁴⁵¹ « Chronologie de Tristan Tzara », in OC I, *op. cit.*, p. 22.

[...] il y a celle d'opprimer les travailleurs ; il y a la liberté d'imposer le droit du plus riche, comme il en a été de celui du plus fort sur le plan international, il y a la liberté qui permet le lynchage des Noirs ; la liberté de transformer en colonies, purement et simplement, des pays où les principes d'indépendance étaient inscrits sur les frontons des temples au temps où les aurochs parcouraient encore maintes et maintes capitales⁴⁵².

Désormais, il n'y a plus, chez Tzara, de lutte contre une discrimination spécifique mais un conglomérat de luttes contre toute forme d'aliénation, qui répond parfaitement à la conception de l'engagement poétique – nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la suite de notre développement – tel que le poète le définit dans une série d'interviews accordées en 1958 à Georges Ribemont-Dessaignes, dans laquelle il réfute la notion sartrienne de « littérature engagée », car, dit-il, « il n'y a pas d'engagement du poète envers qui que ce soit. Il ne peut y avoir d'engagement qu'envers l'ensemble de la vie, dans la mesure où le poète reconnaît dans l'homme le centre de ses préoccupations⁴⁵³ ». Anticolonialisme et anticapitalisme vont désormais de pair, comme en témoigne le vocabulaire marxiste employé dans cet autre texte de 1955, « Sur l'art des peuples africains » :

La notion même de civilisation s'est élargie à la faveur des connaissances nouvelles. Elle n'est plus l'apanage de certains pays qui ont connu un développement rapide des conditions matérielles, elle s'étend désormais à toute une série de peuples, qu'une idéologie de classe prétendait ranger parmi les races « inférieures ». [...] Sous cet aspect, il n'est pas douteux que certaines théories d'art sont la transcription dissimulée, mais adroite, des intérêts des classes dominantes et qu'elles reflètent, idéologiquement transposées, ou soit-disant objectivées, les dogmes raciaux, eux, à leur tour, n'étant que l'expression pseudo-scientifique des impérialismes économiques⁴⁵⁴.

Terminant son développement sur un appel à « envisager la libération des peuples noirs comme une nécessité inéluctable⁴⁵⁵ », Tzara parachèvera son engagement anticolonial par la signature, en 1960, du « Manifeste de 121 » en soutien au mouvement indépendantiste algérien.

*

⁴⁵² « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in OC V, *op. cit.*, p. 71-72.

⁴⁵³ « Entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes » (1958), *ibid.*, p. 407. Tristan Tzara qualifie cette conception de l'engagement « poésie de la circonstance ».

⁴⁵⁴ « Sur l'art des peuples africains » (1955), in OC IV, *op. cit.*, p. 318.

⁴⁵⁵ *Idem.*

Dans l'esprit du poète, la lutte contre l'impérialisme occidental est intimement liée à la dénonciation constante des discriminations raciales subies par les « nègres », sur la base desquelles est justifiée l'entreprise coloniale européenne. En 1928, dans son article « À propos de l'art précolombien », il s'insurge contre une classification binaire qui tend à opposer le civilisé au barbare, retrouvant par-là l'écho de considérations déjà présentes du temps de Dada : « De tous les arts qu'une fausse classification a placés dans le compartiment de la primitivité et que de hargneux champions de notre triste civilisation traitent de "sauvages", le plus mystérieux est peut-être celui qui a vu le jour sur le continent américain⁴⁵⁶ ». La dureté du jugement de Tzara ne trompe pas, sa contestation du racisme systémique en Occident est de plus en plus marquée à la fin des années 1920. Ce refus de toute hiérarchisation des cultures et des populations humaines a un impact significatif sur les influences intellectuelles du poète et du groupe surréaliste qu'il ne tarde pas à intégrer. Dans son étude sur les liens entre surréalisme et primitivisme chez André Breton, Jean-Claude Blachère note « l'étonnante fortune des thèses de Lévy-Bruhl⁴⁵⁷ » parmi les surréalistes. Il est vrai que les conceptions développées dans son célèbre ouvrage publié en 1922, *La Mentalité primitive*, avaient de quoi les séduire, ainsi que le remarque Philippe Sabot :

Ce que les surréalistes ont lu dans cet ouvrage (au-delà de ce qui s'y trouvait réellement) paraissait d'abord en mesure de confirmer scientifiquement leur propre approche esthétisante du monde et du mode d'être primitifs. En effet, dans la mesure où il s'attachait à caractériser une mentalité primitive qu'il semblait vouloir distinguer de la mentalité civilisée, occidentale, Lévy-Bruhl [...] invitait à prendre en considération d'autres façons de vivre et de penser qui ne dépendent pas des principes logiques à l'œuvre dans la rationalité occidentale, mais qui s'apparentent plutôt au rêve⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ « À propos de l'art précolombien » (1928), *OC IV, op. cit.*, p. 307.

⁴⁵⁷ Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton, op. cit.*, p. 112.

⁴⁵⁸ Philippe Sabot, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos* [en ligne], n°3, 2003, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 06 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/109>

Pourtant, la popularité de celui-ci fera long feu. Dès 1926, Georges Ribemont-Dessaignes se livrait à la critique d'un ouvrage de Charles Blondel⁴⁵⁹, préfacé par Lévy-Bruhl et identiquement nommé *La Mentalité primitive*, reprenant en les résumant les thèses de l'ethnologue à l'usage du grand public. Or, c'est véritablement à partir de l'année 1931 que la cartographie intellectuelle du groupe surréaliste se voit officiellement remodelée par ses membres, à travers la parution, en quatrième de couverture du libraire et dépositaire des publications surréalistes José Corti, de la célèbre double-liste *Lisez/Ne lisez pas*, dans laquelle l'opprobre est jetée sur Lévy-Bruhl, au même titre que sur le sociologue Émile Durkheim. C'est également à la fin de cette année 1931 que, par l'intermédiaire de l'*Essai sur la situation de la poésie*, se dessine une remise en question de la terminologie lévybruhlienne employée dès 1910 dans l'ouvrage *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*⁴⁶⁰ jusqu'à son ouvrage paru cette même année, *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. La notion de *mentalité primitive* y est ainsi qualifiée d'impropre pour désigner la vie psychique des populations considérées⁴⁶¹, tandis que ce à quoi elle s'oppose, la *mentalité civilisée*, est ironiquement mentionnée par le poète⁴⁶². De même, dans un texte manuscrit qu'Henri Béhar rattache aux idées développées dans l'article « Art primitif et art populaire⁴⁶³ », Tzara remet en question la validité scientifique des conceptions de Lévy-Bruhl, mais également de l'une des sources régulièrement invoquées par celui-ci⁴⁶⁴, l'anthropologue James George Frazer, à propos de la vie des primitifs :

L'étude du folklore, des légendes, des mythes a donné lieu à quelques essais de large synthèse, dont celui de Frazer et de Lévy-Bruhl ont été les plus remarquables. Mais ces théories se trouvent faussées à leur base même, la plus importante partie de leur documentation provenant de missionnaires qui [...] ne peuvent s'empêcher de regarder sous un point de vue

⁴⁵⁹ Georges Ribemont-Dessaignes, « La Mentalité primitive, par Charles Blondel », *Le revue européenne*, n°41, juillet 1926, p. 78-79. Voir également : Jean-Claude Blachère, *Le modèle nègre*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶⁰ Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶¹ *Essai sur la situation de la poésie*, OC V, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶² Dans la version originale de l'*Essai*, publié en décembre 1931 dans la quatrième livraison du *Surréalisme au service de la Révolution*, Tzara ajoutait en effet : « ce n'est pas sans une certaine ironie que j'emploie ce mot ».

⁴⁶³ Voir le commentaire d'Henri Béhar : OC IV, *op. cit.*, p. 676.

⁴⁶⁴ « Art primitif et art populaire » (1933), *ibid.*, p. 518-519.

très partial. [...] Parler donc de mentalité primitive comme le fait Lévy-Bruhl, sans faire la part du primitivisme de ses informateurs, est au moins osé⁴⁶⁵.

Tzara pose ici le problème de l'interprétation, voire de la surinterprétation des faits recueillis, et ce à un double niveau, tant celui des missionnaires que celui des ethnologues. L'observateur n'est jamais véritablement objectif, ses conclusions demeurent empreintes d'opinions préformées. Autrement dit, la « mentalité primitive » prétendument étudiée par Lévy-Bruhl n'est qu'une invention, dont le seul objectif est d'acter la supériorité du mode de pensée occidental. C'est du moins ce qui transparaît dans les analyses du poète à partir de 1936, dans la revue *Inquisitions* et onze ans plus tard, dans « Le Surréalisme et l'après-guerre » :

[...] je m'oppose aux théories de Lévy-Bruhl. Selon lui, la mentalité primitive étant prélogique, cela laisse supposer que la logique serait un aboutissement de la pensée. Le positivisme de Lévy-Bruhl l'empêche de considérer la pensée logique elle-même comme une forme passagère, transitoire dans l'évolution de l'homme, car cette fixation doit contribuer indirectement au maintien de la société actuelle⁴⁶⁶.

En parlant du penser prélogique, Lévy-Bruhl semble considérer la logique comme l'aboutissement de la pensée. Cela est en parfaite conformité avec les principes d'Auguste Comte dont il fut le disciple. Pour nous il s'agit de savoir si le dépassement du penser logique est possible, sinon nécessaire, dans le courant évolutif dont l'étape actuelle n'est qu'un moment de passage⁴⁶⁷.

Revenons à présent au cas de Frazer. Le poète commence par faire référence à ses travaux, notamment au « magistral rassemblement de matériel [ethnographique]⁴⁶⁸ » que constitue *Le Rameau d'or* (1890), recueil à vocation encyclopédique de recensement des mythes et légendes à travers le monde, dont une traduction française en douze volumes est publiée de 1925 à 1935. Tout en reconnaissant les avancées théoriques de celui-ci, notamment sur la notion d'exogamie⁴⁶⁹, Tzara en regrette le schématisme et déplore le manque d'attention

⁴⁶⁵ Notule relative à l'article « Art primitif et art populaire », *Idem*.

⁴⁶⁶ *Inquisitions*, *op. cit.*, p. 138-139.

⁴⁶⁷ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in *OC V*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶⁸ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV*, *loc. cit.*, p. 518.

⁴⁶⁹ Lorsqu'il évoque les travaux de Frazer à propos de l'exogamie, il est difficile de savoir si Tzara fait davantage référence au *Rameau d'or* ou bien à l'ouvrage publié par l'ethnologue en 1910, *Totemism and Exogamy*, auquel Freud fait référence dans *Totem et tabou* (1913).

apportée aux « particularités qui sont peut-être déterminantes dans ce domaine⁴⁷⁰ », si bien que « les méthodes [qu'il développe] ne nous apprennent rien sur le *fonctionnement réel* de la pensée⁴⁷¹ », une formule qui n'est pas sans rappeler le vœu émis par André Breton dans le « Manifeste du surréalisme » au sujet de l'automatisme psychique. Comme l'indique la suite du texte manuscrit mentionné plus haut, le rejet des théories lévybruhlienne et frazeriennes trouve son origine dans la lecture de l'ouvrage d'Olivier Leroy, *La raison primitive*, sous-titrée *Essai de réfutation de la théorie du prélogisme*, paru en 1927 : « O. Leroy a démontré dans sa *Raison primitive* que le choix fait par Lévy-Bruhl, pour arriver à des conclusions positivistes, ne correspond plus du tout aux exigences scientifiques de notre temps⁴⁷² ». En effet, Leroy conteste l'approche du sociologue selon laquelle le « primitif » serait dépourvu de pensée logique par opposition au « civilisé », mû par la pensée rationnelle. Au contraire, Leroy perçoit au sein des sociétés archaïques une forme de rationalité qui s'exprime notamment à travers les différents modèles d'organisation économique. En déconstruisant pas à pas la pensée de Lévy-Bruhl, Leroy rend ainsi compte d'un défaut méthodologique majeur chez celui-ci : les préjugés – racistes – qui tenaillent l'observateur occidental lorsqu'il s'agit d'étudier les « sauvages ». Tzara et Leroy se rejoignent ici dans un appel à reconsidérer les méthodes de la science ethnologique, l'un comme l'autre se refusant à considérer les sociétés archaïques comme inférieures. En outre, si la comparaison de Tzara se concentre avant tout sur l'auteur de *La Mentalité primitive*, relevons néanmoins que l'ouvrage de Leroy s'attaque également à la pensée d'Émile Durkheim⁴⁷³, et notamment à ses théories sur le totémisme développée dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), ce qui contribue certainement à expliquer la mise au ban concomitante du sociologue par le groupe surréaliste. Selon Jean-Claude

⁴⁷⁰ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV*, *loc. cit.*, p. 518.

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² Notule relative à l'article « Art primitif et art populaire » (1933), *Ibid.*, p. 519.

⁴⁷³ Jean-Marc Gastellu, « Un économiste fourvoyé en anthropologie : Olivier Leroy », [en ligne], *Cahiers Internationaux De Sociologie*, vol. 59, 1975, p. 315-336. URL : www.jstor.org/stable/40689740. Consulté le 4 octobre 2020.

Blachère, c'est d'ailleurs à Tzara que l'on doit l'évolution de Breton, délaissant Lévy-Bruhl, et donc Frazer et Durkheim, au profit d'Olivier Leroy : « un auteur comme Olivier Leroy finit par supplanter, chez Tzara d'abord, chez Breton ensuite, Lévy-Bruhl dans son rôle de référent⁴⁷⁴ ».

Qui plus est, outre Breton, cette critique des écrits de Lévy-Bruhl ne tarde pas à s'étendre à d'autres membres du groupe surréaliste. À travers un texte publié la même année dans le cinquième numéro du *Surréalisme au service de la Révolution*, Jules Monnerot, reprenant avec davantage de véhémence les conceptions formulées par Tzara, perçoit dans la prétendue supériorité mentale que Lévy-Bruhl octroie aux Occidentaux le simple reflet d'une civilisation impérialiste et colonialiste habitée par le besoin de dominer et de posséder. Ce faisant, il transpose le rapport de force inférieur/supérieur sur un terrain non plus psychique mais économique et politique : le primitif, s'il est inférieur, l'est avant tout matériellement (au même titre que le fou, l'enfant et le poète) et non spirituellement :

Les livres aux titres passablement connus de M. Lévy-Bruhl où il inscrit au tableau de chasse scientifique de la bourgeoisie l'infériorité mentale des « primitifs » (concept à faire hurler les ethnologues), ont commencé à paraître en 1910, date où la Troisième République avait, comme chacun sait, fait son plein colonial. [Or] les formes du penser non rationnel les plus actives et fortes dans les sociétés civilisées et capitalistes [...], à la seule exception de la poésie me paraissent en tous points inférieures (comme diraient Lévy-Bruhl ou Gobineau) aux ensembles de manifestations non-rationnelles qu'on nous rapporte comme étant le fait de diverses « peuplades »⁴⁷⁵.

3. Une attitude néanmoins paradoxale

Les convictions antiracistes et anticolonialistes de Tzara et des autres membres du groupe surréaliste parisien ne suffisent cependant pas à masquer des prises de positions parfois contradictoires, notamment au sujet de l'appropriation des biens culturels des sociétés dites « primitives ». Deux exemples notables jalonnent la période chronologique étudiée : « l'affaire

⁴⁷⁴ Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton*, op. cit., p. 126.

⁴⁷⁵ Jules Monnerot, « À partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », *Le surréalisme au service de la Révolution*, n°5, décembre 1933.

Malraux » et l'Exposition coloniale de 1931. La première histoire est bien connue : au cours de l'année 1923, Clara et André Malraux, ruinés à la suite de mauvais placements financiers, décident de monter une expédition vers le Cambodge en compagnie de leur ami Louis Chevasson, dans le but de récupérer des statues khmères afin de les revendre en Europe. Les trois comparses parviennent ainsi à dérober trois statues dans le temple de Banteay Srei, sur le site d'Angkor, mais se font appréhender une fois de retour à Phnom Penh. André Malraux est alors condamné à trois ans de prison le 21 juillet 1924⁴⁷⁶. Clara, exemptée de condamnation pour raisons médicales revient alors en France et bénéficie du soutien d'André Breton : « Restée seule, je dépliai les lettres subtilisées [...] André Breton m'apprit que si j'avais besoin d'aide, je pouvais compter sur la sienne. Jamais nous n'avions eu de rapports avec les dadaïstes devenus depuis peu les surréalistes⁴⁷⁷ ». Elle fait ensuite circuler une pétition publiée le 6 septembre 1924 dans *Les Nouvelles littéraires* :

Les soussignés, émus de la condamnation qui frappe André Malraux, ont confiance dans les égards que la justice a coutume de témoigner à tous ceux qui contribuent à augmenter le patrimoine intellectuel de notre pays. Ils tiennent à se porter garants de l'intelligence et de la réelle valeur littéraire de cette personnalité, dont la jeunesse et l'œuvre déjà réalisée permettent de très grands espoirs. Ils déploieraient vivement la perte résultant de l'application d'une sanction qui empêcherait André Malraux d'accomplir ce que tous étaient en droit d'attendre de lui⁴⁷⁸.

Parmi les nombreux signataires, on retrouve Jean Paulhan, Max Jacob, Philippe Soupault, Jacques Rivière, ainsi que Louis Aragon et André Breton. Tzara, lui, s'abstient, bien qu'il soit parfaitement au courant de l'affaire, comme en atteste une lettre envoyée par René Crevel en août 1924 : « As-tu vu que Malraux (le connais-tu d'abord ?) avait été arrêté pour piller un temple au Cambodge. J'ai lu hier un journal du Dauphiné qu'il ferait trois ans de prison. Ces gens de lettre [!]⁴⁷⁹ ». Le pillage d'un vestige inestimable de la culture khmère dans un but

⁴⁷⁶ Avant de voir sa peine considérablement réduite (à un an avec sursis) en 1925.

⁴⁷⁷ Clara Malraux, *Nos Vingt ans* [1966], Paris, Grasset, 2006, p. 220.

⁴⁷⁸ « Pour André Malraux », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n°99, 6 septembre 1924, p. 1.

⁴⁷⁹ René Crevel, *Les inédits, op. cit.*, p. 53.

bassement commercial avait certainement de quoi freiner les velléités de soutien du poète envers l'écrivain et futur homme politique.

Revenu dans le giron surréaliste, Tzara adopte de nouveau une posture singulière au cours de l'année 1931. À l'opposé de Breton, Aragon, ou encore Éluard, il n'appose sa signature sur aucun des tracts s'opposant à l'Exposition coloniale et ne participe qu'indirectement à la contre-exposition « La vérité sur les colonies⁴⁸⁰ ». Organisée à l'initiative de la Ligue internationale contre l'Impérialisme et l'Oppression coloniale, organe de l'Internationale communiste, et de quelques surréalistes, dont Aragon, Eluard et Tanguy, Thirion et Sadoul, celle-ci se déroule du 20 septembre 1931 au 2 décembre 1931⁴⁸¹ dans le pavillon de l'URSS conçu en 1925 par Konstantin Melnikov à l'occasion de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris. Sur les trois sections que comporte la contre-exposition, la dernière est consacrée à l'exhibition d'objet d'art non occidentaux, ainsi que le décrit Aragon :

L'essentiel [...] en était constitué par une exposition de sculptures africaines, océaniques et américaines, d'une ampleur jamais vue à Paris, que j'avais pu constituer grâce à la participation des principaux collectionneurs de l'art des pays colonisés, dont plusieurs surréalistes (André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, Georges Sadoul et moi-même). Nous avons obtenu des pièces provenant de chez les grands marchands de Paris, spécialisés dans ce domaine⁴⁸².

Outre l'exagération sur la portée réelle de l'exposition⁴⁸³, le poète ne semble pas avoir conscience du caractère paradoxal d'un tel événement, souligné par Philippe Dagen :

⁴⁸⁰ Au sujet de cette exposition, voir : « La Contre-Expo », in Catherine Hodeir, Michel Pierre, *1931 : L'exposition coloniale*, Bruxelles, Complexes, 1991, p. 125-134 ; Hans T. Siepe, « “Ne visitez pas l'exposition coloniale”. Quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes », in Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe (éd.), *Surréalisme et politique*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, p. 169-180.

⁴⁸¹ Les dates de la contre-exposition varient énormément d'une source à l'autre, comme le remarque Hans T. Siepe, « “Ne visitez pas l'exposition coloniale”. Quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes », *op. cit.*, p. 178.

⁴⁸² Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, t. II, 1927-1935, Paris, Livre Club Diderot, 1989, p. 532.

⁴⁸³ Contrairement aux dires d'Aragon, l'exposition est un fiasco, « avec seulement 4226 entrées et seulement quelques centaines de militants du P.C.F. », in Hans T. Siepe, « “Ne visitez pas l'exposition coloniale”. Quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes », *op. cit.*, p. 176.

Protestation sans concession, mais l'exposition n'en demeure pas moins paradoxale : trois galeristes qui pratiquent leur commerce grâce au contexte colonial et ne l'ont jusqu'alors pas dénoncé prêtent des pièces pour une manifestation anticolonialiste d'inspiration communiste sur la sollicitation des poètes et artistes dont les rapports avec le PCF sont alors très tendus et dont les collections personnelles sont composées d'objets parvenus en Europe dans ce même contexte colonial, qu'ils dénoncent par ailleurs⁴⁸⁴.

Bien qu'elle soit sensiblement plus discrète que les autres surréalistes, la participation de Tzara à cet événement interroge en même temps qu'elle illustre la complexité de sa situation. En 1931, l'antocolonialisme du poète ne fait aucun doute, mais entre en conflit avec son statut de collectionneur d'objets d'art dit « primitif ». Pourtant, sans vouloir juger cette contre-exposition à l'aune de nos considérations actuelles ni faire preuve d'une complaisance mal avisée, il nous semble que l'explication réside dans le regard posé par les surréalistes sur les productions culturelles dites « primitives ». L'accumulation et l'exposition de ces œuvres est en effet moins perçue comme une participation indirecte à l'entreprise systématique – et de toute façon inévitable – de pillage des pays colonisés que comme une action de sauvegarde et de mise en valeur des vestiges de cultures en passe d'être détruites par l'impérialisme occidental. Paradoxalement, l'exposition de ces artefacts avait donc pour objectif de montrer le degré de raffinement et de perfectionnement atteint par ces cultures extra-occidentales – pourvu que leurs qualités esthétiques et leur fonction sociale ne soit convenablement expliquée – par oppositions aux stéréotypes racistes sur lesquels se fondait justement la « mission civilisatrice » décidée unilatéralement par les pays occidentaux.

⁴⁸⁴ Philippe Dagen, *Primitivismes II, une guerre moderne, op. cit.*, p. 136. Selon Dagen, les trois galeristes en question ne sont autre que Paul Guillaume, Louis Carré et Charles Ratton.

II UNE ENTITE AUX CONTOURS FLOUS

Une analyse du primitivisme tzariste ne saurait être complète sans considérer les différentes acceptions prises par le terme « primitif » entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Comme le souligne fort justement William Rubin, au milieu du XIX^e siècle, sont désignés comme primitifs les peintres pré-renaissants italiens et flamands des XIV^e et XV^e siècles. À la fin du XIX^e siècle, le terme connaît un premier glissement sémantique pour désigner indifféremment l'art de civilisations extra-occidentales disparues : l'art égyptien, l'art précolombien, l'art perse, ou encore l'art cambodgien sont désormais tous classés dans la catégorie des « primitifs » en dépit de leurs différences structurelles. À l'aube du XX^e siècle et de façon de plus en plus systématique au début des années 1920, « primitif » devient le synonyme d'africain et d'océanien⁴⁸⁵. Ainsi, si Paul Gauguin était fasciné par la Polynésie, il n'hésitait cependant pas à employer « les adjectifs “primitifs” et “sauvages” pour décrire des styles aussi différents que ceux de la Perse, l'Égypte, l'Inde, Java, ou du Cambodge et du Pérou⁴⁸⁶ » ; Picasso pouvait ériger la statuaire « nègre » en modèle, il n'en admirait pas moins les œuvres des *primitifs* italiens et flamands⁴⁸⁷, tandis qu'« aux yeux des artistes du Blaue Reiter, “le primitif” pouvait tout aussi facilement signifier art de cour archaïque, art populaire ou art enfantin qu'art tribal⁴⁸⁸ ». Il faut dire que l'élargissement des connaissances ethnologiques qui sert de base au primitivisme des avant-gardes, est contemporain de l'émergence et de la consolidation de nouvelles disciplines scientifiques à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, parmi lesquelles on retrouve l'anthropologie préhistorique, la psychologie infantile et la psychiatrie⁴⁸⁹. La tendance à l'éclectisme primitiviste apparaît ainsi comme une

⁴⁸⁵ William Rubin, « Le Primitivisme moderne : une introduction », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 2-5.

⁴⁸⁶ *Idem*.

⁴⁸⁷ Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage*, op. cit., p. 13.

⁴⁸⁸ Donald E. Gordon, « L'Expressionisme allemand », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 375.

⁴⁸⁹ Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, op. cit., p. 326.

autre constante des mouvements d'avant-garde et nécessite de voir au-delà des seuls arts africains, américains et océaniens, ainsi que le note Philippe Dagen :

Le goût pour le primitif, le barbare, le sauvage, le non ou le peu civilisé se fonde sur un système de référence très vaste, complexe et divers. [Cette] littérature [...] procède par assimilations et confusions. Elle tient pour primitifs, à des titres et des degrés changeants, des cultures et des arts qui ne relèvent pas du savoir de l'ethnologue [...] Analyser les primitivismes conduit ainsi à s'intéresser autant aux références médiévales qu'aux citations africaines, aux Celtes qu'aux Maoris, aux Magdaléniens qu'aux Byzantins⁴⁹⁰.

C'est pourquoi, dans une optique similaire, notre étude entend désormais déceler la présence de ces autres incarnations du « primitif » – actuelles ou passées, proches ou lointaines – dans l'œuvre de Tzara, tout en étudiant la manière dont celles-ci se croisent, se confondent ou au contraire se distinguent.

A- Les primitifs de l'Occident

1. L'enfant et le fou

Bien loin de la seule fascination pour les populations africaines, américaines et océaniques, le primitivisme tzariste porte également son attention sur des figures proches dans le temps comme dans l'espace, mais marginales au sein de la société occidentale. Dans une note sur l'art publiée en avril 1924 dans la revue d'avant-garde roumaine *Contimporanul*, Marcel Janco détaillait les sources d'inspiration d'un art nouveau incarné par Dada : « L'art des enfants, l'art populaire, l'art des psychopathes et des peuples primitifs sont les arts les plus vifs, ils sont profonds, organiques, sans la culture de la beauté⁴⁹¹ ». Cette proximité du mouvement

⁴⁹⁰ Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage*, loc. cit., p. 13-14.

⁴⁹¹ Marcel Janco, « Însemnări de Artă », *Contimporanul*, n°45, avril 1924, p. 7.

avec l'art de ces populations, l'artiste n'aura de cesse de la revendiquer de son vivant⁴⁹². Les enfants, les fous, les payans, tous se voient attribué un lien de parenté avec les « nègres ». En outre, tous possèdent une caractéristique commune : l'absence apparemment totale de connexion avec toute forme d'enseignement artistique. C'est donc parce qu'ils pratiquent tous un art détaché de toute forme d'académisme qu'ils retiennent l'attention du plasticien, dont le propos soulève néanmoins un certain nombre d'interrogations. Cet intérêt était-il aussi développé chez Tzara ? S'est-il perpétué au cours du temps ? Ces différentes incarnations du primitif étaient-elles abordées séparément ou bien confondues, amalgamées les unes aux autres ?

À première vue, l'esthétique dadaïste possède nombre de similitudes avec le monde de l'enfance, que ce soit par le caractère volontairement puéril de certaines créations artistiques, ou bien par les procédés poétiques employés, notamment celui du découpage/collage dont Antoine Compagnon rappelait à juste titre la dimension avant tout récréative : « Découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier [...] Est-ce que le *sens* de ce que je lis, de ce que j'écris, m'importe vraiment ? Ou n'est-ce pas plutôt autre chose que je recherche et que me procurent parfois, malgré elles, ces activités : la jubilation du bricolage, le plaisir nostalgique du jeu d'enfant⁴⁹³ ? ». Pourtant, derrière les enfantillages Dada se cache une volonté de redéfinir en profondeur la notion d'art. C'est la raison pour laquelle les dadaïstes n'hésitent pas à opérer une comparaison entre des dessins d'enfants et certaines œuvres qu'ils jugent novatrices, notamment celles de Paul Klee, exposées du 9 au 30 avril 1917 à la Galerie Dada⁴⁹⁴. Pour Janco, cette exposition est une « révélation » : « dans sa belle œuvre, nous retrouvâmes

⁴⁹² Près de soixante ans plus tard, dans interview réalisée en 1982 avec Francis M. Naumann, Janco déclare : « Comme je vous l'ai dit, nous organisions des soirées d'art populaire. Et n'oubliez pas que des artistes français comme Picasso étaient influencés par l'art nègre. Pendant un temps, mon travail était certainement influencé par Paris, mais nous sommes allés plus loin. Non seulement nous considérons l'art primitif comme l'art véritable, mais les dessins d'enfants aussi. Nous avons même eu l'idée d'exposer des créations de fous. Chaque soirée était dédiée à l'une de ces idées – l'art populaire, l'art naïf. Nous avons toujours pensé que les paysans qui ne connaissaient pas les universités étaient plus doués en art que les universités et les écoles de Paris », Francis Naumann, « Janco/Dada. Entretien avec Marcel Janco », in *Dada, circuit total, op. cit.*, p. 168.

⁴⁹³ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2016, p. 19.

⁴⁹⁴ OC I, *loc. cit.*, p. 564.

confirmés tous nos efforts [...] pour découvrir les sources pures et directes de l'art des enfants⁴⁹⁵ ». Pour Tzara, « on pourrait rapprocher ses aquarelles exquises à des dessins d'enfant s'ils n'étaient si raffinés⁴⁹⁶ ». C'est que l'enfant dispose de qualités essentielles aux yeux des dadaïstes : innocent, naïf et spontané, il est cet être encore capable d'émerveillement, et dont l'esprit n'a pas encore été « perverti » par l'éducation. L'enfant est en somme un modèle que cherchent à imiter les dadaïstes : « L'enfant qui brise un jouet ne détruit pas seulement, il gagne en connaissances qui, par la suite, lui serviront à reconstruire. Il en est de même pour les dadaïstes⁴⁹⁷ ». De nombreux critiques, contemporains du mouvement Dada, n'ont pas manqué de souligner cette proximité pour mieux dénigrer le mouvement. En cela, le recueil de « coupures de presses relatives à Dada » compilées par Tzara constitue un document rare pour appréhender la réception médiatique du mouvement dans l'entre-deux guerres. À titre d'exemple, dans un article d'octobre 1920 issu de la revue *Annales africaines*, le journaliste Maurice Olivaint se livre à une critique acerbe du mouvement fraîchement délocalisé à Paris : « A-t-il pour origine l'onomatopée *dada*, le vieux substantif *dadée*, ou le vocable plus moderne *dadais* ? Ce qu'il exprime c'est l'enfantillage, la babiole, la niaiserie ; il est le synonyme de gâtisme, à moins qu'il ne signifie purement vésanie⁴⁹⁸ ». Cette critique, virulente mais clairvoyante, souligne un autre aspect de la démarche Dada que l'on retrouve encore largement dans les écrits ultérieurs de Tzara : aux côtés de la figure de l'enfant est très souvent convoquée celle du fou, comme en témoigne une réflexion d'Hugo Ball en août 1916 :

La candeur enfantine qui m'intéresse se situe à la limite de la démence, de la paranoïa. Elle provient d'une croyance dans un souvenir primitif, dans un monde refoulé et enfoui jusqu'à en être méconnaissable, qui se libère dans l'art par un enthousiasme sans frein, mais dans les

⁴⁹⁵ Marcel Janco, « Dada créateur », in Willy Verkauf, *Dada, Monographie d'un mouvement*, op. cit., p. 43.

⁴⁹⁶ « L'Allemagne, un film à épisodes » (1922), *OCI*, op. cit., p. 602.

⁴⁹⁷ Hans Kreitler, « La psychologie du dadaïsme », in Willy Verkauf, *Dada, Monographie d'un mouvement*, op. cit., p. 81.

⁴⁹⁸ Cette coupure de presse, tout comme le recueil qui la contient, se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, sous la référence TZR 864.

asiles par la maladie. Les révolutionnaires auxquels je pense, il faudrait plutôt les chercher de ce côté-là que du côté de la littérature et de la politique, aujourd'hui mécanisées⁴⁹⁹.

En 1926, orphelin du mouvement Dada et tenu à l'écart du surréalisme, Tzara perpétue cette pensée en continuant à s'intéresser à ceux dont l'art se situe « aux extrémités mouvantes de la conscience », à travers la figure d'Ernst Josephson, artiste suédois diagnostiqué schizophrène à l'âge de 37 ans, auquel il consacre un article paru dans *Les Feuilles libres* et dont il souligne la sagacité – littéralement – hors normes : « seuls les élus, que l'hypocrite et scientifique lâcheté appelle fous, arrivent au prix de la cécité extérieure à ouvrir leurs yeux à l'intérieur des choses [...] Ernst Josephson [...] conduisit sa plume enfantine à travers des descriptions dont notre sommeil ne fait que supposer l'existence [et atteint] la nudité de sa conscience⁵⁰⁰ ». En ce sens, le fou, comme l'enfant auquel il est encore une fois associé, serait détenteur d'une vérité inaccessible aux autres car dissimulée par le voile de la rationalité, lequel est uniquement levé dans le régime nocturne de la pensée. En d'autres termes, à travers la comparaison avec le rêve, Tzara illustre la proximité qu'il perçoit entre l'art des fous et l'art enfantin, ou encore celui des primitifs, avec lesquels il partage une disposition d'esprit similaire qu'il nommera plus tard le *penser non-dirigé*. Ces considérations sur les liens entre art et folie feront à nouveau surface quelques années plus tard, au moment de la rupture de Tzara avec le mouvement surréaliste, dont il juge les méthodes inefficaces :

Le rapprochement entre les notions de poète et d'aliéné, par lequel l'automatisme prétend expliquer le fonctionnement de la pensée, est-il nouveau ? Lombroso n'en parlait-il pas déjà ? Il est, certes, troublant, en consultant les ouvrages de Janet ou de Bernheim, de trouver cités des exemples d'écriture que ces auteurs nomment *automatiques*, exemples où certaines associations rappellent des images curieuses, inattendues, auxquelles la poésie moderne nous a accoutumés. Mais vouloir réduire *toute* la poésie à cet automatisme, n'est-ce pas là tendre

⁴⁹⁹ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, *op. cit.*, p. 151. Malgré la distance géographique et temporelle, André Breton tiendra dans *Nadja* (1928) des propos bien plus hostiles mais étonnamment similaires sur le rôle déplorable joué par ces institutions dans la société : « Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y *fait* les fous comme dans une maison de correction on fait les bandits » (*Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 736). Loin d'être un emprunt, ces considérations révèlent combien la question de la folie constituait un enjeu commun aux mouvements d'avant-garde.

⁵⁰⁰ « Ernst Josephson » (1926), *OC IV*, *op. cit.*, p. 332-333.

vers un *primitivisme* qui fait bon marché de l'évolution de la poésie, dont pourtant on ne peut pas ne pas tenir compte⁵⁰¹.

En évoquant ainsi la figure de Cesare Lombroso, dont l'ouvrage *L'Homme de génie* avait déjà largement influencé les dadaïstes⁵⁰², ainsi que Janet et Bernheim, dont les ouvrages *L'Automatisme psychologique* et *Hypnotisme et suggestion* ont durablement marqué les surréalistes⁵⁰³, Tzara insiste sur l'impasse⁵⁰⁴ dans laquelle ceux-ci se sont fourvoyés en cherchant à reproduire l'art des fous, par l'intermédiaire de leurs recherches sur l'écriture automatique et la paranoïa critique. L'invocation de la notion de primitivisme est à cet égard très éclairante, tant à propos de la critique des procédés surréalistes que sur le rapport entretenu par le poète avec les primitifs, dont l'imitation ne peut désormais plus être considérée comme satisfaisante, compte-tenu de l'écart irréductible entre les modes de perception des primitifs, quels qu'ils soient, et celui de l'artiste moderne. Tzara souligne ainsi le caractère paradoxal de toute démarche primitiviste, tout comme Philippe Dagen dans *Le Peintre, le poète, le sauvage* : « dans cette construction d'une esthétique, le risque de contradiction est patent : s'il convient de se réclamer des primitifs et de leur innocence, ce doit être sans "primitivisme", sans quoi le culte dégénère en imitation⁵⁰⁵ ». L'automatisme, qu'il soit psychique ou sociétal, apparaît ainsi comme une entrave dont l'artiste doit se débarrasser afin d'identifier en l'homme cette impulsion mystérieuse présidant à toute réalisation artistique et dont seul le primitif semble encore posséder le secret : « Le processus de la création a-t-il une source commune chez le sauvage, l'enfant et le délirant ? [...] Il nous semble que, non entamés par l'automatisme des

⁵⁰¹ « Le poète dans la société » (1936), *OC V, op. cit.*, p. 39-40.

⁵⁰² Dans une entrée de son journal datée du 8 août 1916, Hugo Ball fait part de l'acquisition de l'ouvrage de Lombroso, lequel lui inspire une réflexion sur le potentiel artistique et intellectuel que renferment les enfants et les fous. Voir : Hugo Ball, *La Fuite hors du temps, op. cit.*, p. 151.

⁵⁰³ Henri Béhar signale également que ces ouvrages faisaient partie de la bibliothèque de Tzara. Voir : *OC V, op. cit.*, p. 635.

⁵⁰⁴ Dans la note n°5 de *Grains et issues*, Tzara dénonçait déjà de l'automatisme psychique : « l'automatisme psychique ne présentant qu'un seul des aspects du problème aussi bien pour ce qui est de l'aliénation mentale que de la poésie, par rapport au rêve, démontre nettement l'insuffisance de cette méthode [et] la valeur dérisoire des résultats acquis », *OC III, op. cit.*, p. 128.

⁵⁰⁵ Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage, op. cit.*, p. 95.

procédés et les considérations historiques ou intellectuelles [...] le produit artistique de l'homme primitif, de l'enfant et de l'aliéné se présente à l'état de nudité⁵⁰⁶ ». Comme dans le cas d'Ernst Josephson, la notion de nudité⁵⁰⁷, celle d'une conscience débarassée du poids de la civilisation occidentale, est au cœur d'un argumentaire qui n'est pas sans évoquer le souhait d'un retour à un état de nature fanstasmé que les dadaïstes, à l'image de Marcel Janco, percevaient également dans l'art des populations rustiques européennes.

2. « L'homme de culture rudimentaire⁵⁰⁸ »

Qu'il s'agisse de la tradition allemande de la *Krampusnacht*⁵⁰⁹, du *Pust* slovène⁵¹⁰, des célébrations du Lötschental suisse⁵¹¹, ou bien des fêtes *colinde* roumaines⁵¹² l'Europe rurale est constellée de traditions folkloriques costumées et masquées⁵¹³, elles-même fondées sur des coutumes païennes célébrant les changements de saisons. Autant de mascarades qui n'ont certainement pas manqué d'influencer les dadaïstes, notamment Marcel Janco dans la confection de ses célèbres masques Dada. Au cours de l'entretien précédemment cité avec Francis M. Naumann, celui-ci livre une description de sa peinture du *Cabaret Voltaire* (1916). Sur la partie supérieure gauche de la toile, un masque accroché au mur surplombe l'estrade. Le plasticien rappelle alors qu'à cette époque, « on dansait avec des masques comme celui-ci.

⁵⁰⁶ « Le théâtre d'Henri Rousseau » (1947), *OC IV, op. cit.*, p. 352.

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ L'expression est employée par Tzara dans *Geste, ponctuation et langage poétique* (1946), *OC V, op. cit.*, p. 227.

⁵⁰⁹ Tanya Basu, « Who is Krampus? Explaining the horrific Christmas beast », [en ligne], *National Geographic*, 16 mars 2020. 5 décembre 2018. URL : <https://www.nationalgeographic.com/news/2018/12/131217-krampus-christmas-santa-devil/>

⁵¹⁰ Noah Charney, « How Slovenia's monsters came back from the dead », [en ligne], *National Geographic*, 16 mars 2020. URL : <https://www.nationalgeographic.com/travel/destinations/europe/slovenia/experience-shrovetide-like-never-before-western-slovenia/>

⁵¹¹ À ce sujet, voir : Suzanne Chappaz-Wirthner, « Les masques du Lötschental : Présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental », *Annales valaisannes*, 49^e année, 1974, p. 3-95.

⁵¹² Tom Sandqvist, « In The Romanian Village », *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire, op. cit.*, p. 248-270.

⁵¹³ À ce sujet, voir le très bel ouvrage de Charles Fréger, *Wilder Mann ou la figure du sauvage*, Londres, Thames & Hudson, 2012.

C'était l'influence des idées populaires, de l'art primitif et folklorique⁵¹⁴ ». Les masques de Janco auraient donc une double source d'inspiration, l'art populaire et l'art « nègre » s'entremêlant de manière symbiotique, d'autant qu'ils possèdent des similitudes esthétiques frappantes déjà soulignées à l'époque de Dada. En effet, dès 1924, dans *La Semaine littéraire*, Charly Clerc se livre au commentaire de l'ouvrage récemment paru de Daniel Baud-Bovy à propos de *L'Art rustique en Suisse* :

Curieux mélange de finesse et de rudesse, qui traduit à merveille la contrée et ceux qui l'habitent. Avec les traces encore visibles d'une vieille barbarie, qu'évoquent ces masques de Carnaval, au nez fendu, aux dents horribles, peints en rouge sang, d'un pittoresque tout océanien⁵¹⁵.

L'allusion à la couleur rouge sang ne manque pas de rappeler la manière dont Jean Arp se remémorait *a posteriori* les masques de Janco, à la fois « terrifiants et ordinairement badigeonnés d'un rouge sang⁵¹⁶ ».

Hasard ou non, en 1933, Tzara juge bon d'opérer une distinction claire entre l'art primitif et l'art populaire dans son article éponyme⁵¹⁷, et ce, au moment même où se déroule au Musée d'ethnographie du Trocadéro une exposition d'art populaire roumain⁵¹⁸ : « Il serait faux d'assimiler [...] les productions de l'art sauvage à celle que nous appelons improprement *art populaire*⁵¹⁹ ». En effet, tandis que la spécificité de ce dernier réside dans le fait d' « orner des objets usuels soit déjà existants ou créés », l'art primitif se distingue par son *utilité* religieuse ou sociale. Or, face à cette affirmation qui constitue l'introduction de cet article, Tzara se rend compte que, par opposition aux arts consacrés, l'art primitif et l'art populaire partagent tout de

⁵¹⁴ Francis Naumann, « Janco/Dada. Entretien avec Marcel Janco », in *Dada, circuit total*, op. cit., p. 170.

⁵¹⁵ Daniel Baud-Bovy, *L'art rustique en suisse* (Londres, The Studios, 1924) revu par Charly Clerc, *La semaine littéraire*, 1924, vol. 32, p. 301.

⁵¹⁶ Jean Arp, *Jours effeuillés (1920-1965)*, cité dans *Dada Afrika*, op. cit., p. 124.

⁵¹⁷ En réalité, Henri Béhar renomme « Art primitif et art populaire » l'article paru en 1933 dans la revue suédoise *Konstrevy* sous le titre « Om primitiv konst fran Afrika och Söderhavsöarna » [Sur l'art primitif d'Afrique et des îles des mers du sud], *OC IV*, op. cit., p. 674.

⁵¹⁸ « Expositions », *Comœdia*, 27^e année, n° 7623, 23/12/1933, p. 3.

⁵¹⁹ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV*, op. cit., p. 513.

même deux caractéristiques communes : l'anonymat et l'impossibilité de leur octroyer une datation quelconque, ce pourquoi il les distingue des arts antiques⁵²⁰. Aussi les frontières entre art primitif et art populaire semblent-elles s'effacer lorsque le poète aborde l'exemple des masques rustiques européens et primitifs africains et océaniens :

Les masques servent à des cérémonies d'initiation ou à des danses rituelles. L'explication qu'on a essayé de leur donner comme éléments destinés à « effrayer les démons » me paraît superficielle, il n'est qu'à rappeler ici leur existence chez les Grecs, les peuples scandinaves, la survivance de leur emploi en Hongrie, Autriche et Suisse, pour se rendre compte que leur existence est liée à l'idée de totem et à un mécanisme psychique dont le sens et le symbolisme nous échappent⁵²¹.

Tzara renoue ici avec un discours qu'il tenait déjà quelques années auparavant dans un article consacré aux « masques dadaïstes de Hiler », au sein duquel il percevait déjà dans l'acte de se masquer une idée « profondément ancrée dans l'humanité⁵²² ». Le caractère totémique d'un tel objet contribue encore à brouiller les frontières entre ces deux incarnations du primitif, d'autant que Tzara perçoit également une survivance de la pratique totémique chez l'enfant⁵²³. Ici réside toute l'originalité de la démarche tzariste au cours des années 1930 : étudier les caractéristiques inhérentes à chacune de ces manifestations artistiques tout en soulignant leurs similitudes, lesquelles invitent à dépasser les classifications et hiérarchisations arbitraires, et à repousser plus loin encore la recherche d'une origine commune de la pratique artistique chez l'être humain.

Néanmoins, l'influence des arts populaires ne se limite pas aux mascarades rurales mais touche également le domaine de la poésie. À partir de *L'Essai sur la situation de la poésie* (1931), Tzara reprend la distinction jungienne entre *penser dirigé* et *penser non-dirigé* et développe une conception parallèle selon laquelle l'art serait également mû par deux tendances inverses. Il oppose en effet deux manifestations de la poésie, la *poésie-moyen d'expression* et

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 515.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 514.

⁵²² « Les masques dadaïstes de Hiler » (1922), *OC I, op. cit.*, p. 607.

⁵²³ « L'Art et l'Océanie » (1929) et « D'Un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 310 & 328.

la *poésie-activité de l'esprit*. Tandis que la première désigne la *forme extérieure* du poème, exprimant clairement des idées ou des sentiments, et codifiée par des règles stylistiques et syntaxiques strictes, la seconde correspond à une *qualité* existant en dehors des cadres stricts du poème et affranchie de toute contrainte grammaticale. C'est la raison pour laquelle il distingue clairement le poète du versificateur professionnel⁵²⁴. Selon lui, ces deux tendances prennent alternativement le dessus sur l'autre au cours de l'histoire. Aussi affirme-t-il dans son article « Le Poète dans la société », publié en 1936 dans l'unique numéro de la revue *Inquisitions*, que « la poésie, à partir du Romantisme jusqu'aujourd'hui, malgré les réactions et les fluctuations, est caractérisée par une ligne ininterrompue et ascendante qui marque la prédominance de la part de poésie – activité de l'esprit au détriment de la poésie-moyen d'expression⁵²⁵ ». Or, c'est justement à deux poètes romantiques allemands, Clemens Brentano et Achim Von Arnim, que Tzara attribue la découverte de la poésie populaire et du folklore, deux manifestations de la poésie – activité de l'esprit, grâce auxquelles « on [a] pu constater que la poésie ne se trouvait pas uniquement dans les productions académiques et consacrées, mais pratiquement *partout*⁵²⁶ ». Tzara fait explicitement référence au recueil de près de mille chants populaires publié à partir de 1806 par les deux poètes, *Des Knaben Wunderhorn* [*Le Cor merveilleux de l'enfant*]. Nous savons que la figure d'Achim Von Arnim était alors largement connue d'André Breton, lequel rédige l'introduction d'une réédition de ses *Contes bizarres* parue en 1933 aux Cahiers libres. Néanmoins, il est possible que Tzara ait eu connaissance de cette anthologie bien plus tôt, durant la période Dada. En effet, dès 1919, Hans Arp s'intéresse à l'ouvrage, dont il s'inspire notamment pour son recueil de poèmes, *Der Vogel Selbdritt* [*L'Oiseau trinitaire*], publié en 1920⁵²⁷. En outre, il déclare en 1953 :

⁵²⁴ OC IV, *op. cit.*, p. 43.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁵²⁶ *Idem.*

⁵²⁷ Agathe Mareuge, « Le cor merveilleux et la petite Cunégonde : poétique romantique dans les 'configurations' arpiennes (1918-1930-1950) », *Mélusine numérique*, n°2, *Les Surréalistes français et l'Allemagne* [en ligne], 2020, p. 186. URL : http://melusine-surrealisme.fr/wp/?attachment_id=3414

Dans les années 1914 à 1930, je lisais des chroniques du Moyen-Âge, des livres folkloriques, des chansons folkloriques ; je lus avec ravissement « Le Cor merveilleux de l'enfant ». Ce livre résonne d'une mélodie plus belle que tous les sons de harpe et tous les chants de femmes, plus belle que tous les chants d'oiseaux. J'adorais les chansons populaires, les chansons commerciales⁵²⁸.

Quoi qu'il en soit, la thématique de l'art populaire continue de susciter l'attention du poète bien après que celui-ci a rompu tout engagement avec un mouvement d'avant-garde. En effet, nous pouvons raisonnablement penser que les considérations développées à propos de l'art populaire dans « Le Poète dans la société » constituent une sorte de préambule à l'essai publié dix-sept ans plus tard, *Geste, ponctuation et langage poétique*⁵²⁹, dans lequel Tzara se propose d'examiner la problématique du langage humain, qui se définit selon lui par l'intervention conjointe de la parole et du geste, lequel lui confère « sa valeur expressive » et apporte « un complément de sens que la parole seule n'arriverait pas à communiquer ». La soustraction de l'une de ces deux composantes de l'appareil expressif humain conduit ainsi à une amputation de son pouvoir de communication. Dès lors, il entreprend également d'examiner les procédés employés par les poètes au cours des âges pour « atteindre à la fluidité du langage parlé, à son expressivité et à son ton ». Il remarque en premier lieu que « ce sont les rimes, les cadences, l'inflexion des vers et les accents rythmiques qui sont les gestes de la poésie », tandis que la ponctuation « remplace la mimique gestuelle du langage oral ». Or, Tzara assimile l'abandon progressif de cette dernière par les poètes modernes à l'introduction grandissante de l'oralité au sein du poème, de sorte que « les moyens d'expression et l'expression elle-même tendent à s'unir en un objet fini ». Tzara identifie ainsi un courant poétique assimilé à la poésie-activité de l'esprit qu'il fait remonter à la poésie de François Villon et dans lequel il inscrit Dada : « Ce courant, plus proche du langage parlé, naturel, que du langage cultivé, a sa racine dans le génie

⁵²⁸ Hans Arp, *Wortträume und schwarze Sterne. Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911-1952*, Wiesbaden, Limes, 1953, p. 8, repris et traduit par Agathe Mareuge, *ibid.*, p. 188. Nous adaptons la traduction.

⁵²⁹ *Geste, ponctuation et langage poétique* (1946), *OC V, op. cit.*, p. 223-245.

populaire, inventeur de chansons, de proverbes, de métaphores, de locutions et de lieux communs ». Si Tzara souligne ici la différence entre langage parlé naturel et le langage cultivé, c'est qu'il distingue au cours de sa démonstration trois types de langage oraux : celui du primitif, dont « le parler est à tel point gestuel qu'il touche à la danse et au chant » ; celui de « l'homme de culture rudimentaire ou archaïque [chez qui] la phrase apparaît comme un bloc agglutiné où les mots ne sont pas séparables, [celle-ci] posséd[ant] plusieurs significations, selon la gesticulation ou l'intonation adéquate mais stéréotypées qui l'accompagnent » ; et enfin de l'homme cultivé, organisé selon les règles grammaticales et syntaxiques et dans lequel « une bonne part de la gesticulation est ici remplacée par la richesse du vocabulaire ». Par son expressivité gestuelle, le langage du rustique apparaît ainsi comme un modèle analogue à celui du primitif. Or, dès 1936, Tzara identifiait déjà un « dynamisme physiologique de l'expression⁵³⁰ », à partir duquel prendrait naissance la poésie :

Un paysan sur l'estrade, dont la difficulté de s'exprimer en public égalait la conviction qui l'animait [...] fut amené, d'une manière explosive, mimétique et par des gestes expressifs, à mêler toute une série de métaphores et de locutions fragmentaires et à les proférer sans aucun souci de lien logique ou syntaxique qui fût capable de les rendre raisonnablement intelligibles. Néanmoins, l'idée que cette explosion de l'expression avait à formuler fut immédiatement comprise par tout le monde, applaudie même. Écrite, elle n'aurait rien signifié. Il me semblait assister au processus primitif même de la formation de la métaphore et par le besoin pratique de l'expression qu'elle esquissait, à l'invention de l'image poétique⁵³¹.

À travers cette anecdote, Tzara souligne que l'écriture est profondément ancrée dans le corps, qu'elle possède une dimension physique que le langage cultivé a progressivement occulté, raison pour laquelle il souhaite réintégrer la langue populaire au cœur de l'entreprise poétique. En effet, la référence réitérée, en 1936 comme en 1946, aux traits caractéristiques de celle-ci rappelle l'intérêt du poète pour le proverbe et le lieu commun, « ce comprimé de langage, produit de la sagesse populaire » considéré comme un « nouvel élément poétique⁵³² » dans son

⁵³⁰ « Le Poète dans la société » (1936), *OC IV, op. cit.*, p. 42.

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² *Essai sur la situation de la poésie* (1931), *OC V, op. cit.*, p. 19.

Essai sur la situation de la poésie et que le poète n'hésite pas à intégrer au sein de ses écrits, comme dans le savoureux passage qui conclut *L'Antitête*, et se présente comme une succession de lieux communs remaniés :

Il faut mettre la charrue devant les mots [...]
L'homme s'est terré sous la meule de paroles (il ne pouvait s'agir de chercher l'aiguille tant que le fer était chaud) [...]
La poutre aimée aura, de cette façon, rejoint l'œil noir qu'elle avait perdu de vue [...]
Que celui qui jette le premier mot dans la bataille, se fasse connaître⁵³³.

Que ce soit par le geste ou bien par le lieu commun, Tzara exprime sa double volonté de rappeler la poésie à sa dimension collective et de réintégrer celle-ci au cœur de la vie quotidienne, par le biais du langage populaire : « Ainsi nous réjouissons-nous des plus infâmes jeux de mots et des lieux communs dont nous avons déjà prouvé qu'ils formaient notre plus succulente nourriture spirituelle⁵³⁴ ». De fait, si Tzara rédige son traité théorique majeur à propos de la poésie populaire en 1946, l'étude de ses textes antérieurs montre bien que ces préoccupations étaient déjà largement présentes au temps de Dada⁵³⁵ et n'ont cessé de se développer durant les années 1930.

B- Le primitif de jadis : un éclectisme archaïsant

1. Le préhistorique, premier des primitifs

Lorsqu'il évoque, au cours de son entretien avec Francis M. Naumann, sa découverte puis sa familiarisation avec l'art abstrait, contemporaine de l'émergence du

⁵³³ « Les consciences atténuantes » (1932), in « Le Désesperanto », *L'Antitête*, OC II, *op. cit.*, p. 397-398.

⁵³⁴ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 64.

⁵³⁵ Dans l'*Essai sur la situation de la poésie*, Tzara fait explicitement référence aux expérimentations dadaïstes : « L'emploi de ce nouvel élément poétique fut un fait acquis par Dada. C'est cependant sur l'initiative de Paul Éluard dans sa revue *Proverbe*, que le lieu commun, authentique ou paraphrasé, apparaît plus clairement comme une sorte de polarisation du moyen d'expression », in OC V, *op. cit.*, p. 19.

mouvement Dada, Marcel Janco établit un parallèle avec l'art pariétal dont l'authenticité venait tout juste d'être reconnue par les préhistoriens à l'occasion du Congrès préhistorique de Montauban de 1902 :

[...] n'oubliez pas que c'est à cette époque que l'on a découvert les peintures dans les grottes où les hommes primitifs, dans toute leur nudité, peignaient des choses merveilleuses, sans avoir profité d'un enseignement académique. C'était l'époque à laquelle l'homme pouvait faire de l'art sans sujet, en n'utilisant que la couleur, c'était pareil pour la musique⁵³⁶.

Un témoignage semble-t-il corroboré par les déclarations de deux autres dadaïstes de la première heure : celle de Raoul Hausmann, auteur en 1953 d'« Aperception et vision de l'homme préhistorique⁵³⁷ », et de Richard Huelsenbeck. Dans ses *Memoirs of a Dada Drummer*, ce dernier souligne le rôle joué par l'art rupestre dans l'invention du poème phonétique par Hugo Ball en 1916 :

C'est probablement l'une des nombreuses manifestations à notre époque de la tendance primitiviste. Je me souviens de la redécouverte de l'art nègre, des dessins dans les grottes d'Altamira et de Lascaux, de la redécouverte de l'art des enfants, de l'art populaire, etc. Tout cela s'inscrit dans un renouveau esthétique et moral⁵³⁸.

L'art pariétal aurait donc occupé une place significative au sein du panthéon primitiviste Dada. Néanmoins, le caractère rétrospectif de ces déclarations – respectivement trente-et-un, cinquante-huit et soixante ans après la fin du mouvement d'avant-garde – incite à les considérer avec prudence, notamment en raison de certaines imprécisions chronologiques. En effet, si les peintures rupestres de la grotte d'Altamira sont découvertes en 1879, celles de Lascaux ne le sont qu'en 1940. D'ailleurs, dans un premier temps, cette époque reculée ne semble pas non plus retenir l'intérêt de Tzara, bien que celui-ci manie déjà certains éléments du vocabulaire scientifique préhistorique, notamment par la référence répétée au « pithécantrope⁵³⁹ [*sic*] » –

⁵³⁶ Francis Naumann, « Janco/Dada. Entretien avec Marcel Janco », in *Dada, circuit total*, op. cit., p. 168.

⁵³⁷ À ce sujet, voir : Cécile Bargues, *Dada après Dada (années 1930-1940)*, op. cit., p. 160-163.

⁵³⁸ Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, op. cit., p. 61-62.

⁵³⁹ « Sucre en poudre sage » (1919), *L'Antitête, OC II*, op. cit., p. 269 ; « Atrocités d'Arthur » (1919), *ibid.*, p. 273.

une espèce d'hominidés décrite en 1894 par Eugène Dubois et considérée alors comme le chaînon manquant de l'arbre généalogique humain⁵⁴⁰, ou bien par l'invention d'une espèce atypique, l'« hypécantrope⁵⁴¹ [*sic*] », remettant radicalement en cause les classifications anthropologiques.

Or, c'est véritablement au cours des années 1930 que la préhistoire commence à retenir l'attention du poète. Depuis plusieurs années déjà, l'homme préhistorique et ses créations artistiques font l'objet d'une curiosité qui s'exprime notamment dans *Cahiers d'art*, revue dirigée par Christian Zervos et dans laquelle Tzara participe de nombreuses fois entre 1928 et 1937. En effet, dès 1926, Jean Cassou y publiait un article vantant le degré d'accomplissement atteint par la « Peinture des temps préhistoriques » : « En art, les civilisations se succèdent et s'effacent, mais en laissant des sommets égaux. Nous pourrions aller aussi loin que possible, nous ne dépasserons pas la perfection inscrite dans les grottes d'Altamira et de la Dordogne⁵⁴² ». Trois ans plus tard, en septembre 1929, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay et leurs compagnons Hans Arp et Robert Delaunay découvrent le village de Carnac. Durant trois semaines, au cours desquelles Tristan Tzara leur rend visite, ils explorent les sites préhistoriques et gallo-romains de la région⁵⁴³. L'année suivante, l'ethnologue Léo Frobenius organise, sous la direction du Musée d'ethnographie du Trocadéro et avec l'aide de son sous-directeur Georges-Henri Rivière et du directeur de la revue *Cahiers d'art* Christian Zervos, une exposition de dessins rupestres sud-africains qui se déroule du 20 novembre au 20 décembre à

⁵⁴⁰ Voir : Eugène Dubois, *Pithecanthropus Erectus. Eine menschenähnliche Uebergangsform aus Java*, New-York, G.E. Stechert, 1894.

⁵⁴¹ « Paysage » (1924), *Poèmes épars*, OC I, *op. cit.*, p. 514.

⁵⁴² Jean Cassou, « Peintures des temps préhistoriques », *Cahiers d'art*, n°4, mai 1926, p. 70.

⁵⁴³ Isabelle Ewig, « Le Voyage à Carnac de Robert et Sonia Delaunay, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp », in *Préhistoire, une énigme moderne*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, du 8 mai au 16 septembre 2019, p. 191-192. À ce sujet, Hélène Ivanoff ajoute que « c'est aussi à cette époque, vers 1929, que Arp réalisa des sculptures en ronde-bosse, des compositions avec des ficelles et des tableaux en reliefs, tout en étudiant les signes idéographiques recueillis par Zacharie Le Rouzic sur les monuments préhistoriques de Bretagne », « La collection Frobenius et l'art moderne », in *L'art avant l'art : Le paradigme préhistorique* [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2022. URL : <http://books.openedition.org/enseditions/41021>.

la Galerie Pleyel⁵⁴⁴. À cette occasion, le numéro 8/9 des *Cahiers d'art* est consacré à l'étude de l'art préhistorique africain, à travers les travaux du préhistorien Henri Breuil et de Frobenius. Ce dernier publie d'ailleurs un second article dans la revue *Documents*, « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie⁵⁴⁵ », auquel Tzara fera référence dans son article « Art primitif et art populaire » trois ans plus tard⁵⁴⁶. L'art pariétal devient petit-à-petit un nouveau modèle artistique, ainsi qu'une source nouvelle de réflexion sur l'origine et le développement de la pratique artistique chez l'homme.

Nous l'avons vu, dès 1931, dans son *Essai sur la situation de la poésie*, Tzara reprend à son compte la distinction opérée par le psychanalyste Carl Gustav Jung entre les deux modes de pensée qui seraient à l'œuvre dans l'esprit humain – d'une part, le *penser dirigé*, logique et utilitaire ; d'autre part, le *penser non-dirigé*, improductif et onirique – chacun prenant périodiquement l'ascendant sur l'autre au cours de l'histoire. Un basculement que Tzara perçoit dans les résultats des recherches alors menées dans le domaine de l'archéologie préhistorique :

Un fait troublant que les archéologues et les préhistoriens n'ont jamais expliqué de façon satisfaisante, une cassure qu'on n'arrive pas à combler, apparaît chaque fois qu'on étudie les civilisations anciennes. [...] Ce phénomène de *rupture* peut être signalé, à des époques différentes, partout où les fouilles ont décelé l'existence d'une culture préhistorique, sauf là où celle-ci s'est continuée pendant assez longtemps (Australie, Océanie, Afrique) et où nous en recueillons les derniers débris⁵⁴⁷.

La rupture identifiée par le poète se caractérise par la multiplication et l'amélioration soudaines des objets manufacturés et traduit l'ascendance prise par le *penser dirigé* sur le *penser non-dirigé* :

⁵⁴⁴ « Chronologie », *Préhistoire, une énigme moderne*, *op. cit.*, p. 273-274.

⁵⁴⁵ Léo Frobenius, « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie », *Documents*, n°4, 1930, p. 185-189.

⁵⁴⁶ La référence est soulignée par Henri Béhar, *OC IV, op. cit.*, p. 676.

⁵⁴⁷ *Essai sur la situation de la poésie* (1931), *OC V, op. cit.*, p. 24. L'emploi de la notion de « culture préhistorique » conforte l'influence d'Henri Breuil sur Tzara. À ce sujet, voir : Nicolas Teyssandier, Despina Liolios, « Le concept d'Aurignacien : entre rupture préhistorique et obstacle épistémologique » [en ligne], *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 105, n°4, 2008. p. 737-747. URL : www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_2008_num_105_4_13782.

Pendant une longue étape, la civilisation matérielle s'est manifestée par une évolution minime et lente des objets fabriqués et peu différenciés. La forme du penser dominante à cette époque a été celle que nous avons appelée *non dirigé* [...] la prise de conscience du penser *dirigé* se résout en un élan brusque qui, – on peut le constater par les vestiges abondants de la civilisation matérielle et le perfectionnement rapide des instruments se précipitant à un rythme de plus en plus accéléré, – accuse l'importance assumée dans la société nouvelle par ce nouveau mode de penser. Productif, ingénieux et systématique, ce mouvement se prolonge jusqu'à aboutir, à travers les sciences, à la civilisation actuelle⁵⁴⁸.

En d'autres termes, les cultures australiennes, océaniques et africaines seraient les ultimes survivances de cultures préhistoriques n'ayant pas effectué de transition vers un mode de penser dirigé. De fait, à ce stade, Tzara perpétue encore une forme de comparatisme ethnographique⁵⁴⁹ qui n'hésite pas à assimiler les sociétés dites « primitives » aux sociétés préhistoriques⁵⁵⁰.

Ce comparatisme va néanmoins faire l'objet d'une mise au point dans son article « La révélation de l'art africain par l'art moderne » paru en 1933, au moment où le Musée d'ethnographie du Trocadéro inaugure la « salle de préhistoire exotique » et accueille une nouvelle exposition organisée par Léo Frobenius, cette fois-ci sur l'« art préhistorique de l'Afrique du Nord⁵⁵¹ ». C'est en effet à cette occasion que le poète évoque à nouveau la préhistoire, tout en envisageant plus subtilement les liens susceptibles d'être tissés entre l'homme des cavernes et l'homme dit « primitif » :

L'homme préhistorique n'a rien de commun avec le primitif d'aujourd'hui, comme sa vie mentale n'a rien à faire avec celle de l'enfant – certains parallélismes que nous y décelons ne pourront servir qu'à des recherches schématiques dans le domaine du psychisme. L'évolution

⁵⁴⁸ Au cours de sa conférence sur « Le Surréalisme et l'après-guerre, Tzara reprend cette même explication pour expliquer la multiplication des objets manufacturés à la préhistoire : « Le stade du penser non dirigé correspondrait, si l'on prenait en considération le perfectionnement de l'objet fabriqué par l'homme primitif, à une très lente évolution où, sur un nombre considérable de siècles, le progrès réalisé serait constant, mais minime. À un moment donné de l'évolution se produit nécessairement une brusque rupture. Ce serait là ce saut, ce bond en avant, dont Hegel dit, qu'à des points déterminés, il rompt la ligne nodale des rapports de mesure. À partir de ce point, qui est un point de saturation, l'objet fabriqué par l'homme se développe rapidement et l'essor qui préside à son perfectionnement se précipite dans la course vers l'histoire jusqu'à devenir l'industrie de nos jours, somme de l'effort tendu de la science et de celui du penser dirigé », *OC V, loc. cit.*, p. 90-91.

⁵⁴⁹ Un phénomène que l'on constate au cœur même de l'institution muséale, dans la mesure où la science ethnologique dépend du domaine des sciences préhistoriques jusque dans les années 1920 (Vincent Debaëne, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe* [en ligne], n°12, 2002, mis en ligne le 12 avril 2006, consulté le 6 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1209>), et qui se répercute dans de nombreux ouvrages d'ethnographie, dont certains ont été étudiés par Tzara, à l'image de celui publié par les époux Routledge en 1910, *With a Prehistoric People: The Akikuyu of British East Africa*. Voir notre annexe n°1, pièce n°9, p. 485.

⁵⁵⁰ Philippe Dagen, « L'objection préhistorique », in *Primitivismes, une invention moderne*, *op. cit.*, p. 99-110.

⁵⁵¹ « Expositions », *Comœdia*, 27^e année, n° 7597, 27/11/1933, p. 4.

de l'homme primitif s'est faite dans des conditions spéciales, qui font que certaines survivances sont encore observables tandis que d'autres ont disparu complètement⁵⁵².

Deux ans après les propos tenus dans l'*Essai*, Tzara s'emploie désormais à déconstruire les assimilations simplistes et artificielles des différentes incarnations du primitif. En opposant la figure de l'enfant à celle du préhistorique, le poète prend ses distances avec la méthode proposée par le précurseur de l'étude des dessins d'enfants Georges-Henri Luquet dans un ouvrage consacré à *L'Art primitif* (1930), lequel opère un rapprochement entre ces derniers et les peintures rupestres : « Le moment le plus primitif de l'art est évidemment son début, son apparition soit chez l'individu, soit dans l'humanité⁵⁵³ ». En effet, il existe selon lui deux sortes d'art figuré : d'une part, le *réalisme visuel*, c'est-à-dire la représentation mimétique de l'objet qui caractérise « l'art des civilisés adultes » ; d'autre part, le *réalisme intellectuel*⁵⁵⁴, dans lequel l'artiste omet de représenter certains éléments visibles qu'il juge inintéressants au profit d'éléments invisibles lui paraissant indispensables. C'est dans cette dernière catégorie que se classent les « gribouillages⁵⁵⁵ » enfantins et les peintures « maladroites[s] et grossière[s]⁵⁵⁶ » des hommes préhistoriques⁵⁵⁷. En outre, lorsqu'il souligne la différence irréductible entre les hommes préhistoriques et les populations dites « primitives », Tzara se départit d'une vision largement partagée par de nombreux intellectuels⁵⁵⁸ et préhistoriens de son temps, à l'image de Salomon Reinach pour qui « le seul espoir que nous ayons de savoir pourquoi les troglodytes ont peint et sculpté, c'est de poser la même question aux primitifs actuels dont la condition nous

⁵⁵² « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 507-508.

⁵⁵³ Georges-Henri Luquet, *L'Art primitif*, Paris, Gaston Doin, 1930, p. 248.

⁵⁵⁴ À ce sujet, voir : Philippe Dagen, *Primitivismes II, une guerre moderne, op. cit.*, p. 43-44.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁵⁷ La même année, Georges Bataille, dans le n°7 de la revue *Documents*, donne bien un compte rendu critique de l'ouvrage dans lequel il conteste les conclusions de Luquet, sans toutefois remettre véritablement en cause l'assimilation de l'enfant au préhistorique.

⁵⁵⁸ En 1913, Sigmund Freud affirme ainsi que « l'homme de la préhistoire est encore, jusqu'à un certain point, notre contemporain ; il existe encore des hommes [...] dans lesquels nous voyons les descendants et successeurs directs de ces hommes de jadis. C'est ainsi que nous jugeons les peuples dits sauvages et semi-sauvages », in *Totem et tabou*, [1913], trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1975, p. 9.

est révélée par l'ethnographie⁵⁵⁹ », ou encore d'Henri Breuil et Émile Cartailhac, auteurs d'un ouvrage relatif à la découverte de *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, dans lequel trois chapitres sont consacrés à « l'art des primitifs actuels⁵⁶⁰ », car, disent-ils, « c'est au plus bas degré des sociétés humaines, parmi des peuples nomades, dont la vie est toute entière adonnée à la chasse, et que la rude nécessité de la subsistance quotidienne rive à la poursuite du gibier, que nous devons rechercher des parallèles⁵⁶¹ » avec l'homme préhistorique.

Manifestement opposé à la conception tzariste du fait artistique, le modèle proposé par Henri Breuil fait d'ailleurs l'objet d'une vive critique dans la suite de l'article :

La question de savoir si les premiers hommes, dans leur peintures rupestres ont employé le dessin géométrique ou figuratif, ou si, comme le soutient l'abbé Breuil, deux races différentes se sont pour ainsi dire assigné ce travail respectif, est sans importance car elle ne satisfait qu'une de nos curiosités qui prouvent que le problème est mal posé⁵⁶².

Afin d'appréhender au mieux les théories auxquelles se réfère Tzara, observons les travaux du préhistorien. Contrairement au modèle défendu au XIX^e siècle par ses prédécesseurs, à l'instar de Gabriel de Mortillet, selon lequel le perfectionnement matériel serait constant au cours de l'histoire humaine, Henri Breuil défend l'idée d'un progrès discontinu, marqué par des coups d'arrêt, des régressions et des accélérations : « Le temps n'est plus où l'on pouvait rêver d'une évolution toute simpliste, partout identique à elle-même, où chaque phase serait issue sur le même sol de la période précédente, et aurait par ses seuls moyens, procréé celle qui lui a succédé⁵⁶³ ». En analysant la typologie des vestiges découverts lors de fouilles archéologiques,

⁵⁵⁹ Salomon Reinach, « L'art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, n°14, 1903, p. 259.

⁵⁶⁰ H. Breuil & É. Cartailhac, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906, p. 145-225.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁶² « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *OC IV, loc. cit.*, p. 508.

⁵⁶³ Henri Breuil, « Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification » [en ligne], *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique*, 14^e session, Genève, 1913, p. 5. URL : <https://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/171326261>

le préhistorien décèle l'une de ces phases d'accélération lors du passage de l'âge du Moustérien (dernier stade du paléolithique moyen) à l'âge de l'Aurignacien (premier stade du paléolithique supérieur), évoquant alors une *coupure* :

Dans l'état actuel de nos connaissances, il paraît établi que l'arrivée des Paléolithiques supérieurs ait amené, à la fin du Moustérien, un changement social et industriel et une substitution de race humaine si profonde, qu'il serait légitime, dans une classification bien coordonnée, de séparer le Paléolithique ancien des temps qui le suivent par une coupure de grandeur égale à celle qui sépare ceux-ci de l'époque néolithique⁵⁶⁴.

En d'autres termes, cette évolution soudaine de l'industrie lithique serait due, en Europe de l'ouest, à l'implantation d'une nouvelle culture portée par des « peuples beaucoup plus élevés dans l'échelle des races et des civilisations que leurs prédécesseurs néanderthaloïdes⁵⁶⁵ ». *Homo sapiens* (ou « homme de Cro-magnon ») se serait donc progressivement substitué à l'homme de Néandertal, notamment par l'emploi de nouvelles pratiques artistiques. D'après cette théorie, les *néanderthaloïdes* auraient en effet développé un art géométrique, tandis qu'*homo sapiens* (duquel descendent les occidentaux modernes) aurait produit un art figuratif. Or, Au même titre que Georges-Henri Luquet, Breuil adopte une approche évolutionniste de l'art pariétal, en considérant les représentations figuratives mimétiques comme plus évoluées que les signes géométriques. Dès 1905, le préhistorien affirmait que l'art géométrique, ornemental, découlait d'une dégénérescence de l'art figuré :

[...] à l'âge du renne, l'art s'est développé sans doute avec un degré extraordinaire de vérité et d'observation de la nature, les grands artistes qui en ont gravé et sculpté les chefs-d'œuvre, ou qui les ont peints sur les murailles des cavernes demandaient à une étude directe de la nature les sujets qu'ils exécutaient avec tant de perfection, mais, à côté d'eux, des copistes plus ou moins expérimentés et informés, copiaient et défiguraient les œuvres dont ils s'inspiraient, arrivant inconsciemment à modifier profondément, à abolir, et parfois à inverser même le sens d'une figure naturaliste, jusqu'à la réduire au misérable rôle de motif ornemental. Dans l'art quaternaire [...] l'ornementation est donc le fruit de l'altération de plus en plus profonde de l'art figuré⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Henri Breuil, « Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification », *op. cit.*, p. 174.

⁵⁶⁵ *Idem.*

⁵⁶⁶ Henri Breuil, « La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne » [en ligne], *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49^e année, n° 1, 1905, p. 120.
URL : www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1905_num_49_1_71550

De fait, si Tzara juge le problème « mal posé » et les solutions proposées pour expliquer cette *rupture* peu satisfaisantes, c'est qu'il refuse de considérer l'art non figuratif – le réalisme intellectuel – comme le produit d'une espèce considérée comme intellectuellement inférieure. La reproduction mimétique du réel – le réalisme visuel ou photographique – ne peut être considérée comme critère d'évaluation du degré de perfectionnement d'un art :

En effet, tous ceux qui se sont occupés d'art primitif avaient déjà une idée préconçue de l'art en général, et ceci fausse constamment leurs observations. Si, comme ils l'ont cru, la faculté d'imiter la nature, de la façon la plus photographique possible, s'appelle art, il est certain que pour eux, les productions artistiques des peuples primitifs ne pouvaient être que *diffformes* ou *insuffisantes* par manque de savoir⁵⁶⁷.

La critique à l'encontre du préhistorien est identique à celle adressée au concept de « mentalité primitive » formulé par Lévy-Bruhl au sujet des peuples dits « primitifs » : en dépit de l'objectivité scientifique dont ils se réclament, l'ethnocentrisme des commentateurs les conduits à des interprétations erronées qui trahissent leur volonté de faire de l'homme occidental un modèle du perfectionnement humain.

Derrière cette critique se dessine en réalité un plaidoyer en faveur de l'art non figuratif moderne, dont la valorisation va de pair avec celle de l'art pariétal. Ce faisant, le poète s'inscrit dans une dynamique dont on retrouve déjà l'écho dans la revue *Documents* au début des années 1930 dans les écrits critiques de Carl Einstein lorsqu'il évoque la « simplicité préhistorique » des peintures de Joan Miró⁵⁶⁸, ce même Miró dont les œuvres furent exposées au MoMA de New-York aux côtés de reproductions d'œuvres d'art pariétal en 1937 dans le cadre de l'exposition « Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa », et au sujet duquel Tzara écrira

⁵⁶⁷ « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *OC IV*, *loc. cit.*, p. 508.

⁵⁶⁸ Voir : « Miró et Arp : un retour à l'enfance de l'art ? », in Sébastien Côté, *L'Ethnologie détournée : Carl Einstein, Michel Leiris et la revue Documents*, Paris, Garnier, 2019, p. 152-158.

quelques années plus tard : « Miró a retrouvé le secret de la peinture rupestre enfoui dans la conscience des hommes⁵⁶⁹ ».

2. Un contre-modèle antique

Dans ses travaux précurseurs au sujet du primitivisme des avant-gardes, Robert Goldwater définissait celui-ci comme la nouvelle étape d'une longue tradition artistique européenne en affirmant que « l'intérêt pour l'art primitif n'est que le dernier d'une série d'intérêts similaires pour l'art lointain qui remonte aux chinoiserries du XVIII^e siècle, et comprend la Perse, l'Égypte et le Japon, en plus de diverses périodes de l'art de la Grèce et de Rome⁵⁷⁰ ». Ce serait pourtant omettre l'attitude spécifique des mouvements d'avant-gardes au regard de l'histoire de l'art occidental, telle qu'elle fut définie par Peter Bürger. Selon le chercheur, jusqu'à l'apparition des mouvements d'avant-garde, les moyens artistiques – c'est-à-dire « la catégorie la plus générale qui soit à notre disposition pour décrire une œuvre d'art » – étaient limités par le style de l'époque. Or, les mouvements d'avant-garde n'ont pas développé de style précis : « Il n'existe pas de style dadaïste, ni de style surréaliste. Bien plus, ces mouvements ont liquidé la possibilité d'un style lié à une époque, tout en élevant au rang de principe la pleine disposition des moyens artistiques des époques passées⁵⁷¹ ». En ce sens, les dadaïstes ne se contentent pas d'être de simples continuateurs de cette tradition ; au contraire, ils s'approprient celle-ci en la remobilisant de manière syncrétique au sein de leurs créations. En somme, le primitivisme dadaïste s'étendrait bien au-delà de la seule fascination pour l'art africain et

⁵⁶⁹ « Joan Miró et l'interrogation naissante » (1948), *OC IV, op. cit.*, p. 428. Tzara fait très certainement référence à ses expérimentations picturales inspirées de l'art rupestre, et notamment la série de peintures intitulée *Constellations*, dans laquelle le peintre espagnol reprend des signes géométriques préhistoriques relevés par Henri Breuil et présentés dans l'ouvrage *Les peintures rupestres schématiques de la péninsule ibérique* en 1933.

⁵⁷⁰ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, [1938], Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 51. Nous traduisons.

⁵⁷¹ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 29.

océanien, et se confondrait en quelque sorte avec un exotisme et un orientalisme aux contours mal définis.

Parce qu'ils rejettent fermement l'ethnocentrisme occidental, les acteurs du mouvement considèrent en effet que tout art extra-européen et/ou pré-renaissant est digne d'intérêt. C'est du moins ce que laisse penser Marcel Janco lorsqu' en février 1918, dans le cadre d'une conférence donnée à l'École d'architecture de Zurich, il fait l'éloge de l'art nègre, étrusque, grec, byzantin, gothique et roman, tout en condamnant l'art maniériste et renaissant et avec eux des artistes tels que Raphaël, Mantegna ou encore Véronèse⁵⁷². Un constat réitéré dans la note sur l'art que celui-ci publie en 1924 dans *Contimporanul* : « Gothique, assyrien, roman, chaldéen, persan, égyptien, étrusque, sont des arts qui ont des répercussions beaucoup plus fortes sur l'âme humaine que le "classicisme". Ils sont complètement inconnus même des critiques et des artistes⁵⁷³ ». Ici pourtant, aucun signe d'un intérêt quelconque pour les arts de l'Extrême-Orient. C'est que le primitivisme dadaïste est beaucoup moins disparate qu'il n'y paraît. Allant à l'encontre des affirmations de Goldwater, Philippe Dagen a en effet démontré que la vogue japoniste, et plus largement la fascination pour ces arts de l'Extrême-Orient qui parcourt le monde de l'art au XIX^e siècle ne saurait être confondue avec une forme de primitivisme dans la mesure où le niveau de développement de ces cultures était d'ores-et-déjà considéré comme similaire à celui de l'Europe renaissante⁵⁷⁴. Tzara lui-même ne s'y trompait pas lorsqu'il dénonçait la tendance à l'exotisme de l'art décoratif allemand : « Les allemands, dans la décoration, ajoutent les influences d'extrême Orient, l'Inde, la Chine et la Perse [et] se laisse[nt] bercer par les douces mélodies exotiques [...] par manque d'équilibre mental⁵⁷⁵ ».

⁵⁷² Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, op. cit., p. 81.

⁵⁷³ Marcel Janco, « Însemnări de Artă », loc. cit., p. 7.

⁵⁷⁴ Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, op. cit., p. 16.

⁵⁷⁵ « L'Allemagne, un film à épisodes » (1922), *OCI*, op. cit., p. 601.

A contrario, le poète revendique à plusieurs reprises⁵⁷⁶ une filiation entre l'art moderne et celui de la civilisation égyptienne, notamment en janvier 1917, dans un texte à propos de « Marcel Janco et la peinture non figurative » rédigé à l'occasion d'un cycle de trois conférences données à l'ouverture de la Galerie Dada :

Une oeuvre d'art doit être close à l'intérieur de ses propres limites et former un monde pour soi dans les normes conditionnées par elles-mêmes. Les lois que l'artiste utilise pour contrôler son image intérieure lorsque celle-ci prend forme, il les tire des oeuvres des primitifs et des époques de l'art absolu nègre, égyptien, byzantin, gothique. Ces époques de foi profonde et sincère ont produit des oeuvres qui n'étaient pas seulement le symbole de leurs idées, mais leur sang et leur vie même⁵⁷⁷.

Le dadaïste serait-il alors en proie à une forme d'égyptomanie ? Cette supposition invite à considérer le statut singulier de l'art égyptien en Europe au début du XX^e siècle, dans la mesure où celui-ci est encore considéré comme un art primitif, mais dont la reconnaissance surpasse toutefois celle de l'art « nègre » :

L'art égyptien a cependant une supériorité sur celui des îles : étudié par les archéologues, protégé par les conservateurs, exposé au Louvre, il se laisse admirer plus commodément que les œuvres recluses au Trocadéro. Admis au panthéon des arts par tous, et de longue date, il tient aussi une position intermédiaire : primitif mais non point sauvage, il a sa place dans le musée de la tradition occidentale⁵⁷⁸.

Pas d'orientalisme donc, mais un primitivisme élargi. La vogue orientaliste qui se développa chez une partie des artistes romantiques français semble d'ailleurs faire l'objet de railleries de la part du poète, notamment dans le « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920) en tête duquel il affirme que « préambule = sardanapale⁵⁷⁹ ». Utilise-t-il l'antonimase lexicalisée désignant un homme menant une vie de débauche, ou fait-il référence

⁵⁷⁶ « Pierre Reverdy. Le voleur de Talan » (1917), *ibid.*, p. 398.

⁵⁷⁷ « Marcel Janco et la peinture non figurative » (1917), *ibid.*, p. 555. Il nous paraît nécessaire de souligner l'intérêt significatif des dadaïstes pour l'art byzantin dans la mesure où Jean Arp perçoit une analogie entre ses collages et la mosaïque byzantine (« Colloque de Meudon », *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 431) et où Hugo Ball publie en 1923 un ouvrage consacré au christianisme byzantin, *Das Byzantinische Christentum* (Richard Huelsenbeck, « Dada Manifesto » (1949), in Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets : An Anthology*, *op. cit.*, p. 401).

⁵⁷⁸ Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage*, *op. cit.*, p. 326.

⁵⁷⁹ *OC I*, *op. cit.*, p. 377.

au mythique roi assyrien Sardanapale ? En tous les cas, on ne peut qu'être interpellé par l'étonnante actualité du manifeste, lu à Paris le 9 décembre 1920 et publié en 1921 dans la quatrième livraison de la revue *La Vie des lettres*⁵⁸⁰, avec l'entrée au Louvre la même année de la toile du peintre romantique Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, ce symbole de l'orientalisme romantique dont le poète semble ici faire si peu de cas.

En outre, à travers cette filiation, Tzara met en avant une ascendance artistique autre en se revendiquant d'un modèle de civilisation antique opposé à de celui dont se réclame l'Occident. Les civilisations égyptiennes et byzantines remplacent ainsi la Grèce des époques classiques et hellénistiques dont Tzara n'hésite pas à railler les récits fondateurs, notamment *L'Illiade*. Dans *Pile ou face*, pièce de théâtre inachevée dont Henri Béhar situe la composition en 1923⁵⁸¹, Tzara met en scène la répétition d'une scène de théâtre dirigée par le personnage du Directeur et faisant intervenir un triangle amoureux librement inspiré de l'épopée d'Homère. On y retrouve en effet le personnage d'Hélène, tiraillée entre Pâris, dont « [l]es origines remontent dans la mythologie⁵⁸² » et Écume, sorte d'avatar masculin de la déesse Aphrodite (par l'entremise de laquelle débuta la guerre de Troie) : « Je m'appelle Écume. Né du frottement de l'eau contre la vague. Mon père fut grec, ma mère fut internationale⁵⁸³ ». Ce dernier finissant par tuer le directeur, les trois personnages prennent la fuite, poursuivis par un gendarme. Un coup de théâtre qui n'est pas sans rappeler le cinéma burlesque dont Charles Chaplin est alors l'un des grands représentants.

L'attrait spécifique pour la civilisation égyptienne se dévoile essentiellement au début des années 1930 et vient appuyer un argumentaire dans lequel l'ethnologie cède le pas à l'archéologie. Abordons à nouveau l'argumentaire par lequel Tzara entend démontrer le

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 703.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 723.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 525.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 526.

passage du *penser non-dirigé* au *penser dirigé* dans son *Essai sur la situation de la poésie* (1931). L'exemple alors privilégié par le poète est celui de l'Égypte préhistorique :

Les fouilles, en Égypte, par exemple, ont mis au jour un nombre *très réduit* d'objets préhistoriques, résultats rudimentaires d'une culture qui s'est étendue sur un laps de temps assez considérable. Sur des couches immédiatement supérieures (correspondant à leur chronologie), on trouve, après une phase intermédiaire de perfectionnement une *grande quantité* d'objets fabriqués dont l'amélioration se poursuit par la succession constante de courtes périodes. Un choc, un sursaut s'est produit⁵⁸⁴.

Tzara a donc certainement consulté le numéro 8/9 de la revue *Cahiers d'art* évoqué précédemment, dans lequel Henri Breuil consacre de long passages à l'étude des évolutions techniques dans la vallée du Nil ainsi qu'en Égypte au paléolithique, au mésolithique et au néolithique⁵⁸⁵. De même, parmi la liste d'ouvrages référencés lors de la vente aux enchères de sa bibliothèque le 24 novembre 1988, outre un ouvrage de Charles Boreux à propos de *L'Art égyptien*⁵⁸⁶, on retrouve un numéro de la revue *L'Art vivant* également consacré à l'art égyptien publié le 15 juillet 1930, soit quelques mois à peine avant la publication de l'*Essai*. Dans l'un des articles, l'égyptologue français Étienne Drioton traite, entre autres, d'un changement qualitatif et quantitatif observé dans la statuaire égyptienne antique⁵⁸⁷. Tandis que les sculptures de l'âge thinite (3300-2930 avant notre ère) sont caractérisées par un « style laborieux », Drioton note que les artistes « réussirent pourtant à réaliser des progrès sensibles de génération en génération », si bien que « la leçon des grands sculpteurs thinites finit par porter ses fruits sous l'empire memphite, ou Ancien Empire (2930-2475 avant notre ère), qui marqua dans tous les domaines un apogée de l'art égyptien » marquée par une « abondance de statues » et « un art en pleine possession de ses moyens ». Ainsi, si le poète aborde la question en tant qu'artiste

⁵⁸⁴ *Essai sur la situation de la poésie* (1931), OC V, *loc. cit.*, p. 24.

⁵⁸⁵ Voir, Henri Breuil, « L'Afrique préhistorique », *Cahiers d'art*, 5^e année, n°8/9, 1930, p. 449-500.

⁵⁸⁶ Charles Boreux, *L'Art égyptien*, Paris, G. Van Oest, 1926. Voir : *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation)* : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸⁷ Étienne Drioton, « La Statuaire égyptienne », in *L'Art Vivant en Égypte*, n°134, 15 juillet 1930, p. 557-560. Dans un souci d'authenticité, les dates des périodes thinites et memphites sont tirées de l'article et non des recherches les plus récentes en la matière.

et théoricien de l'art, il puise ses sources parmi les publications des scientifiques les plus érudits dont il n'hésite pas à entremêler les résultats afin d'élaborer une théorie personnelle fondée sur le savoir le plus actuel.

Près de 25 années plus tard, Tzara renouera avec les travaux d'Étienne Drioton, et plus particulièrement l'ouvrage paru en 1950, *L'Art égyptien*. En effet, le poète – qui n'a décidément pas modifié sa manière d'aborder l'art primitif – y prélève des chants égyptiens antiques afin de les faire figurer dans l'ouvrage à quatre mains réalisé en collaboration avec le photographe Étienne Sved, *L'Égypte face à face* ; ouvrage dans lequel il n'a de cesse, une nouvelle fois, de montrer que « dans la multitude des îlots de civilisations que le temps a rendu plus ou moins informes, soit par l'usure, soit par l'oubli, l'Égypte surgit parée de mille éclats⁵⁸⁸ ».

3. Le médiévisme contre l'art renaissant

a. Dada et le Moyen-Âge

Parmi les primitivismes de Tzara, l'art médiéval occupe également une place de choix. Au même titre que pour le « primitif » américain, africain ou océanien, ce sont à la fois l'art et le mode de vie de l'homme médiéval qui intéressent les membres du Cabaret Voltaire. Cet intérêt pour le Moyen-Âge se manifeste notamment durant la soirée « Alte und neue Kunst » [L'art ancien et l'art nouveau] qui se déroule à deux reprises les 12 et 19 mai 1917, celle-ci faisant suite à la conférence éponyme donnée par Tzara quelques semaines auparavant, le 13 janvier⁵⁸⁹. À côté des poèmes nègres lus par Tzara, de nombreuses figures médiévales sont en effet convoquées par les dadaïstes. Alberto Spañi y récite des vers du poète italien du XIII^e siècle Jacopone da Todi (1230 – 1306), Tzara du trouvère Rutebeuf (1230 – 1285), Emmy

⁵⁸⁸ *L'Égypte face à face* (1954), OC IV, op. cit., p. 542.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 727.

Hennings de *La Lumière fluente de la Divinité* rédigé par Sœur Mathilde de Magdebourg à la même période. Or, à ces références médiévales s'ajoutent d'autres références, plus problématiques, à des artistes et intellectuels de la Renaissance. Marcel Janco, alors étudiant à l'école d'architecture de Zurich, aborde l'œuvre de Brunelleschi. Hans Arp, dont on connaît l'intérêt pour Jacob Böhme, lit des passages de son ouvrage, *L'Aurore naissante* (1612) – et plus particulièrement deux sections du premier chapitre, « De la qualité amère » et « De la qualité du froid » – tandis que Tzara récite des vers de Nostradamus, figure à laquelle les dadaïstes sont particulièrement sensibles et qu'ils redécouvrent par l'intermédiaire de Marcel Janco en 1916 :

Chez un antiquaire cocaïnomanie et qui avait l'habitude de coucher parmi les livres, je découvris les *Centuries* de Nostradamus que nous lûmes le soir même devant nos poètes stupéfaits. [...] Poésie mystique et pleine de force suggestive, c'était le côté abstrait, le son, les associations, les allitérations qui en faisaient une vraie poésie nouvelle et qui finirent par influencer nos poètes⁵⁹⁰.

L'attention portée aux figures de style a de quoi surprendre chez les dadaïstes, mais Janco confirmera quelques années plus tard l'intérêt majeur porté au style nostradamien : « Ce livre était important pour nous parce que, bien qu'il ait été publié en 1555, la poésie mystique de Nostradamus ressemblait aux expérimentations de notre poésie abstraite. Nos poètes trouvaient dans ses écrits des résonances et des similarités avec nos idées neuves⁵⁹¹ ». Si Tzara ne traite jamais explicitement de Nostradamus dans ses écrits théoriques, ces similitudes stylistiques ont néanmoins retenu son attention dans la mesure où celui-ci en intègre des bribes au sein de plusieurs de ses *Vingt-cinq poèmes* (1917). Gordon Browning a en effet retrouvé dans les manuscrits de Tzara une liste d'extraits des *Centuries*, à partir de laquelle il est parvenu à relever la présence de nombreux collages au sein de « La grande complainte de mon obscurité » I, II,

⁵⁹⁰ Marcel Janco, « Dada créateur », in Willy Verkauf, *Dada, Monographie d'un mouvement*, op. cit., p. 35. Dans *Faites vos jeux*, Tzara dresse également un portrait peu flatteur de cet antiquaire, Hans Hachs, qualifié de « gâteau informe gonflé par l'abus de morphine », *OC I*, op. cit., p. 278.

⁵⁹¹ Francis Naumann, « Janco/Dada. Entretien avec Marcel Janco », in *Dada, circuit total*, op. cit., p. 167.

et III, « Droguerie-conscience », « Amer aile soir » et « Le Sel et le vin »⁵⁹². Plus récemment, Gilles Polizzi a affirmé que pas moins de douze poèmes « conservent, à des degrés divers d'évidence et d'importance, la trace d'un hypotexte nostradamique⁵⁹³ », même si l'on regrettera qu'il ne donne aucune indication concernant ces traces.

À l'inverse, la dimension ésotérique et mystique des *Centuries* ne pouvait pas manquer d'influer sur Hugo Ball dont « [le] dadaïsme tient de l'ascèse mystique et du messianisme humaniste⁵⁹⁴ », selon les mots de Giovanni Lista. Le mysticisme est en effet au cœur de certaines de ses réflexions et productions dadaïstes. D'ailleurs, l'approche ballienne des écrits Nostradamus est elle-même fortement empreinte de spiritualité. En effet, celui-ci retient moins l'attention de Ball pour la qualité esthétique de ses écrits que pour la réflexion sur la dimension mystique de l'art à laquelle ils invitent, notamment dans une entrée du 7 mai 1917, contemporaine de la soirée *Alte und Neue Kunst*, dans laquelle Ball cite la centurie III, 2 :

Cherchez l'image des images, l'image archétypale. Est-ce de la pure symétrie ? Dieu comme éternel géomètre ? [...] Mais notre art, l'art abstrait par exemple, agit-il de la même façon ? [...] Ne volons-nous pas les éléments de toutes les religions magiques ? [...] L'enfer est plus profond et plus terrible que ceux qui aspirent à ses flammes ne peuvent l'imaginer. Le poète ne vient pas de l'enfer. S'il le cherche, il le détruit.

*A tout ce qui, au ciel et sur la terre,
circule en secret dans le lait mystique
À la substance le mot donnera
corps, âme et un esprit omnipotent.*

Le mot alors, et non l'image. Seul ce qui est nommé est là et existe. Le mot est l'abstraction de l'image, et donc l'abstraction serait absolue. [...] Le Verbe s'est fait chair, il est devenu image ; et pourtant il est resté Dieu⁵⁹⁵.

De l'esthétique tzariste à la mystique ballienne, l'approche de Nostradamus nous semble cristalliser les tensions idéologiques qui émergent parmi les dadaïstes et qui aboutissent au

⁵⁹² Gordon Browning, « Tristan Tzara : la grande plainte de mon obscurité » *Europe*, n°555-556, *Tristan Tzara, op. cit.*, p. 202-209.

⁵⁹³ Gilles Polizzi, « Nostradamus, Tzara, Burroughs : la "machine à imiter le temps", ou les poétiques prédictives de la Renaissance aux temps modernes », *op. cit.*

⁵⁹⁴ Giovanni Lista, *Dada : libertin et libertaire*, Saint-Étienne, L'Insolite, 2005, p. 52.

⁵⁹⁵ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps, op. cit.*, p. 213. Dans l'ouvrage de Nostradamus, le quatrain se présente sous cette forme : « Le divin Verbe donrra a la substance / Comprins ciel, terre, or occult au laict mystique / Corps, ame esprit ayant toute puissance / Tant soubz ses pieds comme au siege Celique ».

départ de Ball pour Berlin dès le 28 mai 1917⁵⁹⁶, comme ce fut le cas pour Huelsenbeck en février, ainsi que le mentionnait rétrospectivement Marcel Janco : « Après le départ des visiteurs, l'énervement de la salle éclata et une véritable bagarre se déclencha. Cela commença par une querelle sur la découverte, le droit à l'emploi de certains mots et l'interprétation des vers. [...] C'est probablement à la suite d'une telle querelle que Huelsenbeck menaça de nous quitter⁵⁹⁷ ».

b. Moyen-Âge/Renaissance, une périodisation indéfinie

Quel qu'ait été le rapport entretenu par les différents dadaïstes avec Nostradamus, celui-ci demeure problématique chez Tzara, au regard de son positionnement intellectuel vis-à-vis de la Renaissance. Tzara semble en effet osciller entre un intérêt pour certaines de ses figures emblématiques et une répudiation sans concession de l'époque qui naît avec le Quattrocento. L'attaque la plus virulente à laquelle se livre le dadaïste a lieu en 1917 dans un article consacré au roman de Pierre Reverdy, *Le Voleur de Talan* :

Depuis la Renaissance l'art fut : l'anecdote comme centre, comme principe, c'est-à-dire histoire racontée au riche pour éveiller en lui un "sentiment"; 64 % de pitié, le reste : humilité, etc. + l'oubli d'un instant incommode où l'on a fait une bonne affaire. La moitié des écrivains sait cela et en profite, l'autre moitié essaye encore de chauffer l'oeuf de l'anecdote pour en faire de l'art, elle spéculé sur la courte tradition de quelques siècles. [...] La Renaissance fut l'âge infernal du cynique. Pour l'art, ce fut un bordel, l'anecdote et le charme partagèrent son domaine. L'illusion devint le but et l'homme voulait surpasser Dieu. [...] Nous voulons [...] détruire en nous l'atavique sensibilité que nous a léguée la détestable époque qui suivit le quattrocento⁵⁹⁸.

Parallèlement à la période historique, Tzara s'attaque à l'émergence de la pratique de l'anecdote, terme qu'il répète à pas moins de trois reprises. Le poète accuse ici les prétendus écrivains qui, en fait d'art, se contentent de pratiquer le genre anecdotique afin de répondre à la

⁵⁹⁶ *Dada circuit total*, op. cit., p. 715.

⁵⁹⁷ Marcel Janco, « Dada créateur », loc. cit., p. 35.

⁵⁹⁸ « Pierre Reverdy. Le voleur de Talan » (1917), *OC I*, loc. cit., p. 398.

fascination d'un certain public, manifestement bourgeois comme l'indique l'emploi du terme « richard », pour la vie secrète des grandes figures ; leur activité ressemblant ainsi bien davantage à un vulgaire commerce. Rappelons ici que Furetière définit l'anecdote comme le « terme dont se servent quelques historiens pour intituler les histoires qu'ils font des affaires secrètes et cachées des Princes, c'est-à-dire, des Mémoires qui n'ont point paru au jour [des] choses qui ont été tenues secrètes, qui n'ont pas été données au public⁵⁹⁹ ». En mentionnant l'exemple précis de l'anecdote, Tzara prend-il également pour cible leur prétention à la vraisemblance⁶⁰⁰ et leur caractère moralisateur⁶⁰¹ ? Rien ne permet de l'affirmer. Toujours est-il que l'assimilation de l'art à un bordel porte en elle des relents la conception baudelairienne de l'artiste prostitué, ou plutôt de celle de Tristan Corbière, auteur bien connu de Tzara⁶⁰² qui, dans *Les Amours jaunes*, n'hésite pas à rallier le sentimentalisme marchand des romantiques, prenant notamment pour cible Lamartine, qualifié dans « Un Jeune qui s'en va » d'*inventeur de la larme écrite*, et dont il moque le récit de la perte de sa fille⁶⁰³ que celui-ci évoquait en 1834 dans « Gethsémani ou la Mort de Julia ». Dès lors, ce rejet de la Renaissance sous-entend-il un rejet d'un certain sentimentalisme romantique ? En réalité, s'il est une chose à laquelle le primitivisme médiéval de Tzara s'oppose, c'est bien à la civilisation occidentale depuis le XV^e siècle. Dans l'un des exercices de notation⁶⁰⁴ pratiqués par les dadaïstes parisiens, le poète note négativement tous les siècles du XV^e au XIX^e, et ce, avec une aversion croissante : -10 pour le XV^e, -15 pour le XVII^e, -16 pour le XVIII^e et -17 pour le XIX^e. À ce sujet, on ne peut s'empêcher de remarquer que le XVI^e siècle, au cours duquel vécut Nostradamus, n'est pas évalué. S'agit-il d'un oubli volontaire ou bien d'une simple coïncidence ? En l'absence de preuve, nous ne

⁵⁹⁹ Antoine Furetière, « Anecdote », in *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Leers, 1690.

⁶⁰⁰ Gaël Rideau, « L'Anecdote entre littérature et histoire : une introduction », in *L'anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 20.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 11-12.

⁶⁰² En 1950, Tzara rédige notamment une préface pour la réédition du recueil de Corbière, *Les Amours jaunes* (OC V, *op. cit.*, p. 125). Pour une étude du rapport de Tzara à Tristan Corbière, voir : Elmer Peterson, *Tristan Tzara : Dada and Surrealist Theorist*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1971, p. 158-168.

⁶⁰³ Tristan Corbière, « Un Jeune qui s'en va », *Les Amours jaunes*, [1873], Paris, LGF, 2003, p. 77-82.

⁶⁰⁴ Voir notre annexe n°4, liste n°2, p. 500.

pouvons statuer, d'autant que Breton ne commencera réellement à s'intéresser à l'œuvre de Nostradamus qu'à partir de 1940⁶⁰⁵. Le problème reste donc entier, d'autant plus qu'à travers les formulations théoriques qu'il déploie notamment dans ses manifestes Dada, transparaît un rejet bien plus profond, à savoir celui de tout un rapport nouveau au monde dont il situe l'origine à cette époque, ainsi que le rappellera encore Jean Arp en 1966 : « La Renaissance a appris aux hommes l'exaltation orgueilleuse de leur raison. Les temps nouveaux avec leurs sciences et leurs techniques les ont voués à la mégalomanie. La confusion de notre époque est le résultat de cette surestimation de la raison⁶⁰⁶ ». D'après l'auteur, la Renaissance constituerait donc l'âge de la rationalité, par opposition implicite au Moyen-Âge. Il semble pourtant qu'une telle séparation révèle une confusion originelle permettant de comprendre l'invocation paradoxale d'artistes renaissants.

Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault opère une distinction entre les *épistémès* renaissante, classique et moderne. La première, affirme-t-il, est une *épistémè* de la ressemblance à travers laquelle s'exprime une correspondance universelle, si bien que « le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme⁶⁰⁷ ». À l'inverse, l'*épistémè* de l'âge classique ne relève plus de l'ordre de la ressemblance mais de celui de la représentation. En rupture avec le principe antérieur de correspondance universelle, c'est à cette époque que naît une obsession du classement, de l'ordonnement, du quadrillage du monde, autrement dit, d'une « *mathesis* comme science générale de l'ordre⁶⁰⁸ », laquelle s'exprime notamment à travers la naissance de l'histoire naturelle et la taxinomie fixiste développée par Carl Von Linné au cours du XVIII^e. Étonnamment, la volonté tzariste de « détruire tous les tiroirs du cerveau et

⁶⁰⁵ Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 333.

⁶⁰⁶ Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs*, op. cit., p. 306.

⁶⁰⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, op. cit., p. 32.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 71.

ceux de l'organisation sociale⁶⁰⁹ » semble bien davantage s'opposer à cette dernière *épistémè* qu'à celle tant décriée de la Renaissance. C'est que les deux périodes semblent se confondre chez le poète. Revenons quelques instants sur le procédé de l'anecdote dont Tzara se sert pour dénigrer l'art renaissant. Dans l'ouvrage collectif intitulé *L'anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Gaël Rideau situe l'âge d'or du genre anecdotique entre 1680 et 1820⁶¹⁰, soit au cœur de l'âge classique. De fait, à partir de la distinction foucauldienne, mais également de l'exemple de l'anecdote donné par Tzara lui-même, nous pouvons affirmer que l'aversion de celui-ci s'applique donc davantage à l'*épistémè* de l'âge classique qu'à l'*épistémè* renaissante, ce qui contribue à expliquer le recours à des figures telles que Brunelleschi, Böhme ou Nostradamus. Chez Tzara, la Renaissance constitue ainsi une étape intermédiaire entre le Moyen-Âge et l'âge classique, tout à la fois réservoir et repoussoir. Il faut dire qu'au début du XX^e siècle, la « Renaissance » est une notion encore très récente, construite par opposition à une période médiévale perçue comme obscurantiste. C'est en effet à Jules Michelet, manifestement encouragé par des motivations personnelles et la situation politique française du milieu du XIX^e siècle, que l'on doit « l'invention » de cette période qu'il fait débiter à la fin du XV^e siècle. Bien des années avant les travaux de Lucien Febvre⁶¹¹ ou du médiéviste Jacques Le Goff⁶¹², Tzara, en bon dadaïste, s'affranchit de ces périodisations académiques et arbitraires, reprenant çà et là des références encore empreintes d'une esthétique médiévale, loin de la rigidité formelle de la poésie renaissante et classique. En ce sens, Tzara ne se contente pas de rejeter une période historique définie, il désavoue également la méthode avec laquelle l'Occident construit sa

⁶⁰⁹ « Manifeste Dada 1918 », *OC I, loc. cit.*, p. 363.

⁶¹⁰ Gaël Rideau, « L'Anecdote entre littérature et histoire : une introduction », *loc. cit.*, p. 11.

⁶¹¹ À ce sujet, voir : Lucien Febvre, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992.

⁶¹² Voir notamment son ouvrage intitulé *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* dans lequel l'historien soutient la thèse selon laquelle « il n'y a pas au XVI^e siècle, et de fait jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, de changements fondamentaux qui justifieraient la séparation entre le Moyen-Âge et une période nouvelle, différente, qui serait la Renaissance », Paris, Seuil, 2014, p. 137.

propre histoire. Brunelleschi, Böhme ou encore Nostradamus constituent autant de preuves que l'humain ne se résume pas à ces périodisations historiques toutes relatives.

*

Au sein des productions tzaristes de la période Dada, l'opposition entre ces deux périodes se manifeste à travers un jeu d'opposition de capacités intellectuelles, l'intelligence et l'idiotie. La première représente la faculté archétypale inhérente à cette *épistémè* classique ; elle engendre la morale⁶¹³, est mue par la logique⁶¹⁴, « sert à créer de l'ordre [...] la hiérarchie dans l'état [ou encore à] faire des classifications pour un travail rationnel⁶¹⁵ ». En somme, l'intelligence cristallise tout ce contre quoi se dresse l'état d'esprit Dada. Tzara lui oppose donc une figure antithétique, celle de l'idiot : « L'intelligent est devenu un type complet, normal. 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'IDIOT. Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout⁶¹⁶ ». Or, dès janvier 1917, Hugo Ball notait dans son journal une remarque très éclairante sur la filiation médiévale de l'idiot : « Le Moyen-Âge ne faisait pas seulement l'éloge de la folie, mais même celui de l'idiotie. Les barons envoyaient leurs enfants en pension dans des familles d'idiots, pour leur apprendre l'humilité⁶¹⁷ ». En cela, l'idiot est à la fois le sot et le simple, mais il est surtout le représentant d'une culture populaire implicitement opposée à une culture de nobles et d'érudits. L'érudition, au même titre que la rationalité, est de toute façon une « qualité » bien mal perçue chez Tzara qui confère un cinglant -18 à la notion dans l'un des exercices de notation dadaïste⁶¹⁸. Ce lien ainsi tissé avec la culture populaire médiévale n'est pas sans évoquer la démarche

⁶¹³ « Manifeste Dada 1918 », OC I, *loc. cit.*, p. 366.

⁶¹⁴ « Conférence sur Dada » (1922), *ibid.*, p. 420.

⁶¹⁵ *Idem.*

⁶¹⁶ « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920), *ibid.*, p. 384.

⁶¹⁷ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, *op. cit.*, p. 188.

⁶¹⁸ Voir notre annexe n°4, liste n°2, p. 500.

rabelaisienne⁶¹⁹, dont l'œuvre influence directement les membres du Cabaret Voltaire. Rappelons-nous que, selon Émile Szitty, sans être au cœur des préoccupations de Tzara durant la période Dada, Rabelais intéressait néanmoins le poète : « Nous étions étonnés, moi et beaucoup d'autres de mes amis, par le souffle intérieur de ce gamin. Il savait beaucoup de choses et ses réflexions tombaient souvent justes. Ball me disait qu'il collectionnait "des fragments". Sans être séduit par Rabelais, il cherchait déjà à le comprendre⁶²⁰ ». Ces considérations à propos de l'art populaire resurgiront plus explicitement quelques années après l'aventure Dada, dans le cadre de la consolidation de son édifice théorique.

Comme nous l'avons évoqué, dans son *Essai sur la situation de la poésie* publié en 1931, le poète opère une distinction entre deux tendances poétiques opposées : la *poésie – moyen d'expression* et la *poésie – activité de l'esprit*, la première correspondant à la *forme extérieure* du poème, tandis que la seconde désigne une *qualité* s'exprimant en dehors du poème, dont Tzara perçoit l'émanation tant chez les dadaïstes et les surréalistes que chez poètes modernes tels que Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, ou encore chez les romantiques marginaux, les Bousingos⁶²¹. Cependant, il ne tarde pas à déceler des affiliations encore plus anciennes. En 1936, dans son article « Le poète dans la société », Tzara, développant sa théorie, affirme qu'au Moyen-Âge, « partant de la décadence de la poésie latine et de son utilisation dégradante par les scolastiques comme instrument mnémotechnique la poésie activité de l'esprit trouve son expression dans le courant mystique, la poésie populaire et légendaire⁶²² ». Ce faisant, Tzara n'hésite pas à placer Dada et le surréalisme dans l'héritage direct de ce pan de l'art médiéval⁶²³.

⁶¹⁹ À ce sujet, voir l'ouvrage de Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

⁶²⁰ Émile Szitty, « Tristan Tzara », in Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, op. cit., p. 38.

⁶²¹ *Essai sur la situation de la poésie* » (1931), in OC V, op. cit., p. 7-28. En 1949, Tzara publiera dans un numéro spécial des *Cahiers du Sud* un article sur « Les bousingos comme phénomène social » (1949), *ibid.*, p. 109.

⁶²² « Le poète dans la société » (1936), », *ibid.*, p. 46. Dans *Grains et issues*, Tzara s'insurgeait déjà contre les « escroqueries du verbalisme et de la scolastique », OC III, loc. cit., p. 64.

⁶²³ Après la Seconde Guerre mondiale, à mesure que sa théorie artistique évolue, la distinction première entre *poésie moyen d'expression* et *poésie activité de l'esprit* cédant le pas à celle entre *poésie manifeste* et *poésie*

c. Les cas des *primitifs* pré-renaissants

Jusqu'à présent, nous avons étudié la réception tzariste du Moyen-Âge sous l'angle de la poésie populaire. Il nous reste cependant à déterminer la place de tout un pan de l'art médiéval dans l'appareil théorique de notre auteur, à savoir la peinture des *primitifs* italiens, flamands, français ou encore catalans, un courant dont la dénomination n'est pas sans poser problème dans le cadre de notre étude sur le primitivisme. Selon Philippe Dagen, les productions artistiques des fous, des enfants, des « rudimentaires » ou des populations extra-occidentales ne sauraient être confondues avec l'art de ces peintres dans la mesure où ceux-ci ne recouvrent pas la même acception du terme « primitif » :

Il [désigne, dans ce dernier cas] des écoles artistiques qui se sont développées dans les derniers siècles de ce qu'il est convenu d'appeler Moyen-Âge. Cette histoire se déroule exclusivement dans l'Europe chrétienne : histoires d'ateliers et de transmissions, histoires d'héritage culturel et technique. Ces artistes ne sont *primitifs* que selon la chronologie : parce qu'ils sont antérieurs à la Renaissance, ses découvertes, redécouvertes et inventions, qu'ils préparent pour la plupart d'entre elles. Il s'agit d'une convention de vocabulaire, sinon d'une commodité, et elle sert largement à la fin du XIX^e siècle⁶²⁴.

Pourtant, au-delà des seuls arts « nègres » et non-occidentaux, la curiosité artistique de Tzara touche également ces autres primitifs pour lesquels il développe un intérêt à partir des années 1930. Pourtant, une question reste essentielle : le poète distingue-t-il cette école artistique des autres incarnations du primitif ou celle-ci peut-elle être, au contraire, intégrée à la démarche primitiviste de Tzara ? Dans un article précédemment abordé, « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), le poète s'insurge contre « la dénomination de “primitifs” par

latente, Tzara reconnaîtra en l'œuvre de Villon une expression de cette dernière. Or, comment expliquer la référence à Villon dans le cadre d'un rapprochement avec le Moyen-Âge ? C'est que, chez Tzara, celui-ci est un poète charnière, dont l'œuvre, « en réagissant contre l'amour romantique de troubadours, devenu conventionnel, et le formalisme religieux sans contact avec la réalité de son temps, annonce la fin du Moyen-Âge » (« L'Actualité de Villon » (1948), in *OC V, op. cit.*, p. 119), sans toutefois tomber dans le formalisme nouveau de la Renaissance. Aussi reconnaît-il, à travers « les lois, les argots, les initiations, les degrés hiérarchiques » des Coquillards, auxquels était lié l'auteur des *Lais*, une certaine ressemblance avec « les sociétés secrètes des peuples primitifs », dont la caste marquisienne des Aréoi. Ainsi, le médiévisme tzariste participe-t-il d'un primitivisme élargi au sein duquel il interfère, sans jamais se confondre, avec l'art populaire et les arts « nègres ».

⁶²⁴ Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne, op. cit.*, p. 87.

laquelle on étiquette ces admirables œuvres picturales, en partie anonymes, qui du XI^e au XVI^e siècle ont laissé de pays en pays des traînées de soleil et de précieux savoirs⁶²⁵ ». Quatre ans plus tard, dans un texte rédigé à l'occasion de « l'Exposition d'art catalan du X^e au XI^e siècle au Musée du Jeu de Paume », Tzara revient à nouveau sur cette classification parmi les « primitifs » tout en modifiant légèrement son angle de réflexion :

[...] il est certain que, d'une manière générale, tout ce que l'art contemporain compte de vivant, trouve une satisfaction, un aliment et une sorte de confirmation dans les arts dits « primitifs ». La peinture qui aujourd'hui nous apparaît comme baignant dans une magnifique lumière, de subtilité et de force à la fois, il n'y a pas longtemps qu'elle fut appelée « primitive », synonyme de barbare, tant elle était dépréciée. Mais, telle devint la force de cet art et de son rayonnement que, si la dénomination de « primitive » lui est restée, c'est le mot de « primitif » lui-même qui a quelque peu changé de sens⁶²⁶.

En soulignant l'apport considérable des arts primitifs pour l'art moderne, Tzara postule que la notion même de « primitif » a acquis un autre statut, inversant ainsi le rapport de force conventionnel entre ces derniers et les arts académiques. De ce fait, les peintres primitifs pré-renaissants acquièrent eux aussi une place au sein du primitivisme hétérogène du poète au cours des années 1930.

Dans l'esprit de Tzara, un artiste se situe pleinement dans l'héritage de ces derniers : Henri Rousseau dit Le Douanier⁶²⁷. C'est par l'intermédiaire de Sonia et Robert Delaunay, pour qui « Henri Rousseau représente le génie populaire du peuple français⁶²⁸ », que Tzara découvre l'artiste au début des années 1920⁶²⁹. Dès 1922, dans un article rédigé pour le compte de la revue américaine *Vanity Fair*, Tzara se livre à une analyse de sa peinture en insistant sur ses origines modestes : « Rousseau était un homme du peuple, originaire de la Bretagne, il a vécu de longues années de l'admiration que lui témoignaient les gens simples, des coiffeurs de

⁶²⁵ « La révélation de l'art africain par l'art moderne » (1933), *OC IV*, *loc. cit.*, p. 508.

⁶²⁶ « L'Exposition d'art catalan du X^e au XI^e siècle au Musée du Jeu de Paume » (1937), *ibid.*, p. 527

⁶²⁷ Pour une étude du rapport de Tzara à Henri Rousseau, voir : Elmer Peterson, *Tristan Tzara : Dada and Surrealist Theorist*, *op. cit.*, p. 147-158.

⁶²⁸ Robert Delaunay, « Henri Rousseau le Douanier », *L'Amour de l'art*, n° 7, novembre 1920, p. 228.

⁶²⁹ *OC IV*, *op. cit.*, p. 657-658.

banlieues, des bistrots et des concierges. Il n'y avait qu'eux qui pouvaient saisir le charme de ses sujets⁶³⁰ ». Comme chez Robert Delaunay, la peinture d'Henri Rousseau est pour lui l'expression d'une certaine « candeur populaire » :

Comment ne pas aimer Rousseau dont l'esprit est ouvert à tout le monde ! Sa sincérité et ses goûts sans prétention l'assimilent à une grande lignée de Français dont on peut dire que le manque de moyens techniques n'empêche pas un sentiment très fort de s'exprimer, la quantité d'humanité contenue explose à tout prix, même sous des formes imparfaites. Cette gaucherie prend alors une intensité qui engendre une nouvelle esthétique⁶³¹

Au même titre que l'appréciation d'une œuvre n'est plus réservée aux seuls critiques d'art, la perfection technique n'apparaît plus comme un critère artistique essentiel aux yeux du dadaïste, bien au contraire. Rousseau devient ainsi l'incarnation même de l'artiste populaire. De ce fait, il n'y a, à première vue, aucun rapport avec ces *primitifs* pré-renaissants évoqués précédemment ; cela ne saurait tarder. En effet, l'intérêt de Tzara pour le Douanier perdure et, peu à peu, de nouveaux rapprochements émergent dans l'esprit du poète. À partir de 1929, il fait paraître, dans la revue *Orbes*⁶³², des extraits de la pièce *La vengeance d'une orpheline russe* (1898), pièce qu'il préface et publie pour la première fois en 1947, tout comme le vaudeville *Une Visite à l'exposition de 1889*⁶³³. Là, Tzara dessine une opposition entre, d'une part, « le type de l'homme omniscient que la Renaissance avait mis en avant comme le parfait représentant de l'humanisme rationaliste et encyclopédique » et, d'autre part « l'artiste complet [...] dont la tradition populaire a gardé jusqu'à nos jours le souvenir ». Ce dernier se caractérise par son refus de « toute spécialisation dans les domaines différents de l'art, la technique pouvant s'apprendre comme tout autre métier. De là le caractère artisanal des peintures dites naïves⁶³⁴ ».

⁶³⁰ « Notes d'Europe » (1922), *OC I, op. cit.*, p. 607.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 608.

⁶³² *La Vengeance d'une orpheline russe*, *Orbes*, n° 2, printemps 1929, p. 41-57 ; n° 3, printemps 1932, p. 101-106 ; n° 4, hiver 1932-1933, p. 49-67.

⁶³³ *OC IV, loc. cit.*, p. 658.

⁶³⁴ « Le Théâtre d'Henri Rousseau » (1947), *ibid.*, p. 345. On ne peut que remarquer la cohérence d'ensemble de la démarche tzariste dans la mesure où celui-ci soulignait déjà dans sa « Proclamation sans prétention » (1919) que le « talent » n'est pas inné mais bien une chose « qu'on peut apprendre » (*OC I, op. cit.*, p. 368).

Rousseau apparaît ainsi comme l'exemple parfait de cet « artiste complet ». Néanmoins, en 1947, l'argumentaire de Tzara n'est pas nouveau. Celui-ci reprend une théorie déjà développée dans son article « Art primitif et art populaire » en 1933, selon laquelle « la discrimination que nous faisons entre l'art populaire et l'art est un procédé critique relativement nouveau dû, en majeure partie, à cette spécialisation qui caractérise les âges modernes et au gonflement démesuré de l'individualisme qui, à partir de la Renaissance, s'installa dans la société moderne⁶³⁵ ». Autrement dit, la parenté que Tzara perçoit entre l'art populaire et l'art médiéval tient à leur apparent manque de technique artistique. Dans le cadre d'une exposition new-yorkaise consacrée à l'artiste en 1951, Tzara rédige à nouveau un texte dans lequel il situe l'œuvre de Rousseau au croisement de ces deux tendances :

Devant la rigueur des canons consacrés, la perspective perd ses privilèges. On assiste d'ailleurs, avec les enlumineurs du XIII^e siècle et avec Giotto et les peintres du Quattrocento, à une sorte de synthèse entre la vision gréco-byzantine et celle des peintres romans, synthèse conciliant le problème de la profondeur spatiale et celui de l'importance à accorder aux objets pris séparément. C'est dans la mesure où, instinctivement, l'esprit de Rousseau a suivi une démarche parallèle à celle des peintres primitifs que l'on peut comprendre la parenté profonde de sa conception avec les valeurs d'observation traditionnelle⁶³⁶.

Il est ici question du type de la perspective adoptée par le peintre dans ses œuvres picturales. En opposition à « la sèche application des principes codifiés pendant la Renaissance » et notamment les règles de la perspective linéaire (ou empirique), la peinture de Rousseau emploie le procédé de la perspective signifiante (ou hiérarchique), selon lequel la taille des personnages varie, non pas selon leur position dans l'espace, mais selon l'importance qui leur est accordée. Or, pour Tzara, l'emploi de cette technique ne traduit plus une méconnaissance des lois de la perspective mais résulte au contraire d'un choix esthétique délibéré inspiré d'une longue tradition picturale perdue avec la Renaissance. Trente ans après Dada, Rousseau, que Tzara

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 514.

⁶³⁶ « Le rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre du Douanier-Rousseau » (1951), *ibid.*, p. 341.

qualifiera ailleurs de « primitif du XIV^e siècle égaré dans le siècle des machines⁶³⁷ », n'est donc plus seulement considéré comme un peintre populaire mais également comme le symbole de l'opposition entre l'art médiéval (entendu au sens large) et l'art de la Renaissance. C'est dire, une fois encore, combien Tzara perçoit certaines correspondances privilégiées parmi les différentes incarnations du primitif ; ce fut le cas de l'enfant et du fou, c'est également le cas, nous le voyons, de l'art populaire et de l'art médiéval. D'ailleurs, cette évolution en dit moins sur les influences subies par Rousseau que sur les inspirations de Tzara lui-même. Qu'il invoque la peinture byzantine ou romane, l'art de l'enluminure et des « miniaturistes carolingiens », ou bien des peintres pré-renaissants, Tzara les regroupe tous sous le nom générique de « peintres primitifs », de sorte que, si les primitifs italiens, flamands ou français trouvent leur place parmi les primitivismes de Tzara, ils ne constituent qu'une petite partie des primitifs médiévaux considérés par le poète.

En comparant un tapuscrit de *L'Homme approximatif* (TZR 26-27¹²⁻¹²⁵) à l'état définitif de l'œuvre, nous avons mis au jour un autre trait récurrent de la *praxis* poétique de Tzara, à savoir l'inversion (signalée par des flèches manuscrites autographes) de la position de nombreux adjectifs épithètes par rapport au nom qu'ils qualifient. Pour l'ensemble du recueil, on compte en effet 189 changements de position adjectivale par rapport à la version antérieure, dont 55 postpositions et 134 antépositions qui s'ajoutent aux nombreux adjectifs déjà antéposés dans le tapuscrit. Une première piste d'interprétation met en jeu le polyglottisme de l'auteur. Nous le savons, malgré sa pratique précoce du français, la langue natale du poète reste le roumain, langue dans laquelle l'adjectif se place généralement en postposition. En ce sens, le procédé d'inversion pourrait être le résultat d'un effort visant à débarrasser sa poésie des tics syntaxiques hérités de sa langue natale, ainsi qu'à profiter de la plasticité de la langue française

⁶³⁷ « Picasso et la poésie » (1953), *OC IV, op. cit.*, p. 394. Dans un texte sur « Guillaume Apollinaire » de 1945, Tzara emploie également cette expression : « le Douanier Rousseau, que Jarry avait découvert, un ange de la peinture, un primitif du XIV^e siècle égaré parmi nous », *OC V, op. cit.*, p. 299.

sur le positionnement des adjectifs. Cependant, cette supposition n'explique pas la récurrence du phénomène dans la mesure où, en français moderne, la proportion d'adjectifs postposés s'élève à deux tiers des occurrences contre seulement un tiers d'adjectifs antéposés ; un constat également effectué par Michel Murat dans son analyse de *L'Homme approximatif* : « l'inversion constitue un des procédés d'écriture les plus frappants dans la poésie de Tzara au tournant des années 1930, et il est impossible d'alléguer une empreinte du roumain (où l'ordre des mots est le même qu'en français)⁶³⁸ ». En revanche, l'antéposition apparaît davantage comme un procédé stylistique caractéristique de l'ancien et du moyen français. Celle-ci marquerait alors la volonté du poète de renouer avec la littérature médiévale. De même, le linguiste René Lagane note que « l'adjectif antéposé exprime souvent une vision subjective, une appréciation ; il se charge d'une valeur affective, par opposition à la vision objective, à la valeur descriptive de ce même adjectif quand il est postposé⁶³⁹ ». L'antéposition possède alors un effet plus marqué et constitue un marqueur de subjectivité et de poéticité. En somme, la démarche de Tzara consisterait à renforcer l'expressivité de ses vers tout en leur conférant un caractère archaïque :

L'antéposition de l'épithète et du complément de nom, destinée à faciliter la composition d'alexandrins binaires, est un indice formel de poéticité. Elle marque le vers d'un trait d'archaïsme ; dans le vers libre, où elle est dépourvue de fonction, elle est perçue comme une sorte de citation [...] l'inversion évoque la matière des Grands Rhétoriciens ou de Villon ; plus que la Renaissance humaniste, c'est le Moyen-Âge finissant, l'époque de Nicolas Flamel, vers lequel se tournent, au même moment, les pensées de Breton. Pourtant, cet effet demeure approximatif : il n'a rien d'un pastiche. Tzara le mélange avec des traits d'écriture avant-gardistes, non seulement dans le travail des images, mais aussi dans l'organisation du rythme⁶⁴⁰.

⁶³⁸ Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », *op. cit.*, p. 260.

⁶³⁹ René Lagane, *Difficultés grammaticales*, Paris, Larousse, 2011, p. 8.

⁶⁴⁰ Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », *op. cit.*, p. 261.

CONCLUSION : DES PRIMITIVISMES ERUDITS

En raison des multiples références qu'il convoque, le primitivisme tzariste se conjugue au pluriel. Comme l'affirmera encore le poète en 1957, dans l'émission radiophonique « Le Bureau des rêves perdus » animée par Louis Mollion, « ce ne sont pas seulement les arts des peuples primitifs qui m'intéressent, mais aussi l'art de tous les peuples archaïques, les Sardes, Grecs archaïques, Babyloniens... enfin l'art roman... toute une série d'arts qui ont été décriés à certains moments au nom de ces canons, de la beauté gréco-latine qui, depuis la Renaissance, a primé partout...⁶⁴¹ ». À travers cette remise en cause de la Renaissance, Tzara rejette toute une tradition artistique et picturale occidentale, héritée de l'Antiquité grecque, et fondée sur la croyance que la représentation mimétique du réel constitue la manifestation la plus aboutie de l'art. En ce sens, le primitivisme tzariste est très proche des conceptions développées en 1907 par l'historien de l'art, proche des milieux expressionnistes allemands, Wilhelm Worringer. Dans sa thèse de doctorat, *Abstraktion et Einfühlung*, il commence par affirmer que l'art est un besoin psychique inhérent à l'être humain. Cette « volonté d'art » (ou *Kunstwollen*) se distingue en deux tendances opposées qui reflètent deux types de rapport au monde. D'une part, « la tendance à l'*Einfühlung* a pour condition un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur⁶⁴² » qui aboutit à l'imitation de la nature organique et caractérise l'art de l'Antiquité grecque et de la Renaissance italienne. D'autre part, « la tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur⁶⁴³ » présente aussi bien dans l'art oriental (égyptien, byzantin) et médiéval (gothique, mérovingien et scandinave), que chez les peuples préhistoriques et primitifs. Dès lors, la tendance à l'*Einfühlung* ne peut être considérée

⁶⁴¹ « Le Bureau des rêves perdus » (1957), *OC V, op. cit.*, p. 427.

⁶⁴² Wilhelm Worringer, *Abstraktion et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, [1907], traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau & présenté par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1978, p. 52.

⁶⁴³ *Idem.*

comme absolue. L'auteur met ainsi en garde contre la propension occidentale à considérer le naturalisme classique comme la forme la plus évoluée de l'art et l'abstraction comme inférieure.

Que ce soit par l'intégration de *Centuries* de Nostradamus, par la reprise de poèmes « nègres », par l'élaboration d'une théorie esthétique de l'immédiateté en compagnie de Jean Arp⁶⁴⁴, ou encore par la contestation des théories de Breuil sur l'art ornemental préhistorique⁶⁴⁵, c'est sur ce renversement de valeurs que se fonde le primitivisme tzariste. Ces recherches se concrétisent, quelques années après la fin du mouvement Dada, par la publication de ce qu'Henri Béhar désigne comme le « premier recueil de poésie abstraite », *L'Homme approximatif*, en soulignant la réutilisation des « procédés de la poésie orale traditionnelle, avec ses reprises, ses parallélismes, ses échos, ses associations phoniques⁶⁴⁶ » caractéristique de la chanson de geste des trouvères.

Pourtant, le primitivisme tzariste ne se manifeste pas uniquement au travers de ses expérimentations poétiques, mais acquiert également une portée scientifique. Il s'exprime très largement dans son activité de théoricien et de critique d'art. Ses connaissances ethnologiques et anthropologiques, d'abord si discrètement mises en œuvre durant la période Dada, s'exposent au grand jour à partir des années 1930, à travers la multiplication des références directes aux grands spécialistes de son temps. Nous rejoignons ainsi, tout en lui donnant une acception plus large, le constat établi par Emmanuel Rubio selon lequel, avant les années 1930, « l'atmosphère dadaïste persistante semble encore interdire toute référence véritablement positive [aux

⁶⁴⁴ Jean Arp lit *Abstraction et Einfühlung* dès 1916 par l'entremise de Daniel Henri Kahnweiler : « J'ai terminé aujourd'hui le livre de votre ami. Je le considère comme le livre le plus clair que je connaisse sur moderne. La lecture de cet ouvrage m'a été très précieuse » (Catalogue de l'exposition *Donations Louise et Michel Leiris*, Paris, Centre Pompidou, du 22 novembre 1984 au 28 janvier 1985. Paris, Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, 1984, p. 11)

⁶⁴⁵ Plus de vingt-cinq ans après *Abstraction et Einfühlung*, l'argumentaire de Tzara s'avère à nouveau très proche de celui développé par Worringer : Selon notre conception du procès psychique d'évolution de l'art [...] le style géométrique devrait avoir pris place au commencement de toute ornementation, et les autres configurations ornementales ne s'être développées que lentement à partir de ce style [...] Et pourtant, bien des phénomènes ne laissent pas de sembler la démentir. C'est ainsi que toute la production du début de l'âge de pierre (découvertes de Dordogne, de la Madeleine, de Thüngen, etc.) manifestent un style décoratif qui n'opère que fort peu avec des formes linéaires-géométriques, et témoigne au contraire de procédés décoratifs d'un naturalisme aussi affirmé que troublant » (*Ibid.*, p. 84).

⁶⁴⁶ *OC II, op. cit.*, p. 416.

sciences humaines]⁶⁴⁷ ». En effet, si aucun des articles traitant d'art « primitif » publiés avant 1930 ne convoque explicitement des travaux ethnologiques, ceux publiés par la suite abondent en références. Rien que dans l'article « Art primitif et art populaire⁶⁴⁸ » (1933), Tzara cite tour à tour les travaux d'Emil Torday, Thomas Athol Joyce, Leo Frobenius, Felix von Luschan, Katherine Routledge, Karl von den Steinen, Jacques-Antoine Moerenhout, Henry Havelock Ellis⁶⁴⁹, Paul Wirz, James George Frazer et Lucien Lévy-Bruhl. Ce n'est, semble-t-il, qu'avec l'entrée au sein du mouvement surréaliste que la propension du poète à l'érudition scientifique acquiert une certaine légitimité. Ce qui ne l'empêche pas de toujours conserver une certaine distance critique vis-à-vis de cette culture savante. Il n'hésite pas à désavouer, d'une part, les conceptions évolutionnistes de Lévy-Bruhl au sujet de la « mentalité primitive » ou encore de Breuil sur l'art pariétal, d'autre part, la méthode éculée du comparatisme ethnographique. Tout en repérant des similitudes structurelles, Tzara distingue clairement les particularités et les problématiques spécifiques aux arts préhistoriques, protohistoriques, archaïques (ou antiques), médiévaux, primitifs et populaires. Nous sommes à présent bien loin des errances terminologiques de la période Dada, durant laquelle l'art africain et océanien étaient tous deux rangés dans la catégorie des arts « nègres » sans plus de distinction.

La période de l'entre-deux guerres ne constitue cependant qu'un chaînon dans l'évolution des conceptions primitivistes de Tzara. Si l'essentiel de ses considérations esthétiques et théoriques au sujet des arts primitifs est formulé dès le milieu des années 1930, le progrès des connaissances anthropologiques et ethnologiques le pousse sans cesse à reconsidérer ses acquis antérieurs. À titre d'exemple, la thématique des mascarades, coutume quasi universelle caractéristique des arts « nègres », populaires et antiques, qui ne cesse de préoccuper le poète depuis la période Dada, refait surface après la Seconde Guerre mondiale,

⁶⁴⁷ Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, Lausanne, L'âge d'homme, 2009, p. 91.

⁶⁴⁸ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV, loc. cit.*, p. 513-519.

⁶⁴⁹ Ellis et Moerenhout seront de nouveau cités pour leurs travaux sur « le culte des Areōi » dans *Inquisitions, op. cit.*, p. 145.

dans des feuillets manuscrits rédigés pour une conférence prononcée au Musée royal des Beaux-arts d'Anvers dans le cadre de l'exposition « Le Masque – De tous peuples, de tous temps » le 18 octobre 1956⁶⁵⁰ :

L'universalité du masque pose un problème des plus ardues, à savoir si l'origine de la culture doit être considérée comme partant d'un centre unique ou si le développement de la culture a eu lieu indépendamment de tous lieux, en plusieurs points du globe. Pour ma part, je me rallie à la thèse de Mme Laviosa-Zambotti qui, dans son remarquable ouvrage : *Les Origines et la diffusion de la civilisation*, a embrassé, en une saisissante hypothèse, les problèmes posés par l'ethnologie, l'anthropologie, la protohistoire et l'histoire elle-même⁶⁵¹.

Tzara adhère ainsi à la théorie du diffusionnisme monogéniste de l'anthropologue italienne, théorie selon laquelle « ce centre se situerait en Asie Mineure, d'où, par, vagues, la culture a conquis des peuples qui, à leur tour, ont constitué de nouveaux centres de diffusion et ainsi, de conquêtes en conquêtes, de mélanges de races en constitution de nouveaux points de départ, la culture de l'Asie Mineure s'est répandue sur le globe terrestre⁶⁵² ». Née au début du XX^e siècle, l'école diffusionniste supplante peu à peu les théories évolutionnistes à partir de 1910 et connaît son heure de gloire jusqu'aux années 1930⁶⁵³. Au milieu des années 1950, l'adhésion à cette école de pensée n'a donc rien de particulièrement novateur, au moment même où le culturalisme et le fonctionnalisme s'imposent aux États-Unis et en Grande-Bretagne, et où Claude Lévi-Strauss pose les bases de l'anthropologie structurale en France. Pourtant, malgré le caractère aujourd'hui contestable des théories formulées par Pia Laviosa-Zambotti⁶⁵⁴, l'inclination de Tzara n'en reflète pas moins son engagement en faveur des arts primitifs. D'une part, car la théorie diffusionniste tend à effacer la ligne de démarcation arbitrairement tracée par les tenants de l'évolutionnisme entre le « civilisé » et le « primitif ». D'autre part, car,

⁶⁵⁰ Cécile Bargues, « Dada et les "primitivismes" », *op. cit.*

⁶⁵¹ *OC IV, op. cit.*, p. 655.

⁶⁵² *Idem.*

⁶⁵³ Christine Laurière, « Le glissement vers l'anthropologie diffusionniste », *Paul Rivet : le savant et le politique, op. cit.*

⁶⁵⁴ À ce sujet, voir : Juan Comas, « L'anthropologie américaine et le diffusionnisme de P. Laviosa Zambotti », *Sociedade portuguesa de antropologia e etnologia na faculdade de ciencias do Porto*, 1959.

comme le note Christine Laurière, « en l'absence de toute chronologie fiable, le diffusionnisme parvient à insuffler une profondeur historique à des sociétés figées dans une atemporalité qui les rendait fallacieusement intemporelles, à démontrer qu'elles aussi sont soumises au changement historique, qu'il explique par les contacts et emprunts entre civilisations⁶⁵⁵ ». Compte tenu de l'importance que Tzara accorde à l'historicisation dans le processus de reconnaissance des arts et des civilisations dites « primitives », ce choix ne doit, semble-t-il, rien au hasard.

⁶⁵⁵ Christine Laurière, « Le glissement vers l'anthropologie diffusionniste », *Paul Rivet : le savant et le politique*, *op. cit.*

CHAPITRE 2

VERS UNE REVOLUTION PSYCHIQUE ET SOCIALE

INTRODUCTION : LA LENTE CONVERSION AU MARXISME ET A LA PSYCHANALYSE

Bien qu'il soit devenu un fervent défenseur de la doctrine communiste du début des années trente jusqu'en 1956, date à laquelle il rompt avec le Parti à la suite de la répression l'insurrection hongroise contre le régime communiste⁶⁵⁶, Tzara n'a pas toujours, loin s'en faut, manifesté de sympathie particulière envers l'idéologie marxiste. Bien au contraire, le poète n'hésitait pas à dénigrer les écrivains qui s'enthousiasmaient des événements survenus en 1917 en Russie : « H. Guilbeaux salue aussi la révolution russe. Dans un article de journal versifié. Le pathétique douillet de ce monsieur s'élargit béatement dans un état de dilettantisme sentimental et médiocre-parfumé⁶⁵⁷ ». Tzara se réfère ici au recueil « Salut à la révolution russe » publié en 1917 dans le cadre de la revue Suisse *Demain* (dirigée par Romain Rolland) et composé de quatre textes partisans : « À la Russie libre et libératrice » par Romain Rolland, « À la Révolution russe » par Pierre-Jean Jouve, « Russie (chant de liberté) » par Marcel Martinet et donc « Mars 1917 » par Henri Guilbeaux, véritable ode à la gloire du nouveau régime russe :

Jeune Russie,
tu as enfin perforé l'illimité et puissant blindage du capitalisme [...]
Peuples, debout,
prolétaires, formez une chaîne mondiale incassable et sans fin,
libérez l'humanité de ses tourments, de ses douleurs,
créez la vie, créez la paix, par la Révolution⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ «Chronologie de Tristan Tzara», *OC I, op. cit.*, p. 23.

⁶⁵⁷ « Notes » (1917), *OC I, op. cit.*, p. 559.

⁶⁵⁸ Henri Guilbeaux, « Mars 1917 », in *Salut à la Révolution russe*, Genève, Édition de la revue *Demain*, 1917, p. 29-30.

Outre son hostilité contre l'école de pensée marxiste, confirmée par la note de -20 attribuée aux notions de « communisme » et de « socialisme » dans l'une des listes que nous avons retrouvée parmi ses manuscrits⁶⁵⁹, Tzara, qui entendait « mettre en fuite les coquins, les voleurs, les lâches, les imposteurs, les impuissants, les trop vite consolés, confits dans les organisations politiques⁶⁶⁰ », refuse de concevoir un art mis au service d'une idéologie quelconque. Un refus qui se concrétise au cours de l'année 1923 lorsqu'il signe le « Manifeste Art prolétarien » de Kurt Schwitters, lequel affirme que l'art se situe au-delà des clivages entre la bourgeoisie et le prolétariat, qu'il est, et doit demeurer libre au-delà de toute compromission partisane⁶⁶¹. Mais l'attaque la plus virulente envers l'idéologie communiste et l'enrôlement des artistes intervient en 1927, lors de l'interview accordée à Ilarie Voronca :

Reconnaître le matérialisme de l'histoire, dire en phrases claires même dans un but révolutionnaire, ceci ne peut être que la profession de foi d'un habile politicien : un acte de trahison envers la *Révolution perpétuelle*, la révolution de l'esprit, la seule que je préconise, la *seule* pour laquelle je serais capable de donner ma peau, parce qu'elle n'exclut pas la *Sainteté du moi*, parce qu'elle est *ma* Révolution, et parce que pour la réaliser je n'aurai pas besoin de la souiller à l'aide d'une lamentable mentalité et mesquinerie de marchand de tableaux.

Les conquêtes de la liberté individuelle ont été payées avec tant de souffrances, au prix de tant de renoncements et de courage, que je ne puis appeler que frivoles et opportunistes les habiles recollages à l'idée marxiste de ces bijoux renégats de la pensée individualiste.

Le Communisme est une nouvelle bourgeoisie partie de zéro ; la révolution communiste est une forme bourgeoise de la révolution⁶⁶².

Tzara dénonce l'orientation collectiviste et dogmatique prise par le surréalisme parisien, alors fraîchement converti au communisme, en l'opposant à l'individualisme apolitique⁶⁶³ de Dada.

⁶⁵⁹ Voir notre annexe n°4, p. 501 & 505. Ces notes corroborent la conclusion proposée par Michel Sanouillet au sujet de l'apolitisme des dadaïstes parisiens : « Il ne semble pas que l'idée, par exemple, de prendre position dans les querelles idéologiques qui ébranlèrent les socialistes français au moment de la formation du parti communiste [en 1920] ait effleuré Tzara ni Picabia, ni même certains membres du groupe *Littérature* dont on sait avec quelle conviction ils devaient plus tard épouser la cause du marxisme ». (*Dada à Paris, op. cit.*, p. 366).

⁶⁶⁰ « Avertissement » (1926), *OC I, op. cit.*, p. 627.

⁶⁶¹ « Si l'art devait servir exclusivement le prolétariat, en dehors du fait que le prolétariat est contaminé par les goûts de la bourgeoisie, cet art serait alors aussi limité qu'un art spécifiquement bourgeois. [...] L'un comme l'autre sont, du point de vue de l'art, une escroquerie », Kurt Schwitters, *Merz, Ursonate*, trad. M. Dachy, Paris, Lebovici, 1990, p. 108.

⁶⁶² *OC II, loc. cit.*, p. 417-418.

⁶⁶³ Dans son ouvrage, *Avantgarde und anarchismus*, Hubert van den Berg dresse une typologie des liens entre Dada et la politique, reprise par Laurent Margentin dans « Dada ou la boussole folle de l'anarchisme » : « 1. un communisme à caractère marxiste (proche du spartakisme), représenté par Franz Jung ou George Grosz par exemple ; 2. un nihilisme antipolitique à forte tendance individualiste dont les figures seraient Picabia, Tzara ou

Pourtant, comme l'indique le témoignage livré par André Thirion, un revirement total a lieu à la veille des années 1930 : « Le fondateur de Dada s'était mis à l'école du matérialisme dialectique, évolution qui paraissait improbable en 1927. *L'Essai sur la situation de la poésie*, qu'il publia dans le numéro 4 du *Surréalisme ASDLR*, est dans une certaine mesure le fruit de nos discussions de 1930-1931⁶⁶⁴ ». À en croire l'auteur de *Révolutionnaires sans révolution*, ce changement d'attitude envers l'idéologie communiste aurait même joué un rôle significatif dans son entrée au sein du groupe surréaliste en 1929 :

La réconciliation avec Tzara était décidée ; Tzara était seul ; les motifs de la brouille ne résistaient pas à l'examen. Aragon fit rue du Château des lectures publiques de poèmes de Tzara, Breton en fit autant rue Fontaine pour nous mettre en condition. Chacun savait d'ailleurs que Tzara était un grand poète [...] Tzara n'avait jamais pris de position philosophique ou politique incompatible avec le marxisme-léninisme. Sa bonne volonté était entière⁶⁶⁵.

Cette soudaine conversion s'accompagne de l'appropriation d'un certain nombre théories matérialistes formulées par Marx et Engels, en partie reprises à la philosophie hégélienne. Henri Béhar⁶⁶⁶ a longuement disserté sur la manière dont le concept hégélien de ligne nodale des rapports de mesure hérité de la *Logique*, la loi de transformation de la qualité en quantité, le principe dialectique de négation de la négation toutes deux reprises à l'*Anti-Dühring*, ou encore les notions d'aliénation et de superstructure héritées de la lecture du *Capital*, ont influé sur les théories poétiques formulées par Tzara. Ils ne feront donc pas l'objet de notre attention dans la présente étude. Nous tenterons en revanche de comprendre la manière dont l'adhésion à ces thèses a conduit le poète à reconsidérer sa conception de l'engagement poétique – parfois en désaccord total avec la politique du Parti communiste – et du rôle actif que l'homme de lettre

le Berlinois Huelsenbeck ; 3. une mise en scène messianique dont le meilleur représentant est Johannes Baader ; 4. une gauche radicale où l'anarchisme joue un grand rôle, représentée par Hugo Ball et Raoul Hausmann », Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1999, p. 153.

⁶⁶⁴ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, *op. cit.*, p. 509.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 509.

⁶⁶⁶ Henri Béhar, « Le Vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans "Grains et issues" », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° V, *Politique-polémique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 101-114.

se doit de jouer dans la société dans laquelle il vit, afin de permettre à la poésie de devenir un mode de connaissance à part entière.

Comme nous avons tenté de le démontrer dans la partie précédente, un revirement similaire a lieu vis-à-vis de la psychanalyse, à ceci près qu'il s'étale sur une plus longue période puisqu'il s'amorce à partir de 1924. Là encore, Henri Béhar⁶⁶⁷ a fort bien démontré le rôle joué par Eugène Bleuler, Otto Rank, Carl Gustav Jung et Sigmund Freud dans les écrits poétiques et théoriques de Tzara à partir de 1931. Un intérêt une nouvelle fois confirmé par les propos d'André Thirion lorsqu'il souligne « la puissance d'attraction qu'exerçait Freud ou Jung sur Tzara⁶⁶⁸ » durant cette période. Afin de nous prémunir contre toute répétition inopportune, nous avons choisi d'envisager sous un autre angle la réception tzariste de la psychanalyse en nous intéressant à la manière dont il associe les acquis de cette discipline, non seulement aux théories marxistes, mais surtout à ses propres connaissances anthropologiques et ethnologiques afin de proposer de nouveaux modes de vie en société. Là encore, le changement d'attitude entre 1916 et le début des années 1930 est flagrant. Nous savons que, dès les premières années de son existence, la psychanalyse s'est attachée à étudier les faits sociaux et à élucider les mécanismes psychiques à l'œuvre au sein de sociétés dites « primitives » dépeintes par les ethnologues depuis le début du XIX^e siècle. L'ouvrage de Freud publié en 1913, *Totem et tabou*, symbolise à lui seul le rapprochement entre ces deux sciences humaines dont Michel Foucault soulignait déjà la « corrélation fondamentale⁶⁶⁹ ». Durant les derniers mois de l'aventure Dada à Paris, Tzara, pourtant passionné d'ethnologie, n'hésite pas à s'en détacher lorsqu'elle emploie les méthodes de la psychanalyse :

⁶⁶⁷ Voir à nouveau : Henri Béhar, « Le Vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans "Grains et issues" ». Voir également les très précieuses notes des œuvres complètes, et plus particulièrement les notes de *l'Essai sur la situation de la poésie* (OC V, op. cit., p. 622-631), ainsi que les notes de *Grains et issues* et *Personnage d'insomnie*, (OC III, op. cit., p. 511-577).

⁶⁶⁸ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, op. cit., p. 512.

⁶⁶⁹ Michel Foucault, « Psychanalyse, ethnologie », in *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 391.

Il n'y a que dans les aperçus ethnographiques que les généralités les plus banales se font jour. Elles pénètrent sous une forme psychologique l'âme des peuples et font d'un mot qui n'est qu'une constatation une injure ou une louange. On a entendu mille fois des propos : « l'Allemand est comme ça, l'Américain comme ça, le Français comme ça », mais quand il s'agit de vérifier vous-même, vous trouvez souvent le contraire. [...] Les psychologues empressés vous expliquent que vos observations sont faites sur des exceptions aux règles générales des peuples. Mais comme il n'y a que les exceptions qui m'intéressent, tout le système des bavardages ethnographiques est bon à mettre dans un tiroir profond. Dans ce tiroir il retrouvera les autres systèmes trop affirmatifs et tout ce qui, d'une façon puérole, donne l'explication à tous les mystères⁶⁷⁰.

Fort de son individualisme extrême, Tzara se refuse alors à accepter toute théorie concernant l'existence d'une *psychologie des peuples*, qu'il s'agisse de peuples dits « civilisés » ou « primitifs », thématique au cœur des débats intellectuels depuis la fin du XIX^e siècle⁶⁷¹. Pourtant, dix ans plus tard, lorsqu'elle est mobilisée dans le cadre d'études à caractère ethnologique, la psychanalyse passe du statut de paria à celui de modèle à suivre. Henri Béhar a en effet mis au jour un brouillon situé en marge du manuscrit de l'article « Art primitif et art populaire » (1933) dans lequel Tzara, tout en lui reconnaissant certaines lacunes, souligne l'importance des découvertes psychanalytiques dans la compréhension du fonctionnement des sociétés dites primitives :

Par son livre *Totem et tabou*, Freud a inauguré une nouvelle méthode d'investigation scientifique constamment basée sur l'expérience, qui est loin d'avoir épuisé la question mais dont les résultats ne manquent pas de se faire déjà sentir comme des plus importants. Malgré son intérêt, l'ouvrage de Freud ne peut donner à l'ethnologue une pleine satisfaction, car ayant pris, au point incomplet où les recherches se trouvaient à ce moment, les phénomènes encore très discutés du Totem et du Tabou comme des réalités précises, à la manière dont un clinicien se sert d'une série de faits, Freud laisse de côté toute une partie importante non seulement de l'interprétation de ces phénomènes mais aussi de la vie mentale et du fonctionnement de celle-ci dans le cadre social. Au totem et tabou peut être ajouté un autre phénomène de caractère universel, étudié par le professeur Mauss, le potlatch qui [...] peut trouver dans le fonctionnement psychique de l'individu une confirmation du bien-fondé de la psychanalyse⁶⁷².

⁶⁷⁰ « L'Allemagne, un film à épisodes » (1922), *OCI*, *loc. cit.*, p. 599.

⁶⁷¹ Geneviève Vermès, « Quelques étapes de la Psychologie des peuples (de la fin du XIX^e siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle » [en ligne], *L'Homme & la Société*, vol. 167/168/169, no. 1/2/3, 2008. Consulté le 16/11/2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2008-1-page-149.htm>

⁶⁷² *OC IV*, *loc. cit.*, p. 674-675.

Au cours de nos propres recherches au sein des manuscrits du poète, nous avons également retrouvé un court fragment dans lequel Tzara souligne à nouveau le regrettable manque de cohésion entre les deux disciplines : « Freud tire une large partie de sa documentation des mythes et des légendes. Mais personne encore n'a tiré des découvertes de Freud une application à l'ensemble des sciences ethnographiques » (TZR 672). Comme nous allons le voir, face à cette carence, le poète va lui-même tenter de réaliser la synthèse de ces deux disciplines, n'hésitant pas à développer ses propres théories en la matière.

I

LA POSITION TZARISTE AVANT L'ENGAGEMENT SURREALISTE

Notre enquête sur les influences intellectuelles du poète nous a naturellement conduit à porter notre attention sur les écrits contemporains de l'époque Dada comme sur les déclarations rétrospectives données par les anciens animateurs du mouvement. Une démarche qui nous incite pourtant à la plus grande prudence dans la mesure où certains textes se sont vus retouchés ultérieurement à la lumière de l'évolution intellectuelle de leurs auteurs. Ainsi, selon le biographe d'Hugo Ball, Philip Mann, le faible nombre de références positives à la pensée nietzschéenne – dont il a pourtant été très proche – dans son journal *La fuite hors du temps* s'expliquerait par une suppression intentionnelle de celles-ci au moment de sa publication en 1927, après que l'artiste s'est détourné du philosophe allemand⁶⁷³. De la même manière, Maria Stavrinaki souligne que « selon Richard Huelsenbeck, E. Hennings aurait suivi le souhait de Ball lui-même et aurait détruit tout ce qui, dans son journal, témoignait de son anticléricalisme avant sa conversion⁶⁷⁴ » au catholicisme, et ce, bien qu'aucune étude ne n'ait été en mesure de comparer différents états de ce journal permettant de prouver les desdites modifications. Toujours est-il que ce phénomène n'est pas isolé puisqu'il concerne également un autre animateur du Cabaret Voltaire, Richard Huelsenbeck. Dans son ouvrage *Avantgarde und anarchismus*, Hubert van den Berg souligne les modifications opérées par ce dernier sur ses propres textes dadaïstes après la seconde guerre mondiale. Le chercheur explique notamment que, là où celui-ci définissait Dada comme un « bolchévisme culturel » [*kulturbolschewismus*] ou un mouvement « communiste » en 1920, quelques années plus tard, en 1945, il abandonne ces désignations et adopte le qualificatif « anarchiste ». Van den Berg donne deux raisons pour expliquer ces modifications :

⁶⁷³ Philip Mann, *Hugo Ball : An Intellectual Biography*, Londres, Institut d'études germaniques, Université de Londres, 1987, p. 25.

⁶⁷⁴ Maria Stavrinaki, « Hugo Ball : le faune et le moine au Cabaret Voltaire », *Retour d'y voir*, n° 2, MAMCO, Genève, juin 2010, p. 149.

Au fil du temps, Huelsenbeck est devenu un libéral résolument anticommuniste. Pour le libéralisme, l'anarchisme comme péché de jeunesse convient mieux que le communisme. En outre, compte tenu des conséquences de la campagne de diffamation réactionnaire qui a débuté en 1933, le terme "bolchevisme culturel" ne pouvait plus être utilisé sans être associé à la terreur nazie⁶⁷⁵.

Dans une logique similaire, Tzara se livre également à une relecture *a posteriori* de l'histoire de Dada après la Seconde Guerre mondiale. Dans la conférence sur « Le Surréalisme et l'après-guerre » qu'il prononce à la Sorbonne en 1947, année de son adhésion au Parti communiste français, le poète n'hésite pas à assimiler la révolte Dada à la révolution communiste de 1917 qui aboutira à la formation de l'URSS : « La révolution russe fut saluée par quelques-uns d'entre nous comme une fenêtre ouverte sur l'avenir du monde, une brèche ouverte dans l'édifice d'une civilisation surannée⁶⁷⁶ ». Même s'il prend soin, dans la note qu'il consacre à ce sujet, de souligner leur manque de compréhension « de ce phénomène capital de l'histoire moderne », Tzara souligne l'espoir dont il était alors prétendument animé : « parmi les dadaïstes de Zurich, Ball (qui à partir de ce moment se consacra uniquement à l'activité politique), Serner et moi-même, nous avons salué la Révolution russe dans la mesure où elle constituait le seul moyen capable de mettre un terme à la guerre⁶⁷⁷ ». Pourtant, comme nous venons de le constater dans l'introduction de ce chapitre, aucun de ses écrits de la période zurichoise n'atteste de cette sympathie supposée⁶⁷⁸, bien au contraire. Seule une note d'Hugo Ball dans son journal *La Fuite hors du temps* témoigne d'une certaine curiosité pour les événements de février 1917 :

Incidents étranges : alors que nous nous occupions du Cabaret à Zurich, au numéro 1 de la Spiegelgasse, habitait, juste en face, si je ne me trompe au numéro 6 de cette même ruelle, M. Oulianov-Lénine. [...] Et tandis que nous ouvrons la Galerie, dans la Bahnhofstrasse, les Russes partaient à Saint-Petersbourg pour préparer la révolution. Se pourrait-il que le

⁶⁷⁵ Hubert van den Berg, *Avantgarde und anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*, *op. cit.*, p. 196. Nous traduisons.

⁶⁷⁶ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in OC V, *op. cit.*, p. 66. Dans *La Clé des champs*, Breton répondra à cette affirmation en dénonçant « ceux qui, avec quel retard et en quels termes exténués, s'efforcent de nous exalter une fallacieuse "fenêtre ouverte sur l'avenir" dont nous ne distinguons plus que les barreaux » (*Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 776).

⁶⁷⁷ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in OC V, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 646.

dadaïsme, comme signe et geste, soit la contrepartie du bolchévisme ? [...] Il sera intéressant d'observer ce qui va se passer là-bas et ici⁶⁷⁹.

Comme le suggère cette remarque, il existait bel et bien une proximité géographique entre les membres du cabaret Voltaire et le chantre de la révolution bolchévique. Plusieurs témoignages⁶⁸⁰ attestent également de rencontres à l'occasion d'événements organisés par les dadaïstes, qu'il s'agisse d'expositions⁶⁸¹ ou bien des soirées Dada :

Ce fut le rendez-vous des arts. Ici se coudoyaient peintres, étudiants, révolutionnaires, touristes, escrocs internationaux, psychiatres, demi-monde, sculpteurs et gentils espions à court d'informations. Dans la fumée épaisse, au milieu du bruit des déclamations ou d'une chanson populaire, il y eut des apparitions soudaines comme celle de l'impressionnante figure mongole de Lénine⁶⁸².

À en croire Emil Szittyá, Tzara avait même commencé à nouer des liens : « Comme tout le monde, Tzara fit la connaissance de Lénine au restaurant où il mangeait souvent. C'est Willi Müzenberg, le secrétaire des jeunesses socialistes, qui le présenta à Lénine. Tzara me dit : "J'ai parlé avec l'homme le plus intéressant de notre temps⁶⁸³" ». Ceci contribue à expliquer la raison pour laquelle Tzara confère la note, exceptionnellement élevée (compte tenu de ses critères) de -2 à Lénine dans « Liquidations » en juin 1921, soit une note supérieure à la moyenne globale de -3,72. Il existait en somme une sorte de respect mutuel mais qui ne laissait en rien présager une forme de sympathie du poète pour l'idéologie communiste.

Il faudra attendre l'année 1959, soit trois ans après sa prise de distance avec le Parti communiste⁶⁸⁴, pour que Tzara rétablisse la vérité dans l'interview donnée à Olivier Todd :

⁶⁷⁹ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, *op. cit.*, p. 221.

⁶⁸⁰ À ce sujet, voir notamment : « Tzara, Dada et Lénine, échiquier des forces », in Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, *op. cit.*, p. 84-86.

⁶⁸¹ « En 1917, Lénine et Clara Zetkine visitèrent une exposition organisée par Tzara. À cette exposition participaient Arp, Sophie Taeuber, Max Ernst, Klee, Kandinsky, Modigliani, Picasso et Franz Marc. Clara Zetkine demanda à Lénine ce qu'il pensait de cet art. La réponse vaut la peine d'être retenue : "Malheureusement je ne comprends pas grand-chose dans le domaine de l'art, mais la jeunesse s'exprime de cette façon sur notre époque, il doit y avoir là-dedans une logique interne de la réalité" », Emil Szittyá cité par Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁸² Marcel Janco cité par Marc Dachy, *ibid.*, p. 33.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸⁴ « Chronologie de Tristan Tzara » donnée par Henri Béhar, in *OCI*, *op. cit.*, p. 23.

- N'avez-vous pas essayé d'associer dadaïsme et marxisme (dont vous avez été très proche par la suite) ? Il semble qu'il y ait d'une certaine manière contradiction entre le fait d'être dadaïste à un moment donné et marxiste à un autre. Pourriez-vous préciser ?

- Oui c'est exact, et à l'époque, nous n'avions absolument aucune notion ni de marxisme, ni de politique [...] du temps de Dada, ce sont des problèmes qui ne se posaient pas [...] Notre combat était surtout dirigé contre la guerre, contre la société et contre la bourgeoisie, mais sans entrer dans le détail du marxisme⁶⁸⁵.

En outre, le poète confirmera avoir bel et bien côtoyé Lénine à Zurich, mais sans jamais avoir eu connaissance de son engagement révolutionnaire : « je peux vous dire que j'ai connu personnellement Lénine avec lequel je jouais aux échecs. Mais à ma grande honte, je dois avouer qu'à ce moment-là, je ne savais pas que Lénine était Lénine. Je l'ai appris bien plus tard⁶⁸⁶ ». Il n'en fallait pas plus pour qu'une légende prenne forme et se concrétise, à partir des années 1970, par la publication de récits fantasmant la collaboration entre les dadaïstes zurichois et le révolutionnaire russe, à l'instar des *Parodies* de Tom Stoppard, de *Trotsky en exil* de Peter Weiss, de *The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin Play Chess* de Andrei Codrescu, ou encore de l'ouvrage *Lénine Dada* de Dominique Noguez⁶⁸⁷. C'est donc pour lutter contre ce type de relectures tendancieuses, de falsifications et de réécritures tardives de l'histoire de Dada que nous avons choisi de reprendre l'analyse des influences philosophiques et politiques subies par notre auteur durant cette période.

A- Aux sources de l'antiphilosophie

1. La tendance anarchiste

Compte-tenu de l'essor de l'anarchisme politique et intellectuel en Europe de l'Ouest depuis la seconde moitié du XIX^e siècle et de la déflagration engendrée par l'émergence de Dada dans le monde de l'art, les frontières entre le politique et l'artistique semblent à première vue

⁶⁸⁵ « Art – anti-art » (1959), in *OC V*, *op. cit.*, p. 432.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 433.

⁶⁸⁷ Sur ce sujet, voir : Catherine Dufour, « Dada Zurich, Mythes et Canulars », *Dada circuit total*, *op. cit.*, p. 162.

particulièrement poreuses chez les membres fondateurs du Cabaret Voltaire. Pour s'en convaincre, il suffit de se remémorer le titre et les premières lignes de l'article du *Monde* annonçant la mort de Tristan Tzara le 25 décembre 1963 : « C'est un des grands anarchistes du langage qui disparaît, et une sorte de prophète du doute⁶⁸⁸ ». Il est vrai que la comparaison paraît des plus évidentes : la lutte « contre le principe de propriété⁶⁸⁹ », la haine du « bourgeois », ou encore l'abolition « de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets⁶⁹⁰ » au moyen de la violence⁶⁹¹ laissent à première vue peu de doutes quant au bien-fondé de cette association. Or, cette homologie ne doit pas camoufler les liens, subtils et complexes, qui unissent l'« état d'esprit » artistique au courant de philosophie politique. En effet, entre 1916 et 1919, la revue *Dada*⁶⁹² est publiée chez l'imprimeur anarchiste Julius Heuberger, comme le précise le commentaire de Hans Richter :

M. Heuberger, notre modeste imprimeur, était plus souvent en prison qu'en liberté (pour ses tracts révolutionnaires) mais Mme Heuberger, qui avait l'habitude de ces choses, faisait marcher l'affaire dans les caves de l'imprimerie les yeux pleins de larmes. Il fallait l'aider lorsque son mari était "empêché" et produire les numéros de DADA au mieux, coûte que coûte. C'était chaque fois un accouchement⁶⁹³.

⁶⁸⁸ Alain Bosquet, « Tristan Tzara est mort. Un anarchiste du langage », *Le Monde*, 26 décembre 1963, [en ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/12/26/tristan-tzara-est-mort-un-anarchiste-du-langage_3093566_1819218.html

⁶⁸⁹ « Conférence sur Dada au Club du Faubourg » (1920), in OC I, *op. cit.*, p. 571. Le refus du principe de propriété est encore plus percutant sachant que la conférence a eu lieu devant un public principalement composé de socialistes (voir le commentaire de Henri Béhar, *ibid.*, p. 729).

⁶⁹⁰ « Manifeste Dada 1918 », *ibid.*, p. 366.

⁶⁹¹ « Je propose l'application des principes sacrés du poing et de la matraque et l'action violente du groupe terroriste littéraire dont la création prochaine ne manquera pas de mettre en fuite les coquins, les voleurs, les lâches, les imposteurs, les impuissants, les trop vite consolés, confits dans les organisations politiques et religieuses de tout repos », « Avertissement » (1^{er} juillet 1926). *Ibid.*, p. 627. Nous avons choisi cette citation tardive dans la mesure où, selon Henri Béhar, celle-ci semble « marquer l'ultime résurgence, chez Tzara, d'une tentative d'organisation collective, de caractère dadaïste » (voir la note p. 736).

⁶⁹² À l'exception des numéros 6 et 7, publiés à Paris après l'arrivée de Tzara le 17 janvier 1920.

⁶⁹³ Hans Richter, « Dada XYZ », [1948] in Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poet: An Anthology*, Boston, G. K. Hall, 1981, p. 283-290. Tzara ne disait pas autre chose lorsqu'il affirmait dans une lettre à Picabia datée du 19 novembre 1918 : « Mais après tant de péripéties, on a arrêté l'imprimeur, quelques jours avant la grève, pour avoir dépassé les lois militaires » (Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 451). Idem pour Richard Huelsenbeck partageant avec Tzara ses difficultés à trouver un éditeur pour publier l'Almanach Dada : « Heuberger, le bonhomme est en prison ? Pourquoi ça ? Est-ce qu'il a battu sa femme ou imprimé quelque chose de trop intelligent pour les Suisses ? » (lettre du 30 mars 1919, in Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates, op. cit.*, p. 53-54).

Les convictions politiques de l'imprimeur auraient-elles pu influencer sur la mise en page et la typographie si caractéristique de la revue, que d'aucuns pourraient qualifier d'esthétique anarchiste ? Rien n'est moins sûr. Comme le remarque Patrick Suter, « Julius Heuberger [...] était peut-être anarchiste, mais avant tout imprimeur, c'est-à-dire viscéralement respectueux des normes professionnelles⁶⁹⁴. » D'autant plus que dans ce contexte – les pénuries imposées par la guerre, même en pays neutre, et les faibles moyens financiers du groupe⁶⁹⁵, les choix de l'imprimeur étaient avant tout dictés par la contrainte⁶⁹⁶.

Néanmoins, les convictions de l'artisan donnaient indubitablement à la confection des publications une coloration particulière, comme le décrit Gabrielle Buffet :

Arp, Tzara, Picabia et moi-même avons collaboré [à la revue Dada] non seulement par un apport individuel, mais encore dans l'exécution de l'une des illustrations du Dada 3 et 4, exécution dont tous les détails me sont encore présents à l'esprit. [...] Les journaux furent tirés dans l'antre inquiétant d'un imprimeur révolutionnaire suisse qui, par hasard, n'était point en prison et avec lequel je retrouvai enfin mes justes notions de l' "anarchiste-type" qu'avait bouleversées mon expérience du club anarchiste de New-York⁶⁹⁷.

Ce souvenir de la compagne d'alors de Francis Picabia illustre un fait commun à de nombreux artistes dadaïstes chez qui la conversion à la pensée anarchiste s'est faite bien avant la naissance du Cabaret Voltaire. Ce fut également le cas pour son fondateur Hugo Ball, au moment même où il intègre les cercles expressionnistes munichois et berlinois fortement imprégnés par la lecture de théoriciens libertaires :

⁶⁹⁴ Patrick Suter, « Éditer en temps de guerre, inventer dans la pénurie. La revue Dada à Zurich (1917-1919) », [en ligne], Loxias-Colloques, *Écrire en Suisse pendant la grande Guerre*. Mis en ligne le 23 août 2017. Consulté le 26 novembre 2019. URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=961>.

⁶⁹⁵ Dans une lettre adressée à Picabia datée du 7 septembre 1918, Tzara lui confie à propos de la revue *Dada* : « Comme nous n'avons que très peu de moyens, notre publication paraît assez rarement, par la contribution de quelques amis de Zurich et d'Italie. La pensée qui me tourmente jusque dans les entrailles (qui sont en cristal) est de lui assurer une parution régulière. Malheureusement, mes ressources ne le permettent pas. » (Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 447). Une lettre de Marcel Janco à Tristan Tzara datée du 21 juillet 1917, reproduite par Henri Béhar, nous en donne également un autre exemple éloquent. Voir : *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, Lausanne, L'âge d'homme, 2002, p. 43.

⁶⁹⁶ Patrick Suter, « Éditer en temps de guerre, inventer dans la pénurie. La revue Dada à Zurich (1917-1919) », [en ligne], *op. cit.*

⁶⁹⁷ Gabrielle Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, Genève, Pierre Cailler, 1957, p. 173. La participation de Gabrielle Buffet-Picabia à la revue est effective à partir de *Dada 4/5* et non *Dada 3*.

Les écrits d'anarchistes comme Kropotkine, Bakounine ou Stirner bénéficièrent d'une audience importante dans les milieux intellectuels européens. Assez vite, une mouvance intellectuelle et "bohème" se forma autour d'auteurs comme Gustav Landauer ou Erich Mühsam, lesquels, avec les expressionnistes, fondèrent une culture voire un climat anarchiste dans l'Allemagne des années d'avant la Première Guerre mondiale. Les liens entre expressionnistes et anarchistes étaient nombreux dans le milieu culturel munichois, comme le montre le journal de Mühsam dans les années dix, et l'on sait que le dadaïsme, même s'il prit ses distances avec l'expressionnisme, se reconnut dans son appel à une révolte totale contre l'ordre établi⁶⁹⁸.

Cependant, c'est avec le déclenchement de la Première Guerre Mondiale que sa conversion a réellement lieu. Ball, d'abord fervent patriote, tente à trois reprises de s'engager dans l'armée, mais est réformé pour raisons médicales à chaque tentative. Ce n'est qu'après une visite illégale sur le front lorrain⁶⁹⁹ en 1914, qu'il développe un antimilitarisme radical en même temps qu'un intérêt grandissant pour les doctrines anarchistes :

Berlin, novembre 1914. Je lis maintenant Kropotkine, Bakounine, Merejkovski. J'ai passé quinze jours près de la frontière. À Dieuze j'ai vu les premières tombes de soldats. Au Fort Manonvillers, qui venait d'être bombardé, j'ai trouvé dans les décombres un volume de Rabelais, déchiqueté. Ensuite je suis venu ici, à Berlin. On aimerait tout de même comprendre, saisir. Ce qui vient d'éclater, c'est le machinisme et le diable en personne. Les idéaux ne sont que de petites étiquettes épinglées dessus. Tout, jusqu'aux derniers fondements, a été ébranlé⁷⁰⁰.

À la naissance du Cabaret Voltaire, Ball garde un lien très fort avec la pensée anarchiste : Bakounine est devenu un véritable « maître à penser ⁷⁰¹ », à propos duquel il prépare un ouvrage – resté inachevé – dont la confection l'occupera jusqu'en 1917, le *Bréviaire Bakounine* ; « Le révolutionnaire » [*Der revoluzzer*⁷⁰²], poème de l'activiste anarchiste Erich Mühsam, est scandé dès la soirée du 27 février 1916⁷⁰³ ; le socialiste libertaire Fritz Brupbacher, par l'intermédiaire

⁶⁹⁸ Laurent Margentin, « Dada ou la boussole folle de l'anarchisme », *Lignes*, vol. 16, n°1, 2005, p. 151.

⁶⁹⁹ Et non en Belgique, comme on le lit souvent.

⁷⁰⁰ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, op. cit., p. 38. Les pages suivantes nous renseignent plus précisément sur lesdites lectures : Ball lit l'autobiographie de Kropotkine en novembre, *Le Tsar et la révolution* de Merejkovski et la biographie de Bakounine écrite par le spécialiste de l'anarchisme Max Nettlau en décembre.

⁷⁰¹ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, op. cit., p. 234.

⁷⁰² *Der revoluzzer* est également le titre de la revue communiste zurichoise cofondée par Fritz Brupbacher dans laquelle Ball publie quelques articles (« Die junge literatur » (n°10, 1915, p. 3) à propos de Nietzsche et Bakounine) et créations (*La danse de la mort*, 1916). Voir : Seth Taylor, *Left-Wings Nietzschean: The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 175 ; Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, op. cit., p. 112.

⁷⁰³ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, op. cit., p. 113.

duquel Ball obtient l'accès aux œuvres complètes de Bakounine en janvier 1917⁷⁰⁴ et dont il lit l'ouvrage *Marx et Bakounine*⁷⁰⁵, participe même à certaines soirées Dada⁷⁰⁶. Néanmoins, s'il existe sous l'impulsion de Ball une atmosphère anarchisante dès les débuts du mouvement, rien ne permet encore d'affirmer que tous les protagonistes étaient familiers de ces théories. Ainsi, on ne retrouve aucune trace d'une quelconque inclination chez Tristan Tzara avant 1916. De même, dans l'ensemble de ses écrits avant 1925, il ne cite qu'à une seule reprise le nom d'un théoricien anarchiste, Kropotkine, dans un texte dont il n'est même pas la figure principale, en évoquant « Le théâtre Kamerny de Moscou » dont sa fille était membre : « L'interprète de la troupe est la princesse Kropotkine. Elle est la fille du célèbre anarchiste Pierre Kropotkine. Étant élevée à Londres, elle parle un français très élégant avec l'accent anglais, ce qui étonne de la part d'une russe⁷⁰⁷ ». De même, lors du « Procès Barrès » qui se tient le 13 mai 1921 à la salle des Sociétés savantes⁷⁰⁸, Tzara, appelé à la barre en tant que témoin, déclare la chose suivante :

La vie de Barrès représente pour moi l'histoire de la France. La première révolution bourgeoise de 93 représente l'anarchisme de la première partie de la vie de Barrès. Ni l'une ni l'autre ne m'ont intéressé, et je n'ai jamais été influencé par elles. Elles n'ont donc rien contracté envers moi, et je ne leur dois pas un sou – ni en argent, ni en conscience⁷⁰⁹.

En liant l'anarchisme et la révolution de 93, Tzara fait certainement référence aux sympathies anarchistes que l'écrivain Maurice Barrès exprime dans ses premiers romans, dont *L'Ennemi des lois*⁷¹⁰ publié en 1893, mais également à la vague d'attentats anarchistes qui touche la France en cette même période⁷¹¹. Néanmoins, les déclarations de Tzara traduisent une

⁷⁰⁴ Entrée du 15 janvier 1917. *Ibid.*, p. 188.

⁷⁰⁵ Entrée du 13 février 1917. *Ibid.*, p. 193.

⁷⁰⁶ Entrée du 23 juin 1916. *Ibid.*, p. 145.

⁷⁰⁷ *OC I, op. cit.*, p. 619.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 729.

⁷⁰⁹ « Procès Barrès » (1921), *Ibid.*, p. 577.

⁷¹⁰ Notons que dans *L'ennemi des lois*, roman publié en 1893, le personnage principal est emprisonné à la prison de Sainte-Pélagie pour propagande anarchiste, prison dans laquelle Barrès s'était rendu lui-même en 1891 pour rendre visite au militant anarchiste Jean Grave.

⁷¹¹ Voir : « L'ère des attentats (1892-1894), in Jean Maitron, *Le mouvement anarchiste en France*, t. I, *Des origines à 1914*, Paris, Gallimard, 1992, p. 206-250.

ignorance délibérée de cette mouvance politique, ce qui tend à confirmer l'affirmation de Georges Hugnet selon laquelle « toute l'activité de dada se voue à l'anarchie intellectuelle, *et uniquement*⁷¹² ». Il semble en effet que l'appareil théorique et esthétique développé par Tzara dès 1916 soit directement inspiré des réflexions contemporaines d'Hugo Ball. Dès 1915, au moment même où débutent ses recherches sur la poésie phonétique, se dessine chez ce dernier une volonté de tirer une application esthétique – et pas seulement thématique – des principes anarchistes en convoquant la pensée proudhonienne :

1^{er} juillet 1915. Proudhon, le père de l'anarchisme, semble avoir été le premier à en prévoir les conséquences stylistiques. Je serais curieux de lire quelque chose de lui. Lorsqu'on reconnaît que le premier gouvernement c'est le mot, cela conduit à un style fluctuant qui contourne les substantifs et évite la concentration. Les différents composants de la phrase, oui, même les mots et les sons, retrouveront leur autonomie. [...] Même le processus constitutif du langage devrait être abandonné à lui-même. La critique rationnelle devrait être éliminée ; les affirmations seraient mauvaises, tout comme la distribution consciente des accents. La symétrie disparaîtrait probablement et l'harmonie dépendrait de l'impulsion. Aucune tradition ni aucune loi ne devrait plus avoir d'importance. – Il ne me semble pas facile pour un anarchiste conséquent de faire concorder la personne et la doctrine, le style et la conviction. Pourtant, les idéaux devraient être en harmonie avec la personne qui les défend ; le style d'un auteur devrait être représentatif de sa philosophie sans qu'il ait à la développer expressément⁷¹³.

Comme le remarque Hubert van den Berg, la référence à Proudhon est en réalité tirée de la lecture, en avril 1915⁷¹⁴, de l'ouvrage *L'Appel au socialisme* (1911) de Gustav Landauer – que Ball a rencontré le 14 décembre 1914⁷¹⁵, dans lequel il distingue la pensée proudhonienne et la pensée marxiste à travers leur style :

Marx, l'homme de l'analyse a travaillé avec ses concepts fixes, rigides, emprisonnés dans leurs cages à mots ; c'est avec ces concepts qu'il voulait exprimer les lois du développement et presque les commander.
Proudhon, l'homme de la synthèse, nous a appris que les mots fermés représentant des concepts ne sont que des symboles du mouvement incessant ; il a dispersé les concepts dans le flot de la continuité⁷¹⁶.

⁷¹² Georges Hugnet, *L'aventure Dada (1916-1922)*, [1957], Paris, Seghers, 1971, p. 23. Nous soulignons.

⁷¹³ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, *op. cit.*, p. 60-61.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹⁶ Gustav Landauer, *Appel au socialisme*, trad. fr. Jean-Christophe Angaut et Anatole Lucet, Saint-Michel-de-Vax, Éditions La Lenteur, 2019, p. 189.

Hubert van den Berg rappelle ensuite que cette approche s'appuie sur une conception singulière de l'anarchisme chez Landauer, qui ne repose plus sur le principe rousseauiste selon lequel l'homme est bon à l'état de nature, mais plutôt sur « un scepticisme radical à l'égard de la langue » hérité des thèses exposées par son ami Fritz Mauthner dans ses *Contributions à une critique du langage* (1901-1903) :

Mauthner posait dans cet écrit que la langue comme un artefact humain et subjectif constitue un blocage à la compréhension objective de la réalité extra-humaine. Puisque l'homme pense moyennant la langue et puisque celle-ci est le résultat d'une longue évolution historique, au cours de laquelle des significations archaïques se sont fixées, la langue entrave la genèse d'idées nouvelles et fait obstacle à l'accès direct de la pensée à la réalité. [...] C'est ainsi que l'homme est prisonnier de sa langue⁷¹⁷

En somme, son interprétation artistique de la pensée politique de Landauer conduit Ball à la réfutation de « l'ordre du monde et [d]es entreprises de l'État en les transformant en bribes de phrases ou en coup de pinceau⁷¹⁸ ». En cela, la déconstruction du langage qui s'opère chez les dadaïstes ne dépend pas exclusivement de découvertes linguistiques contemporaines, mais aussi d'une proximité idéologique avec l'anarchisme⁷¹⁹.

C'est à partir de ce terreau fertile que semble se développer, ou du moins se consolider, l'esthétique des poèmes Dada de Tzara ainsi qu'une conception selon laquelle l'œuvre, qu'elle soit poème ou peinture, doit être la manifestation autosuffisante des convictions de l'artiste, sans plus d'explications logiques ni de références érudites. Aussi exprime-t-il à de nombreuses reprises l'inutilité de toute *explication*⁷²⁰. Une œuvre, tout comme Dada, ne s'explique ni ne

⁷¹⁷ Hubert van den Berg, « Dada et anarchisme : problèmes rencontrés lors de l'étude d'un lien apparemment manifeste », in Alain Pessin et Patrice Terrone (éds.), *Littérature et anarchie*, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 484.

⁷¹⁸ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, op. cit., p. 120.

⁷¹⁹ Mentionnant le chapitre « L'anarchisme politique ou autre » de l'ouvrage *La révolution du langage poétique* de Julia Kristeva, Fernand Drijckoningen évoque également la relation « entre subversion esthétique et anarchisme politique » dans l'article « Dada et anarchisme. Quelques réflexions préliminaires », in *Avant-garde, Revue interdisciplinaire et internationale*, n°0, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 79. Voir aussi Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 20.

⁷²⁰ « On croit pouvoir expliquer rationnellement, par la pensée, ce qu'on écrit. Mais c'est très relatif » (« Manifeste Dada 1918 », *OC I*, op. cit., p. 364). Ou encore : « Il y a des gens qui expliquent parce qu'il y en a d'autres qui apprennent. Supprimez-les il ne reste que dada » (« Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Ibid.*, p. 383).

s'apprend, elle se vit et se ressent. C'est la raison pour laquelle Tzara souhaite « des œuvres fortes, droites, précises et à jamais *incomprises*⁷²¹ ». Selon lui, le besoin d'expliquer s'apparente même à une maladie mentale dont il est le diagnosticien, la self-cleptomanie : « Le besoin de chercher des explications à ce qui n'a pas d'autre raison que d'être fait, simplement, sans discussions, avec le minimum de critère ou de critique, ressemble à la self-cleptomanie [...] Les hommes sont pauvres parce qu'ils se volent eux-mêmes [...] ils volent des éléments à leur propre personnalité⁷²² ». Or, en tant que l'acte d'expliquer est, par définition, la volonté de rendre compréhensible, l'assimilation de celui-ci à une trahison ou à un vol est on ne peut plus évidente chez le poète dadaïste. Quelques mois plus tard⁷²³, dans son « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », Tzara donnera des précisions qui permettent de mieux appréhender ce concept pour le moins obscur :

Le selfcleptomane.

Celui qui vole — sans penser à son intérêt, à sa volonté, — des éléments de son individu, est un cleptomane. Il se vole lui-même. Il fait disparaître les caractères qui l'éloignent de la communauté. Les bourgeois se ressemblent — ils sont tous pareils. Ils ne se ressemblaient pas. On leur a appris à voler — le vol est devenu fonction — le plus commode et le moins dangereux c'est de se voler soi-même. Ils sont tous très pauvres⁷²⁴.

Autrement dit, ce vol entraîne chez le selfcleptomane une perte de son individualité propre pour ne devenir que le reflet d'une généralité abstraite, un *type* (le bourgeois) et/ou une *espèce* (l'homme). Ainsi s'explique sa dualité, à la fois volé et voleur. Cette opposition radicale qui valorise l'individu au détriment de la communauté met en lumière la possibilité d'une autre inspiration anarchiste éloignée des seules références socialistes d'Hugo Ball, à savoir une tendance individualiste bien plus proche de la pensée d'un Max Stirner telle qu'il la développe dans *L'Unique et sa propriété*. La selfcleptomanie apparaît alors comme une réinterprétation

⁷²¹ « Manifeste Dada 1918 », *ibid.*, p. 365. Nous soulignons.

⁷²² « Francis Picabia. Pensées sans langage. », *OC I, op. cit.*, p. 408.

⁷²³ Voir la chronologie des deux textes : *ibid.*, p. 703 et 709.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 381.

orthodoxe de sa critique des idées (Dieu, l'État, l'Homme, ou encore la Bourgeoisie) dont l'individu, l'*Unique*, doit se défaire pour affirmer toute la puissance de son Moi. En ce sens, il n'est pas anodin de constater que la première définition de la selfcleptomanie intervienne dans la préface que Tzara rédige pour l'ouvrage de Francis Picabia, *Unique Eunuque* (1920), dont le titre même révèle une inspiration stirnérienne⁷²⁵. De l'aveu rétrospectif de Gabrielle Buffet, Picabia était « réfractaire à tout ce qui est livresque et le sera toute sa vie. Les seuls livres qu'il ait [...] vraiment lus et approfondis (exception faite de certains romans policiers) sont Nietzsche et Max Stirner. Peut-être se sent-il en proche parenté avec leur pessimisme et leur cruauté⁷²⁶ ». C'est d'ailleurs grâce à lui que Marcel Duchamp découvre *L'Unique et sa propriété* dès 1912⁷²⁷. Au même titre qu'Hugo Ball, Picabia était donc au contact de la philosophie anarchiste bien avant les débuts officiels de Dada à Zurich, ce qui ouvre la voie à une possible influence sur Tzara dès avant 1920. En effet, les deux artistes entrent en relation épistolaire le 21 août 1918⁷²⁸ et se lient d'amitié⁷²⁹ sur la base d'une profonde communion intellectuelle. Le « Manifeste Dada 1918 » que Picabia reçoit au début du mois de janvier 1919 et dans lequel s'affirme un individualisme radical⁷³⁰ n'a certainement pas manqué d'encourager ce rapprochement : « votre manifeste est l'expression de toutes les philosophies qui cherchent la vérité, quand il n'y a pas de vérité, il n'y a que conventions⁷³¹ ». Rapidement, une rencontre est organisée, Picabia se rend à Zurich du 22 janvier au 8 février 1919. Moins

⁷²⁵ Hubert van den Berg, *Avantgarde und anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*, op. cit., p. 93.

⁷²⁶ Gabrielle Buffet, *Aires abstraites*, op. cit., p. 20.

⁷²⁷ William A. Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 35.

⁷²⁸ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 445.

⁷²⁹ Dès le 4 décembre 1918 et après avoir reçu *L'Athlète des pompes funèbres* de la part de Picabia, Tzara lui envoie : « Permettez-vous que je vous nomme mon ami ? Car j'y trouve le sang divers et cosmique, la force de réduire, de décomposer et d'ordonner ensuite en une unité sévère ce qui est chaos et ascétisme en même temps. [...] Votre livre me plaît beaucoup. Il sera parmi les meilleurs de ceux qui ont quelque chose de nouveau (absolu) à dire ». Et Picabia de répondre le 14 décembre : « votre lettre m'a donné le grand plaisir de sentir en vous un vrai compagnon de pensée et de travail ». *Ibid.*, p. 454-455.

⁷³⁰ Tzara en appelle par exemple à « rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu » (*OC I*, op. cit., p. 363).

⁷³¹ Francis Picabia à Tristan Tzara, le 7 janvier 1919. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 455.

d'un an après, lors de son arrivée à Paris, c'est au tour de Tzara d'emménager chez Picabia dans l'appartement qu'il partage avec Germaine Everling.

Néanmoins, la teneur incertaine des discussions alors partagées et l'absence d'éléments permettant d'étayer cette influence philosophique au sein de leur correspondance empêche de pousser plus avant notre analyse. Reste que la manière même dont Tzara appréhende le mouvement Dada, telle une « constellation d'individus et de facettes libres⁷³² » dont chaque membre est président⁷³³, s'avère similaire à ce que Stirner nomme une « Association des égoïstes », à savoir la libre réunion d'individus, sans aucune hiérarchie, avec nul autre but que de servir et de renforcer leur *puissance* individuelle :

L'association n'est maintenue ni par un lien naturel ni par un lien spirituel ; elle n'est ni une société naturelle ni une société morale. Ce n'est ni l'unité de sang, ni l'unité de croyance (c'est-à-dire d'esprit) qui lui donne naissance. Dans une société naturelle — comme une famille, une tribu, une nation, ou même l'humanité —, les individus n'ont que la valeur d'*exemplaires* d'un même genre ou d'une même espèce ; dans une société morale — comme une communauté religieuse ou une Église —, l'individu ne représente qu'un *membre* animé de l'esprit commun ; dans l'un comme dans l'autre cas, ce que tu es comme Unique doit passer à l'arrière-plan et s'effacer. Ce n'est que dans l'association que votre unicité peut s'affirmer, parce que l'association ne vous possède pas, mais que vous la possédez et que vous vous servez d'elle⁷³⁴.

D'ailleurs, lorsque celui-ci évoque la fin de Dada, lors d'une interview accordée à Illarie Voronca en 1927, son discours reste empreint d'une forte coloration stirnérienne :

Contrairement aux fausses nouvelles qu'on a répandues, d'après lesquelles Dada serait mort par la démission de quelques individus, c'est moi-même qui ai tué Dada, volontairement, parce que j'ai considéré qu'un état de liberté individuelle était devenu à la fin un état collectif et que les différents présidents commençaient à sentir et à penser de la même façon. Or, rien ne m'est plus antipathique que la paresse cérébrale qui annihile les mouvements individuels, fussent-ils proches de la folie et contraires à l'intérêt général. Ce que je reproche aujourd'hui au surréalisme est du même ordre d'idées⁷³⁵.

⁷³² « Autorisation » (1921), *OC I, op. cit.*, p. 572.

⁷³³ « Quelques souvenirs » (1922), *Ibid.*, p. 594

⁷³⁴ Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, [1845], trad. fr. R. L. Reclaire, Paris, Stock, 1899, p. 372.

⁷³⁵ *OC II, op. cit.*, p. 417-418.

Il reste pourtant difficile d'évoquer l'individualisme extrême de Tzara à travers cette seule influence. Une seconde figure intellectuelle, elle-même inspirée par Stirner et dont la pensée s'est avérée décisive chez de nombreux dadaïstes, parmi lesquels, une fois encore, Ball et Picabia, semble avoir fortement marqué le jeune Tristan Tzara : Friedrich Nietzsche.

2. Un nietzschéisme diffus⁷³⁶

A priori, l'œuvre de Friedrich Nietzsche se présente comme la première influence philosophique notable de Tzara. Celui-ci apparaissant de surcroît comme l'un des seuls penseurs à avoir survécu à la déception provoquée par ses études de philosophie ainsi qu'à la dénonciation dadaïste. Constamment présent dans l'intertexte de ses écrits Dada⁷³⁷, le philosophe n'est pourtant jamais cité. Or, le témoignage de Richard Huelsenbeck ne laisse que peu de doutes :

Aussi étrange que cela puisse paraître, nous lisons tous Nietzsche, même les étrangers, mais avant tout Ball, dont le problème de la vie se situe entre la brutale naïveté des idéalistes nietzschéens et une théologie morale catholique-sentimentale, qu'il a toujours essayé de réprimer. [...] Avec Nietzsche, nous avons appris à apprécier la relativité des choses et la valeur de l'absence de scrupules - nous aspirions au bluff, à une grande universalité rayonnante des moyens qui pouvait s'exprimer dans la vie comme dans l'art⁷³⁸.

La mise en avant de Hugo Ball illustre ici son rôle crucial dans l'introduction de la pensée nietzschéenne au sein du mouvement Dada, d'autant plus qu'il s'avère être le fondateur du Cabaret Voltaire et l'un des principaux théoriciens du mouvement Dada avec Tristan Tzara. En ce début d'année 1916, Ball est déjà influencé de longue date par le philosophe. Dès 1909, dans

⁷³⁶ Nous reprenons cette formule à Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, op. cit., p. 160.

⁷³⁷ Dans sa thèse de doctorat, Nuria López Lupiáñez développe une argumentation très fournie explicitant les homologies existantes entre le philosophe et dadaïste. Voir : *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, thèse en philosophie, sous la direction de Mascaró i Pons et Jaume Francesc, Université de Barcelone, 6 février 2002, 1 vol., 243 pages.

⁷³⁸ Richard Huelsenbeck, *Dada siegt! Bilanz und Erinnerung*, Hambourg, Nautilus/Nemo Press, 1985, p. 17. Nous traduisons.

le cadre de ses études de philosophie à l'Université de Munich, il débute une thèse⁷³⁹ portant sur la pensée de Nietzsche durant son séjour à Bâle (dans le contexte de genèse de *La Naissance de la tragédie*). Bien qu'inachevée, cette thèse témoigne d'une « connaissance très intime de la vie et de l'œuvre de Nietzsche⁷⁴⁰ ». Même si la relation du poète au philosophe se complexifie les années suivantes⁷⁴¹ et se traduit par la suppression de nombreuses références – la remarque de Huelsenbeck y fait allusion – son journal, *La fuite hors du temps*, fournit encore quelques indices sur les lectures et réflexions contemporaines au mouvement Dada. Des passages d'*Ecce Homo* et de *La naissance de la tragédie* sont cités à plusieurs reprises entre août 1916 et juin 1917⁷⁴². Autrement dit, l'intérêt de Ball embrasse la totalité de cette œuvre philologique et philosophique. Nietzsche est même cité dans le Manifeste Dada d'Hugo Ball, lu dès la première manifestation Dada à Zurich le 14 juillet 1916 :

Comment obtenir la béatitude ? En disant Dada. Comment devenir célèbre ? En disant Dada. D'un geste noble et avec des manières raffinées. Jusqu'à la folie. Jusqu'à l'évanouissement. Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énervé ? En disant Dada. Dada c'est l'âme du monde, Dada c'est le grand truc. Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde. Dada Monsieur Rubiner, Dada Monsieur Korrodi, Dada Monsieur Anastasius Lilienstein. Cela veut dire en allemand : l'hospitalité de la Suisse est infiniment appréciable. Et en esthétique, ce qui compte, c'est la qualité. Je lis des vers qui n'ont d'autre but que de renoncer au langage conventionnel, de s'en défaire. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal, Dada Dalai-lama, Bouddha, Bible et Nietzsche. Dada m'Dada. Dada mhm Dada da. Ce qui importe, c'est la liaison et que, tout d'abord, elle soit quelque peu interrompue⁷⁴³.

Compte tenu de l'idéologie Dada, faire allusion à la littérature (romantique allemande et réaliste française), à la philosophie, ainsi qu'à la religion – qui plus est la religion chrétienne – ne devrait avoir pour but que de les rejeter et de les moquer. Il suffit d'observer le jeu de mot sur le second prénom de Goethe : Wolfgang se voit ainsi rebaptisé en Fuchsgang, *fuchs* signifiant « renard »

⁷³⁹ Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans*, op. cit., p. 166. La thèse est intitulée « Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift » [Nietzsche à Bâle. Un écrit polémique].

⁷⁴⁰ Maftai Stefan-Sebastian, « A Cultural Revolution for the "Free Spirits" : Hugo Ball's Nietzschean Anarchism », actes du 5e congrès méditerranéen d'Esthétique, Université de Murcia, édités par José Alcaraz, Matilde Carrasco et Salvador Rubio, 2011, p. 63-74.

⁷⁴¹ Seth Taylor, « Hugo Ball and Nietzsche », in *Left-Wing Nietzscheans*, op. cit., p. 165-176.

⁷⁴² Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, op. cit., p. 183-226.

⁷⁴³ Hugo Ball, *Le manifeste Dada*, Saint-Etienne, Le réalgar, 2011, p. 3.

en allemand. Le renard se substituant au loup, la désacralisation n'en est que plus mordante. Pourtant, la citation, chez Ball, fonctionne à double sens, par désacralisation et intégration. Le terme « Dada » agit ici comme un titre de civilité qui permet d'intégrer diverses personnalités du monde littéraire telles que Ludwig Rubiner, Edward Korrodi ou encore Anastasius Lilienstein au sein de la grande « société Dada ». Rien d'étonnant à retrouver côte à côte Goethe, Bouddha et la Bible lorsque l'on connaît sa proximité avec le catholicisme, la spiritualité orientale, et le poète allemand, dont les références abondent dans *La fuite hors du temps*. Comme pour les autres auteurs, la citation a donc valeur d'hommage à la pensée nietzschéenne.

C'est dans ce contexte que le nietzschéisme de Tzara se consolide et s'individualise. Gordon Browning note d'ailleurs : « J'ai parcouru beaucoup de ses écrits et j'ai trouvé de nombreuses notes sur [l'œuvre de] Nietzsche [...] indiquant qu'il les avait lues et étudiées⁷⁴⁴ ». Certains membres du mouvement Dada n'hésitent pas à nommer le poète par référence à l'une des œuvres majeures de Nietzsche à l'instar de Max Jacob et Johannes Baader :

Naissance de un poète romain Tristan Tsara qui écrit dans ce style Tsara ! Tsara ! Tsara ! Tsara ! Tsara ... Thoustra⁷⁴⁵.

Cher Tzara Tustra ! Pour le génie allemand, nous avons le beau mot 'imbécile' - peut-être pouvez-vous utiliser ce mot la toute prochaine fois dans votre salutation⁷⁴⁶.

La double référence à *Ainsi parlait Zarathoustra* ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un jeu de mot ou si Tzara avait un réel intérêt pour cet ouvrage (ce qui, d'ailleurs, entretient le flou autour de l'origine de ce pseudonyme). Toujours est-il qu'à cette période, des tensions semblent se cristalliser autour de la figure de Nietzsche. Souvenons-nous, d'après Huelsenbeck, Hugo Ball avait une approche idéaliste de la philosophie nietzschéenne tandis que les autres membres

⁷⁴⁴ Gordon Browning cité par Ko Sung-Wong, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and their Fellow Poets*, New-York, New-York University Press, 1977, p. 12.

⁷⁴⁵ Max Jacob, in Francis Picabia, 391, Pierre Belfond, Paris, 1975, p. 48.

⁷⁴⁶ Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha (éd.), *Johannes Baader. OBERDADA : Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, Lahn/Giessen, Anabas Verlag, 1977, p. 72. Nous traduisons.

du groupe zurichois étaient davantage attirés par son relativisme, ce qui contribue à expliquer l'émergence de querelles internes sur l'orientation à donner au mouvement. Hans Richter commente : « Comme Tzara était un individualiste – et plutôt dans un certain sens un cynique, Ball était idéaliste et comme il l'a prouvé dans sa vie un croyant qui a des idées métaphysiques, idées qui manquaient chez Tzara⁷⁴⁷ ». Ce que Huelsenbeck confirme : « Au contraire de Ball, Arp et moi-même, Tzara n'avait pas grandi à l'ombre de l'humanisme allemand. Aucun Schiller, aucun Goethe ne lui avait jamais dit dans sa petite ville natale que le beau, le noble, le bien devaient ou pouvaient conduire le monde⁷⁴⁸ ». Idéalisme et humanisme face au cynisme et à l'individualisme ; la rupture sur le plan intellectuel est inévitable. En janvier 1917⁷⁴⁹, Richard Huelsenbeck, suivi de près par Hugo Ball⁷⁵⁰, quitte le mouvement Dada zurichois, pour rejoindre les membres du groupe Berlinoise. Les relations bientôt engagées avec les dadaïstes parisiens continuent pourtant d'entretenir un climat intellectuel teinté de nietzschéisme jusqu'à la fin du mouvement Dada. Néanmoins, il semble que quelque chose ait changé dans la relation de Tzara au philosophe. Friedrich Nietzsche fait en effet partie des personnalités évaluées dans « Liquidations ». Tandis que celui-ci obtient une majorité de notes positives, et même la note maximale de la part de Gabrielle Buffet et Pierre Drieu La Rochelle, Tzara attribue quant à lui la plus mauvaise note possible, -25, alors même qu'il prend la peine d'accorder un -24 au premier mentor du philosophe, Arthur Schopenhauer. Ce qui pourrait apparaître comme une simple boutade – fidèle à son « jem'enfoutisme » revendiqué, il distribue en effet cent vingt-six fois la note de -25 dans ce tableau – semble en réalité refléter une aversion nouvelle pour le philosophe, comme en témoigne cet extrait de *L'Antitête*, écrit et publié en 1922, qui semble être une référence directe à Nietzsche :

⁷⁴⁷ Philippe Sers, *Sur Dada. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, J. Chambon, 1997, p. 69.

⁷⁴⁸ Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, op. cit., p. 24.

⁷⁴⁹ Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans*, op. cit., p. 187.

⁷⁵⁰ En juin 1917.

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 se 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 en ville pour téléphoner à l'imprimeur et mesurer le résultat de leur politique à l'échelle de l'orgueil animal. Mon cher Tzara, quittons [...] toutes ces balivernes froides ou cyniques qui existent ou n'existent que dans les gros cerveaux en fonction d'estomac⁷⁵¹.

Quelle peut donc être la raison d'un tel revirement ? En réalité, Tzara semble ici faire allusion non pas au philosophe mais à l'un de ses anciens compagnons de route parisien avec lequel la rupture fut pour le moins animée, Francis Picabia. En effet, suite à de nombreuses dissensions internes et au « Procès Barrès », l'auteur de *Jésus-Christ Rastaquouère* décide de quitter le mouvement Dada avant de s'en prendre à ses acteurs avec véhémence⁷⁵². Dans un article de 1921 publié dans *L'Esprit nouveau*, il revendique la parenté de Dada : « L'esprit Dada n'a véritablement existé que durant trois ou quatre ans, il fut exprimé par *Marcel Duchamp et moi* à la fin de 1912⁷⁵³ ». Tzara, vraisemblablement heurté par une telle affirmation, lui répondra en septembre 1921 dans la huitième livraison de la revue *Dada* :

Funiguy a inventé le dadaïsme en 1899, le cubisme en 1870, le futurisme en 1867 et l'impressionisme en 1856. En 1867 il a rencontré Nietzsche, en 1902 il remarqua qu'il n'était que le pseudonyme de Confucius. En 1910 on lui érigea un monument sur la place de la Concorde tchéco-slovaque, car il croyait fermement dans l'existence des génies et dans les bienfaits du bonheur⁷⁵⁴.

Une fois encore Tzara fait intervenir la figure de Nietzsche afin de parodier les allégations de Picabia⁷⁵⁵ : on remarquera les similitudes des deux textes, notamment l'allusion aux *génies* et l'existence du *bonheur*. Une telle attitude s'avère on ne peut plus révélatrice des relations que Tristan Tzara entretient avec la philosophie, et, dans une perspective plus large, le savoir. En

⁷⁵¹ « Le battement de narine », *L'Antitête*, OC II, *op. cit.*, p. 310.

⁷⁵² Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 233-235.

⁷⁵³ Francis Picabia cité par Michel Sanouillet, *Idem*. De même, dans *Philaou-Thilaou*, sixième numéro de sa revue 391 publié le 10 juillet 1921, sous le pseudonyme de *Funny-Guy* conféré par Albert Gleizes, Picabia délivre une attaque identique : « Le dadaïsme fut inventé par Marcel Duchamp et Francis Picabia – Huelsenbeck ou Tzara trouvèrent le mot Dada »

⁷⁵⁴ « Net », in OC I, *op. cit.*, p. 581. Notons que « Funiguy » est l'un des surnoms de Picabia.

⁷⁵⁵ Henri Béhar note également cette utilisation de Nietzsche contre Picabia. Voir les notes des deux écrits de Tzara, *Ibid.* p. 730 et OC II, *op. cit.*, p. 456.

effet, celle-ci s'oppose totalement à l'absence de références explicites au philosophe dans les écrits poétiques ou théoriques de Tzara. Cela entraîne selon nous deux conséquences. D'une part, il semble y avoir chez Tzara une stratégie d'occultation des savoirs. Une stratégie faisant directement écho à cette seconde conséquence, selon laquelle le savoir n'est non pas une arme, mais une faiblesse que le poète n'hésite pas à pointer chez ses ennemis. Ce faisant, Tzara inverse complètement le rapport conventionnel à la culture, se conformant ainsi à l'idéal d'un homme *idiotisé*, contrepoint parfait de l'intelligence que Tzara exècre. Pourtant, bien après Dada, le nietzschéisme de Tzara perdurera et continuera de marquer le poète. Preuve en est, de l'aveu de sa femme Greta Knutson, avec laquelle il se marie en 1925 et dont il se sépare en 1936⁷⁵⁶, « les derniers ouvrages de Nietzsche étaient les livres de chevet de Tzara⁷⁵⁷ ».

3. L'indifférentisme, de la spiritualité orientale à la philosophie Dada

Dans leur quête d'une nouvelle sensibilité, la plupart des artistes Dada, héritiers de l'expressionnisme, ont opéré un *décentrement* culturel à la fois spatial et temporel. Les conquêtes intellectuelles et esthétiques de l'Occident ne captivent plus. À l'inverse, l'« Autre » et l'« Ailleurs » fascinent. Aussitôt après son entrée au Cabaret Voltaire, Huelsenbeck « plaide pour un renforcement du rythme (le rythme nègre)⁷⁵⁸ », tandis que Tzara fait appel à la mystique renaissante en insérant des fragments de *Centuries* de Nostradamus au sein de ses poèmes⁷⁵⁹.

⁷⁵⁶ Tristan Tzara et Greta Knutson se marient le 8 août 1925 à Stockholm. Le 2 juin 1939, après trois années de séparation, Greta engage une procédure de divorce qui aboutira le 18 mai 1942. Voir la « Chronologie de Tristan Tzara » donnée par Henri Béhar, in *OC I, op. cit.*, p. 19-21.

⁷⁵⁷ Anne-Marie Amiot, « Grains et issues : Age d'or, âge d'homme, âge approximatif », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 7, *L'Âge d'or-l'âge d'homme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 134. Voir également : Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara, op. cit.*, p. 206.

⁷⁵⁸ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, *op. cit.*, p. 113. Entrée du 11 février 1916.

⁷⁵⁹ À ce sujet, voir l'article très instructif de Gilles Polizzi, « Nostradamus, Tzara, Burroughs : la "machine à imiter le temps", ou les poétiques prédictives de la Renaissance aux temps modernes », *Fabula / Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps*. Consulté le 23 janvier 2018. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4796.php>

Marcel Janco réalise quant à lui des masques inspirés du folklore roumain⁷⁶⁰ là où Sophie Taeuber est influencée par la statuaire amérindienne⁷⁶¹. Mais ce décentrement touche aussi au domaine de la religion. Un intérêt nouveau pour la spiritualité orientale se dessine et offre une alternative aux dogmes chrétiens jugés trop répressifs. Comme le remarque Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne*, « à cette rupture déclarée avec la tradition s'oppose sans doute une réceptivité particulière à toutes les littératures, à toutes les religions, une volonté de se replonger dans le monde psychique le plus profond, là où se rejoignent l'Europe et l'Asie⁷⁶² ». Dès l'été 1913, Hugo Ball, alors en quête d'une « hiérarchie des valeurs individuelles et sociales⁷⁶³ » qui n'est pas sans rappeler l'individualisme aristocratique d'un Nietzsche, lit le *Mânava Dharma çâstra*⁷⁶⁴, un traité brahmanique du II^e siècle avant notre ère, dictant les devoirs de l'individu et des différentes castes afin de perpétuer l'ordre humain, naturel et cosmique dans une société idéale :

Jadis, le Code des lois de Manu et l'Église catholique ont eu connaissance d'autres critères de valeurs que ceux d'aujourd'hui. Qui sait encore ce qui est bien et ce qui est mal ? Le nivellement, c'est la fin du monde. Peut-être existe-il quelque part dans l'océan Pacifique une petite île qui n'a pas encore été touchée, que nos tourments n'ont pas encore envahie. Combien de temps encore, et cela aussi sera du passé⁷⁶⁵.

C'est dire combien la recherche d'un « ailleurs » spirituel est à la fois déterminante mais encore teintée de pessimisme. Néanmoins, cet attrait pour la religion hindouiste restera sans véritable écho chez les futurs dadaïstes zurichois, et se transformera rapidement en une attirance pour la spiritualité taoïste. En effet, dans son roman autobiographique encore méconnu *Nein und Ja* (1920) le dadaïste Otto Flake fait pénétrer son lecteur dans l'intimité des discussions au sein du

⁷⁶⁰ *Dada Africa*, Catalogue de l'exposition « Dada Africa - Sources et influences extra-occidentales », Paris, Musée de l'Orangerie, du 17 octobre 2017 au 19 février 2018. Paris, Hazan, 2017, p. 125.

⁷⁶¹ *Dada Africa*, *op. cit.*, p. 138-139.

⁷⁶² Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. fr. Michel-François Demet, Paris, LGF, 1999, p. 238-239.

⁷⁶³ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶⁴ Traduit en français par « Loi de Manu » ou « Lois de Manou ».

⁷⁶⁵ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, *loc. cit.*, p. 26.

cercle zurichois qu'il rejoint en 1918, tout en renommant les acteurs du mouvement⁷⁶⁶ : Lauda (Otto Flake), Lisbao (Tristan Tzara), Hans (Hans/Jean Arp), Fünfkorn (Hugo Ball), Elena (Emmy Hennings), Der Rumäne (Marcel Janco), Hispanofranzose (Francis Picabia), Siriwan (Walter Serner). On y apprend ainsi qu'Hans Arp manifeste un intérêt pour le premier des grands maîtres taoïstes, Lao-Tseu :

« Où et comment vit-il [Arp] ? demanda Lauda.

À Zurich, de façon si pure qu'à l'époque des bureaux, des banques et des bourses, cela paraît invraisemblable ; il n'a pas vu un seul critique, ne dîne pas avec des collectionneurs ni ne paye l'invitation par flatterie, lit Lao-Tseu et Jacob Böhme, a les mains et les pieds d'une femme et son organisme est si brutal que lorsqu'il mange de la viande, il a une éruption cutanée⁷⁶⁷ ».

De même, le roman de Flake montre que la pensée de Lao-Tseu s'immisce parfois au cœur de certaines discussions des membres du groupe, tant et si bien que les sections 1 et 29 du *Tao Te King* sont citées en intégralité. De même, dans une entrée de décembre 1918 de sa *Chronique zurichoise*, Tzara fait également référence à une autre grande figure taoïste, Tchouang-Tseu, au moment même où s'achève la composition de son « Manifeste Dada 1918 » en vue de sa publication dans *Dada 3* : « vive dada Dchouang-Dsi le premier dadaïste⁷⁶⁸ ». Bien que celui-ci ait probablement vécu dans l'Antiquité préimpériale chinoise, entre 369 et 286 avant notre ère⁷⁶⁹, sa caractérisation en tant que premier dadaïste n'a rien de surprenant étant entendu que

⁷⁶⁶ Martin Korol, *Dada, Präxil und "Die Freie Zeitung" – Ernst Bloch, homo ludens und Tänzer ; der rastlose Hugo Ball auf der Suche nach Heimat ; und ihre Weggefährten und Gegner in der Schweiz 1916–1919*, [en ligne], 2001. URL: https://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss174_Korol.pdf

⁷⁶⁷ Otto Flake, *Nein und Ja [Non et oui]*, 1920, Berlin, Fischer/Verlag, p. 79. Nous traduisons. Notons au passage la référence à Jacob Böhme grâce à laquelle s'explique l'allusion apparemment ironique à l'intolérance à la viande de Hans Arp. Böhme (1575-1624) est en effet le théoricien du *behmenisme*, doctrine selon laquelle « les liens étroits qui unissent l'espèce humaine à l'univers fondent l'union mystique avec Dieu. Ainsi, tuer, c'est rompre l'union mystique, et abattre les animaux pour se nourrir, c'est ériger des barrières entre l'âme et Dieu. La perfection morale et spirituelle, nécessaire pour s'assurer le paradis dans l'autre monde, requiert le refus de tout aliment carné, l'effort de communion avec la nature et le renoncement à toute violence. » (Arouna Ouédraogo, « De la secte religieuse à l'utopie philanthropique. Genèse sociale du végétarisme occidental », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n°4, 2000, [en ligne]. URL : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279882. Voir également : Götz-Lothar Darsow, « Mystique et modernité – hasard et improvisation », in Henri Béhar, Catherine Dufour (éd.), *Dada : circuit total*, op. cit., p. 486-492.

⁷⁶⁸ *Chronique zurichoise (1915-1919)*, OC I, op. cit., p. 566. Derrière cette orthographe hasardeuse se cache en réalité le maître taoïste Tchouang-Tseu.

⁷⁶⁹ Rémi Mathieu, *Le taoïsme*, Paris, PUF, 2019, p. 40.

« Dada existait avant Dada⁷⁷⁰ ». En revanche, attribuer à celui-ci l'origine même de l'état d'esprit Dada revient à lui conférer une place de choix dans le panthéon culturel du mouvement. Une fois n'est pas coutume, Tzara réitérera la référence quatre ans plus tard, dans sa « Conférence sur Dada », prononcée à Iéna et Weimar les 23 et 25 septembre 1922 :

[...] Dchouang-Dsi était aussi dada que nous. Vous vous trompez si vous prenez Dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles. Plusieurs de mes affirmations vous ont paru vieilles et naturelles, c'est la meilleure preuve que vous étiez dadaïstes sans le savoir et peut-être avant la naissance de dada⁷⁷¹.

Ici, la référence à Tchouang-Tseu n'apparaît pas seulement comme un contrepoint à la dénonciation de la modernité, mais semble au contraire souligner une profonde correspondance entre l'état d'esprit dadaïste et la philosophie taoïste, d'ores et déjà repérée par de nombreux commentateurs tels que Núria López Lupiáñez⁷⁷², Erin Megan Lochmann⁷⁷³, ou encore Richard Sheppard :

Les écrivains orientaux qui ont eu la signification la plus profonde et la plus cohérente pour Dada sont sans aucun doute le sage taoïste Lao-Tseu et Tchouang-Tseu. Il y a, par exemple, une analogie évidente entre la vision dadaïste de la réalité en tant que processus sans fin et le concept taoïste du Tao (la Voie) qui coule librement, mystérieusement et indifféremment comme le fondement créatif de toute chose⁷⁷⁴.

Les correspondances thématiques avec le taoïsme semblent en effet très nombreuses dans l'œuvre dadaïste de Tzara. À l'instar du Tao, dont la méthode est le non-agir (*wu wei*), celui-ci se revendique « contre l'action⁷⁷⁵ » car « mesurée à l'échelle Éternité, tout action est vaine⁷⁷⁶ ». Or, le poète et le sage n'entendent pas ce refus comme un simple immobilisme : « le non-agir

⁷⁷⁰ « Bevor Dada war, ward dada da », Jean Arp cité par Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Chicago, Northwestern University Press, 2000, p. 197. Tzara formulera une remarque similaire en affirmant dans « Autorisation » : « Dada existait avant nous », in *OC I, op. cit.*, p. 572.

⁷⁷¹ « Conférence sur Dada » (1922), in *OC I, loc. cit.*, p. 420-422.

⁷⁷² Núria López Lupiáñez, *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, op. cit.

⁷⁷³ Erin Megan Lochmann, *The Art of Nothingness: Dada, Taoism and Zen*, University of Kentucky Libraries, 2011.

⁷⁷⁴ Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, op. cit, p. 283.

⁷⁷⁵ « Manifeste Dada 1918 », *OC I, op. cit.*, p. 360.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 365.

ne signifie pas l'inactivité, mais une activité autre que celle qui se définit par l'action. [...] L'action suppose le désir et la volonté d'obtenir un résultat pensé à l'avance. Mais la Voie ne prémédite rien. ». À la doctrine de l'« agir sans agir » (*wei wu wei*) se superpose le *geste*⁷⁷⁷ Dada. En outre, cette absence totale de préméditation conduit à une valorisation commune de l'instant et de la spontanéité. La Voie « n'agit pas, mais se déploie spontanément à partir d'elle-même⁷⁷⁸ », à l'instar de Tzara : « Ce que nous voulons maintenant c'est la *spontanéité*. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente⁷⁷⁹ ». On remarquera d'ailleurs une analogie frappante entre ce rejet dadaïste des idées spéculatives et le contexte philosophique de l'émergence de la pensée taoïste qui se caractérise par une opposition à l'intellectualisme humaniste confucéen⁷⁸⁰. En effet, la philosophie de Tchouang-Tseu « idéalise l'état de nature [...] en faveur d'un individualisme anarchique opposé à l'artificialité, les conventions et les institutions, le tout conduisant à un refus des acquis de la culture, c'est-à-dire de la civilisation⁷⁸¹ ». De fait, là où « le sage taoïste est celui qui se vide, [...] le sage confucianiste vise à se remplir (de savoir, de rites, de codes sociaux... qui détruisent sa nature humaine)⁷⁸² ». Nous le savons désormais, une telle posture philosophique n'était pas pour déplaire à Tzara qui reprend cette quête de la vacuité : « Tâchez d'être vides et de remplir vos cellules cérébrales au petit bonheur. Détruisez toujours ce que vous avez en vous. Au hasard des promenades. Vous pourrez alors comprendre beaucoup de choses⁷⁸³ ». À première vue, cette posture semble avoir pour corollaire une forme extrême de retrait spirituel, de

⁷⁷⁷ Michel Sanouillet a parfaitement cerné cette prééminence du *geste* dadaïste qu'il oppose à l'*action* surréaliste. Voir : *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁷⁸ Rémi Mathieu, *Le taoïsme*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁷⁹ « Conférence sur Dada » (1922), *OC I*, *op. cit.*, p. 421.

⁷⁸⁰ À ce sujet, voir l'ouvrage du sociologue allemand Max Weber, contemporain du mouvement Dada : *Confucianisme et Taoïsme* (1916).

⁷⁸¹ in Ko Sung-Wong, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and their Fellow Poets*, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁸² Rémi Mathieu, *Le taoïsme*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁸³ « Conférence sur Dada » (1922), *OC I*, *loc. cit.*, p. 420.

désinvestissement psychique, pour lequel il convoque le dernier des trois grands courants spirituels orientaux non encore mentionné dans notre développement, le bouddhisme. En effet, dans sa « Conférence sur Dada », il définit le mouvement de la manière suivante : « Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi-bouddhique. Dada met une *douceur* artificielle sur les choses⁷⁸⁴ ». Or, il nous paraît important d'insister sur la signification réelle de l'adverbe *quasi*, lequel tend à éloigner la perspective d'une influence directe du bouddhisme. Bien que cette indifférence ainsi définie rappelle la quête bouddhiste de l'équanimité, Ko Won, dans sa recherche de similitudes entre Dada et le bouddhisme à travers les exemples comparés de Tzara et du poète dadaïste japonais Takhashi Shinkichi, confesse « n'avoir trouvé aucune preuve directe d'influences bouddhiques dans les recherches qu'il a menées sur Tristan Tzara⁷⁸⁵ ». Pour étayer ce constat, il rapporte le contenu d'une interview de son fils, Christophe Tzara : « Aussi loin que je puisse remonter, mon père n'avait aucun lien avec le bouddhisme. Cela ne signifie pas que des similitudes avec les écrivains orientaux n'existent pas, mais ce serait le résultat d'une convergence inconsciente, et non d'une étude délibérée⁷⁸⁶ ». Pourtant, un tel rapprochement entre Dadaïsme et bouddhisme n'est pas inédit. Déjà en 1920, dans l'introduction de son *Almanach Dada*, Richard Huelsenbeck développait une réflexion similaire :

Dada est le point d'indifférence entre le contenu et la forme, la femme et l'homme, la matière et l'esprit, étant la pointe du triangle magique qui s'élève au-dessus de la polarité linéaire des choses et des concepts humains. *Dada est le côté américain du bouddhisme*, il fait rage parce qu'il peut être silencieux, il agit parce qu'il est au repos. Dada n'est donc ni politique ni art, il ne vote ni pour l'humanité ni pour la barbarie [...]. Et pourtant Dada a son caractère empirique car c'est un phénomène parmi les phénomènes. Dada étant l'expression la plus directe et la plus vivante de son temps, elle se retourne contre tout ce qui semble obsolète, momifié, collé à elle à un moment donné et se propage sur la surface sans fin, il est comme l'éphémère et pourtant a ses frères parmi les colosses éternels dans la vallée du Nil⁷⁸⁷.

⁷⁸⁴ *Idem*. Nous soulignons.

⁷⁸⁵ Mary-Ann Caws, « Preface », in Ko Sung-Wong, *Buddhist Elements in Dada*, op. cit., p. V.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁸⁷ Richard Huelsenbeck, *Almanach Dada*, Berlin, Erich Reiß, 1920, p. 4. Nous soulignons.

Une telle définition a de quoi surprendre, notamment par le rapprochement apparemment paradoxal du bouddhisme et des États-Unis. Or, comme en atteste le reste du commentaire, l'essence même de Dada réside dans son aspect paradoxal qui n'est pas sans rappeler, à première vue, la *coincidentia oppositorum* d'un Nicolas de Cues. En cela, l'affirmation ne serait rien de plus qu'une énième fantaisie de langage réunissant deux cultures *a priori* antagonistes. Elle s'avère pourtant bien plus sensée qu'il n'y paraît. En effet, celle-ci rappelle étrangement une formule employée par Friedrich Nietzsche dans le Livre Premier de *La Volonté de puissance*, lorsqu'il définit « Le nihilisme européen » : « C'est là la forme européenne du bouddhisme, la négation active, par quoi la vie tout entière a perdu son "sens"⁷⁸⁸ ». Dans le système philosophique nietzschéen, le nihilisme désigne tout ce qui, à travers des valeurs illusoires et/ou la croyance en un monde métaphysique, *supra-sensible*, déprécie l'existence. Celui-ci distingue le nihilisme *actif*, un « signe de force⁷⁸⁹ » caractérisé par une volonté de destruction des valeurs illusoires mais encore incapable d'en créer de nouvelles, du nihilisme *passif*, une « maladie de la volonté⁷⁹⁰ » qui se traduit notamment par une incapacité d'agir et une soumission sans borne à l'autorité. En élaborant sa typologie des religions, il range le judaïsme, le christianisme et le bouddhisme parmi les expressions de ce dernier. Suivant cette classification, l'approche deleuzienne⁷⁹¹ privilégie une subdivision du nihilisme passif en trois sous-catégories : un nihilisme *négatif*, *réactif* et *passif*⁷⁹² correspondant respectivement au « moment de la conscience judaïque et chrétienne », à celui « de la conscience européenne », ainsi qu'au « moment de la conscience bouddhique ». Le bouddhisme, en tant que religion dénuée de ressentiment et de mauvaise conscience, « donne même au nihilisme passif une

⁷⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1979, p. 215.

⁷⁸⁹ *Idem*.

⁷⁹⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 347, cité par Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris PUF, 2012, p. 300.

⁷⁹¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2014.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 239-245.

noblesse. Aussi Nietzsche pense-t-il que l'Orient est en avance sur l'Europe : le christianisme en reste encore aux stades négatif et réactif du nihilisme⁷⁹³ ». C'est la raison pour laquelle le philosophe allemand insiste systématiquement sur la « douceur »⁷⁹⁴ de la spiritualité bouddhiste, opposée à la violence du christianisme⁷⁹⁵. De fait, lorsqu'il étudie le problème du nihilisme européen, Nietzsche voit dans la lassitude et dans la « dévalorisation des valeurs qui se traduit par une forme *douce* de scepticisme⁷⁹⁶ », l'annonce d'un nouveau bouddhisme, un bouddhisme européen⁷⁹⁷, nouvelle manifestation du nihilisme passif. Dès lors, se pourrait-il que la formule de Huelsenbeck soit une caractérisation typiquement nietzschéenne de Dada, en tant que nouvelle étape du nihilisme ? Quoi qu'il en soit, cette correspondance, fortuite ou non, invite à relever la possibilité d'une initiation de certains dadaïstes à la pensée bouddhiste par le truchement d'une philosophie nietzschéenne très marquée par la spiritualité orientale.

Néanmoins, à travers le vocabulaire⁷⁹⁸ et les images⁷⁹⁹ qu'elle mobilise, cette réflexion sur Dada semble davantage trouver son origine chez le philosophe dadaïste Salomo Friedländer, lui-même fortement inspiré par la philosophie de Max Stirner⁸⁰⁰ et de Nietzsche – auquel il consacre par ailleurs un ouvrage en 1911, *Friedrich Nietzsche. Ein Intellektual Biographie*. Son ouvrage majeur, *L'indifférence créatrice*⁸⁰¹, contemporain du mouvement,

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 238.

⁷⁹⁴ Comme l'indique la précédente citation de Tzara, il s'agit là d'une terminologie qu'il n'hésite pas à reprendre pour définir Dada.

⁷⁹⁵ Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, *op. cit.*, p. 306.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 327. Nous soulignons.

⁷⁹⁷ Voir : « Le bouddhisme européen », *Ibid.*, p. 317-329.

⁷⁹⁸ Notamment les notions de « point d'indifférence » et de « polarité », terme constituant le titre de l'un de ses articles : « Polarität – Philosophischer Vortrag » (*Der Sturm*, n°92, Janvier 1912).

⁷⁹⁹ L'évocation des « colosses de la vallée du Nil » rappelle en effet fortement l'image de la source du Nil et du Sphinx employée par Friedländer dans son article « Præsentismus – Rede des Erdkaisers an die Menschen » (*Der Sturm*, n°144/145, janvier 1913).

⁸⁰⁰ « Salomo Friedländer connaissait bien l'ouvrage de Stirner et même plus, grâce à son amitié avec son cousin Anselm Ruest qui, en tant que Stirnerien convaincu, avait publié en 1906 une monographie sur Stirner, ainsi que les écrits du premier anarchiste individualiste. Anselm Ruest créera au lendemain de la guerre le journal au titre évocateur *Der Einzige* (*L'Unique*) en écho à l'ouvrage de Stirner ». Voir Patrick Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann*, Aix-Marseille Université, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 42. Ajoutons que Friedländer fut le coéditeur de ladite revue.

⁸⁰¹ Le recueil, achevé dès 1914, n'a cependant pu être publié qu'en 1918 en raison de la Première Guerre mondiale. Il se compose principalement d'essais dont certains ont été publiés antérieurement et dans l'intervalle, comme : « Der Waghälter der Welt », publié dans la revue *Die weißen Blätter* en juillet 1915.

marque l'aboutissement d'un système philosophique élaboré de longue date. Dès 1911, dans un article à propos de « l'héritage de Kant⁸⁰² », celui-ci abordait le problème de la connaissance humaine du monde et la dichotomie entre les tenants de l'innéisme et de l'empirisme, en opposant Platon, Descartes et Leibniz à Hume, Locke, Berkeley, ou encore Bacon. C'est alors qu'intervient Emmanuel Kant qui, dans sa *Critique de la raison pure*, réussit à établir l'interdépendance de « l'esprit *a priori* » et de la « sensualité *a posteriori* », marquant ainsi la fin de tout ce « vagabondage philosophique ». Friedländer considère pourtant que le système kantien reste à perfectionner dans la mesure où il ne parvient pas à les réunir définitivement. Il développe ainsi une philosophie de la *polarité* selon laquelle la conception humaine de la réalité est structurée par des oppositions polaires artificielles de tout ordre (oui/non, plus/moins, chaud/froid, etc.). Or, ces polarités ne sont pour lui que les expressions différenciées et relatives d'un principe unique et absolu, le centre pur de l'indifférence, que l'homme doit individuellement s'efforcer d'atteindre pour accéder à la « neutralité créatrice⁸⁰³ » à la fois débarrassée et maîtresse libre de toutes les différences. Toute la démarche friedländerienne consiste en somme en une réfutation des fondements de la logique classique, notamment du principe du tiers exclu⁸⁰⁴, au profit d'un « tiers inclus⁸⁰⁵ » privilégiant ainsi une logique autre, celle du vivant : « l'erreur cardinale de Kant [est] de ne pas avoir remarqué la nature vivante de la logique et d'avoir déclaré celle-ci inconsciemment logique [...] Nous connaissons peut-être cette logique de l'école, mais pas encore celle de la vie⁸⁰⁶ ».

⁸⁰² Salomo Friedländer, « Kants Vermächtnis », *Der Sturm*, vol.1, n°53, mars 1911, p. 419-420.

⁸⁰³ Salomo Friedländer, « Der Waghälter der Welt », *Die weißen Blätter*, vol. 1, n°7, juillet 1915, p. 874.

⁸⁰⁴ Dans sa *Logique*, Kant classe ainsi le principe du tiers exclu parmi les trois critères universels de vérité. Voir : Emmanuel Kant, *Logique*, [1800], trad. fr. Louis Guillermit, Paris, Vrin, 1970, p. 58.

⁸⁰⁵ Salomo Friedländer, « Der Waghälter der Welt », *op. cit.*, p. 861 : « Cette “tierce partie incluse”, comme un zéro des extrêmes, non seulement ne viole pas la loi suprême de la logique, mais lui donne plutôt de la force ». Un tel principe n'est d'ailleurs pas sans rappeler la philosophie scientifique d'un Stéphane Lupasco.

⁸⁰⁶ Salomo Friedländer, *L'indifférence créatrice* [Schöpferische Indifferenz], *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Detlef Thiel (éd.), Waitawhile, Herrsching, 2009, p. 138. Nous traduisons.

Avant même les débuts de Dada, il semble que Richard Huelsenbeck⁸⁰⁷, au même titre que Hugo Ball, Hans Richter ou Raoul Hausmann, se soit familiarisé avec la pensée de Friedländer à l'occasion de son séjour à Berlin en 1915⁸⁰⁸. Le philosophe fait alors partie du même cercle artistique que les futurs dadaïstes, comme l'illustrent ses publications au sein des revues expressionnistes *Der Sturm* et *Die Aktion*, dont le premier numéro lui est dédié⁸⁰⁹. Si l'influence de Friedländer est nettement plus visible chez les dadaïstes berlinois, et plus particulièrement chez Raoul Hausmann, elle est également présente au sein du cercle zurichois comme en atteste le programme du 29 mars 1917, jour de l'inauguration de la Galerie Dada, annonçant une lecture de la « prose de Mynona⁸¹⁰ ». Or, Mynona, anagramme d'Anonym⁸¹¹, est le pseudonyme utilisé par Friedländer dans ses écrits littéraires, notamment ses « Grotesques », des écrits satiriques au sein desquels il met en scène sa philosophie⁸¹². De fait, Tzara a certainement été au contact de la pensée de Friedländer dès les débuts de Dada. Certaines affirmations et éléments de langage du « Manifeste Dada 1918 » affichent en tous les cas une proximité pour le moins troublante avec sa philosophie⁸¹³ : « J'écris ce manifeste pour

⁸⁰⁷ Notons que l'artiste fait explicitement référence au philosophe dans *En Avant Dada* lorsqu'il s'attache à définir l'attitude des dadaïstes : « Le dadaïste se sert de sa capacité psychologique de pouvoir lancer son individualité comme un lasso ou de la laisser flotter au vent comme un vêtement. Demain il ne sera plus le même qu'aujourd'hui et après-demain il ne sera peut-être plus "rien du tout", pour ensuite être tout. Il s'abandonne complètement au mouvement de la vie, il se place au milieu des "angles" – sans pour autant jamais perdre sa distance envers les choses, car il ne renonce jamais à l'indifférence créatrice, pour employer la définition du Dr Friedländer-Mynona », *En avant Dada*, [1920], Dijon, Les presses du réel, 2000, p.45.

⁸⁰⁸ Il est également très probable que Ball, Huelsenbeck, Richter et Hausmann aient rencontré Friedländer au Café des Westens [Café de l'Occident], que ce dernier fréquentait également. Voir : Patrick Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann*, *op. cit.*, p. 31 et 66.

⁸⁰⁹ Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans*, *op. cit.*, p. 117. On notera néanmoins que Friedländer est attaché à une révolution spirituelle et non une révolution sociale. C'est pourquoi il cesse d'écrire pour le journal radical *Die Aktion* en 1917 et ne publie que deux contributions pour la revue plus modérée *Der Sturm* après 1919 (*Ibid.*, p. 140).

⁸¹⁰ Hugo Ball, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, *op. cit.*, p. 199.

⁸¹¹ Rappelons ici que Tzara désigne définit Dada en tant que « société anonyme » pour l'exploitation des idées (*OC I*, *op. cit.*, p. 385) ou du vocabulaire (*Ibid.*, p. 595).

⁸¹² « J'ai ouvert un cabinet de rires sous le nom de Mynona ; mon livre de grotesque "Rosa die schöne Schutzmannsfrau", contient dans les grotesques "Aërosophie", "Präesentismus" et "Fasching der Logik", une expression humoristique de l'indifférentisme de l'observation polaire », Salomo Friedländer, *L'indifférence créatrice*, *op. cit.*, p. 503. Nous traduisons.

⁸¹³ Voir notamment : Hubert van den Berg, « Dadaist Subjectivity and The Politics of Indifference. On some contrasts and correspondences between Dada Zurich and Berlin », in Willem van Reijen, Willem G. Weststeijn, *Subjectivity*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 29-57.

montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration [...] Contradiction et unité des *polaires* dans un seul jet, peuvent être vérité⁸¹⁴ ». Pourtant, le terme « indifférence » n'intervient que tardivement dans ses écrits, en 1922⁸¹⁵, spécifiquement dans le cadre de cet unique rapprochement de Dada avec la pensée bouddhiste, ce qui oriente résolument vers une reprise de la pensée de Friedländer au même titre que la définition de Huelsenbeck. En effet, dans son ouvrage, le philosophe théorise une extrapolation du concept d'indifférence créatrice au monde extérieur.

Il ne sert à rien de cultiver uniquement l' « intérieur », comme le font les religieux et les mystiques. Une culture mondiale complètement différente s'élève lorsque l'on fait personnellement l'expérience du centre pur de l' « extérieur », c'est-à-dire lorsque l'on y fait l'expérience de la différence en tant qu' « extérieur » créatif de la différence. Ce n'est qu'alors que le monde, la vie, deviennent parfaits⁸¹⁶.

Pour ce faire, il développe succinctement une typologie tout à fait nietzschéenne des cultures américaines et indiennes. Ainsi, l'Inde est l'exemple d'une civilisation certes indifférente, mais qui ne doit cette indifférence qu'à sa passivité, à son quietisme. Friedländer distingue en effet son concept d'indifférence créatrice d'une indifférence passive entendue dans son acception familière :

La soi-disant indifférence du sujet, la soi-disant neutralité et impartialité est aussi différente de la réalité qu'un aimant affaibli l'est du plus fort. Outre le fait que dans la plupart des cas, il s'agit d'hypocrisie - on est impartial lorsque l'on a des raisons de cacher sa partialité. Il s'agit d'un malentendu similaire lorsque le terme "indifférent" est utilisé dans le sens désobligeant de "peu importe". Bien sûr, on peut être "indifférent" à n'importe quoi si on vit les différences depuis leur centre, mais sinon, c'est un bien trop beau mot pour cette mauvaise chose, que vous êtes très peu intéressé, que vous êtes ennuyeux et pas absolument neutre, central⁸¹⁷.

⁸¹⁴ « Manifeste dada 1918 », *OC I, loc. cit.*, p. 359-367. Nous soulignons.

⁸¹⁵ À ce sujet, Hubert van den Berg fait remarquer que le choix du terme, répété à quatre reprises, n'est pas étranger au public face auquel la conférence se déroule : « Ce n'est pas une coïncidence si Tzara parle de cette indifférence devant un public allemand [car] le terme « indifférence » est l'un des concepts fixes de la philosophie idéaliste allemande depuis la fin du XVIII^e siècle (alors qu'il ne jouait pas un rôle significatif dans la philosophie française à l'époque) » (Hubert van den Berg, « Tristan Tzara's Manifest Dada 1918 : Anti-Manifest oder manifestierte Indifferenz ? Salomo Friedländer's schöpferische Indifferenz und das dadaistische Selbstverständnis », *Neophilologus*, n° 79, 1995, p. 361). Nous traduisons.

⁸¹⁶ Salomo Friedländer, « Der Waghälter der Welt », *Die Weissen Blätter*, vol.1, n°7, juillet 1915, p. 857-894. Nous traduisons.

⁸¹⁷ *Ibid.* Nous traduisons.

À l'inverse, l'américanisme serait l'exemple typique d'une civilisation dont le dynamisme frénétique l'oriente résolument vers l'extérieur, mais dans laquelle l'individualité fait défaut. Si bien que, dans un cas comme dans l'autre, « l'intégralité de l'être intérieur se désintègre dans l'indien et l'américanisme⁸¹⁸ ». Une civilisation idéale, indifférente au sens de Friedlænder, consisterait alors en la réunion de ces deux polaires :

Ici, enfin, le sujet individuel dionysiaque n'est plus intériorisé de manière quiétiste, mais plutôt, dans une verve plus américaine, orienté vers l'extérieur. Ici, c'est l'Orient qui s'occidentalise, l'Afrique qui inspire la culture nordique, toute culture efféminée retrouve sa masculinité, et l'individualité dionysiaque tient tout l'extérieur ensemble⁸¹⁹.

À travers le rapprochement opéré avec le bouddhisme, Dada incarnerait donc cette culture parfaite de l'indifférence créatrice, du « *nihil* neutre », du « *rien* vivant ». Ce *rien* constitue d'ailleurs l'un des piliers de l'argumentation tzariste pour définir le mouvement. Grâce à lui, nous savons depuis 1918 que « Dada ne signifie rien⁸²⁰ ». Aussi continue-t-il fortement d'insister sur cette caractérisation dans sa conférence de 1922, tout en apportant une modification *a priori* futile et pourtant capitale, la substantivation du terme :

Tout le monde sait que Dada n'est rien. Je me suis séparé de Dada et de moi-même aussitôt que j'eus compris la véritable portée du *rien* [...] ce qui reste et domine est *l'indifférence*. Je pourrai d'ailleurs, avec le même ton convaincu, soutenir le contraire. J'admets que mes amis n'approuvent pas ce point de vue. Mais le *Rien* ne peut s'exprimer qu'en tant que reflet d'une individualité. C'est pour cela qu'il sera valable pour tout le monde, chacun n'accordant de l'importance qu'à sa propre personne⁸²¹.

Une fois encore, à travers cette dernière phrase, la réappropriation philosophique a des airs des justifications. Suite à l'échec du Congrès de Paris⁸²² et la publication par André Breton du pamphlet anti-Dada en mars 1922, Tzara opte en effet pour un indifférentisme individualiste,

⁸¹⁸ Salomo Friedlænder, *L'indifférence créatrice*, *op. cit.*, p. 503. Nous traduisons.

⁸¹⁹ *Idem*. Nous traduisons.

⁸²⁰ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », in *OC I, loc. cit.*, p. 360.

⁸²¹ Tristan Tzara, « Conférence sur Dada » (1922), *OC I, loc. cit.*, p. 419-420.

⁸²² Voir : Michel Sanouillet, « Chapitre XX. Le "Congrès de Paris" », in *Dada à Paris, op. cit.*, p. 280-304.

comme en témoigne le récit, donné par Matthew Josephson, de ses vacances au Tyrol l'été suivant : « Malgré les récentes hostilités parisiennes [le congrès de Paris], Tzara était d'excellente humeur. Il n'entendait nullement se poser en rival de Breton ni lui disputer la direction de quelque chapelle d'avant-garde à Paris : il s'avouait même "profondément indifférent" au sort du mouvement Dada⁸²³ ». Deux ans plus tard, l'indifférence devient en effet l'attribut principal du personnage du Poète, décrit à travers les yeux d'Andrée, dans la pièce *Mouchoir de nuages* :

Je crois de plus en plus à sa perfection, ce n'est qu'elle qui peut engendrer la suprême indifférence. Il fait planer cette indifférence au-dessus de chaque geste, car, quoique son esprit soit toujours en mouvement, sur chaque acte, il met une couche de désintéressement, comme le temps qui enterre l'événement, en le couvrant des voiles de l'oubli⁸²⁴.

Parce qu'elle est volontairement recherchée, cette indifférence n'a donc rien à voir avec le « jem'enfoutisme actuel⁸²⁵ » parfois revendiqué par Tzara, qui opère ainsi une distinction similaire à celle de Friedländer. Le poète, et plus largement l'artiste, est donc l'incarnation même de l'*Individuum*, cet individu idéal, non-divisé, parvenu au point d'indifférence absolu et recelant néanmoins en lui-même toutes les *polarités* possibles. On remarquera cependant qu'une fois encore, Tzara ne se contente pas de suivre cette conception philosophique de manière mécanique, mais n'hésite pas à se la réapproprier, même de manière farfelue. Ainsi, dans *Faites vos jeux*, il se demande, non sans ironie, si l'indifférence est compatible avec ses relations amoureuses : « Je m'étais contenté dans mes opinions littéraires d'une conclusion divertissante par le rapprochement des mots : l'indifférence active. Serait-elle applicable en amour ? Je suis sûr que non, ou alors il faudrait autrement appeler cet exercice⁸²⁶ ». Se pourrait-il en revanche que celle-ci soit applicable à sa propre pratique poétique ? À la lumière de notre

⁸²³ Matthew Josephson, *Life among the Surrealists, A Memoir*, New-York, Holt, Rinehart & Winston, 1962, p. 179, cité par Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 323.

⁸²⁴ Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages* (1924), *OC I*, *op. cit.*, p. 324.

⁸²⁵ « Tristan Tzara va cultiver ses vices » (1922), *Ibid.*, p. 623.

⁸²⁶ *Faites vos jeux*, *Ibid.*, p. 264.

étude, ce questionnement invite à nuancer le propos de Michel Murat que nous évoquions précédemment : la poésie de Tzara est peut-être « indifférente aux matériaux qu'elle emploie », mais alors *activement*, au sens noble que lui confèrent Friedländer puis Tzara.

B- La première réception de la philosophie idéaliste et dialectique allemande

Peu de temps après la délocalisation du mouvement Dada dans la capitale française, une partie de la presse parisienne s'empare de cette curiosité littéraire, et s'attache à en débusquer les sources philosophiques. Très vite, le nom de Hegel apparaît, comme en témoigne une lettre d'un certain R. Poidatz, publiée le 15 septembre 1920 dans le *Mercur de France* en réponse à un article de R. de Bury⁸²⁷ à propos du dadaïsme, et conservée par Tzara lui-même dans un recueil de coupures de presse⁸²⁸ :

Il est curieux qu'à ma connaissance aucun critique n'ait encore montré que les dadaïstes sont les disciples purs de Hegel, dont ils ne font que manifester, dans un mode artistique, les théories philosophiques. La démonstration est bien facile. C'est Hegel qui créa à son usage une logique nouvelle fondée sur l'identité des contradictoires. Pour lui, affirmer c'est nier. Il n'y a pour régir le monde qu'une seule loi, l'incohérence, toutes les parties de l'univers se niant en elles-mêmes et entre elles. [...] Nous sommes bien ici avec les dadaïstes, n'est-ce pas ?⁸²⁹

A priori, une telle ascendance paraît totalement justifiée au regard des propos tenus par André Breton et Louis Aragon dans le *Projet pour la Bibliothèque Jacques Doucet*. Dès le début de la Première Guerre Mondiale, le couturier français Jacques Doucet nourrit l'ambition de relancer l'activité culturelle moribonde d'un pays tout entier tourné vers l'effort de guerre. Il pratique ainsi le mécénat⁸³⁰ et mûrit le projet de constituer une bibliothèque littéraire afin de recueillir « toutes les traces de l'aventure créatrice des écrivains modernes, pourvu qu'ils répondent à des

⁸²⁷ Il s'agit en réalité d'un pseudonyme utilisé par l'écrivain Rémy de Gourmont, puis repris par son frère, Jean de Gourmont, à sa mort en 1915.

⁸²⁸ Ledit recueil se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, sous la référence TZR 864.

⁸²⁹ Lettre de R. Poidatz, *Mercur de France*, t. 142, n° 534, 15/09/1920, p. 783.

⁸³⁰ Dès 1917, il accorde un soutien financier à la revue animée par Pierre Reverdy, *Nord-Sud*.

critères de qualité⁸³¹ ». À partir de décembre 1920, André Breton est engagé en tant que bibliothécaire et conseiller artistique : l'enrichissement de la collection va alors prendre une orientation résolument avant-gardiste⁸³². En compagnie de Louis Aragon, embauché en février 1922, le projet de caractériser objectivement « ce qui se cache sous l'étiquette Esprit Nouveau⁸³³ » prend forme :

Nous croyons pouvoir [...] vous indiquer certains livres, sans préjuger de leur importance ni de leur valeur, qui ont joué pour nous et pour quelques autres un rôle tel que, sans aimer encore tous les livres que nous vous recommandons, il nous est du moins impossible de les oublier. C'est à juger le moins les ouvrages dont nous réunissons ici les titres que nous pensons faire le mieux un travail objectif. *Nous nous sommes rapportés constamment à un seul critérium : la formation de la mentalité poétique de notre génération*⁸³⁴.

Parmi les intellectuels recommandés, Aragon et Breton attachent une importance toute particulière à « l'homme qui, pour Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Jarry et surtout "Dada" fut le véritable Messie : Hegel, dont l'"idéalisme absolu" exerce aujourd'hui une influence énorme, au point que les partis conservateurs et les partis les plus avancés s'en réclament au même titre⁸³⁵ ». Effectivement, comme le remarque Michel Murat, « les sources philosophiques, empruntées principalement à la philosophie romantique allemande, sont vastes et précocement attestées chez Breton et Aragon⁸³⁶ », comme en témoigne le poème « Forêt-Noire » (1918), dans lequel Breton invoque déjà la figure d'Hegel⁸³⁷. Ce serait pourtant oublier les divergences idéologiques, intellectuelles et culturelles naissantes, entre les animateurs de la revue *Littérature* et le transfuge du dadaïsme zurichois, cristallisées à travers le philosophe. Si elle n'est, une fois encore, jamais directement incriminée par Tzara, la pensée de Hegel est néanmoins implicitement critiquée à travers certains de ses concepts clés. Ce n'est pourtant

⁸³¹ François Chapon cité par Étienne-Alain Hubert in André Breton, *Lettres à Jacques Doucet (1920-1926)*, présentée et éditée par Étienne-Alain Hubert, Paris Gallimard, 2016.

⁸³² François Chapon, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, Lattès, 1984, p. 262-266.

⁸³³ Lettre du 24 janvier 1921, in André Breton, *Lettres à Jacques Doucet, op. cit.*, p. 72.

⁸³⁴ Lettre de février 1922. *Ibid.*, p. 109. Nous soulignons.

⁸³⁵ Lettre de février 1922. *Ibid.*, p. 110.

⁸³⁶ Michel Murat, *Le surréalisme*, Paris, LGF, 2013, p. 112.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 113.

qu'à partir de 1918 que Tzara multiplie les allusions à sa philosophie. Sur les sept livraisons de la revue Dada, organe principal de diffusion des activités du groupe, seul un texte théorique y fait référence, le « Manifeste Dada 1918 » :

La philosophie est la question : de quel côté commencer à regarder la vie, dieu, l'idée, ou n'importe quoi d'autre. [...] La façon de regarder vite l'autre côté d'une chose, pour imposer indirectement son opinion, s'appelle dialectique, c'est-à-dire marchander l'esprit des pommes frites, en dansant la méthode autour. Si je crie :

Idéal, idéal, idéal
Connaissance, connaissance, connaissance,
Boumboum, boumboum, boumboum,

j'ai enregistré assez exactement le progrès, la loi, la morale et toutes les autres belles qualités que différents gens très intelligents ont discuté dans tant de livres, pour arriver, à la fin, à dire que tout de même chacun a dansé d'après son boumboum personnel, et qu'il a raison pour son boumboum, [...] La dialectique est une machine amusante qui nous conduit / d'une manière banale / aux opinions que nous aurions eues de toute façon. Croit-on, par le raffinement minutieux de la logique, avoir démontré la vérité et établi l'exactitude de ses opinions⁸³⁸ ?

D'emblée, la discipline se voit décrédibilisée. Sa quête de connaissance à travers la définition et l'analyse de concepts est assimilée à un simple exposé d'opinions personnelles camouflé derrière un usage rigoureux de la logique. Le terme « opinion », répété à trois reprises, est ici révélateur : la philosophie est identifiée à ce à quoi elle s'oppose depuis Platon⁸³⁹, la *doxa*. Tzara lui refuse ainsi toute prétentions à la connaissance. Son attaque se concentre cependant sur une méthode philosophique spécifique, la pensée dialectique⁸⁴⁰, qu'il ne se contente pas de mentionner mais dont il met ironiquement en scène le fonctionnement, donnant ainsi lieu à « une réécriture par l'absurde de la dialectique hégélienne »⁸⁴¹. Lorsqu'il isole les termes *idéal*, *connaissance* et *boumboum*, chacun répété trois fois de suite⁸⁴², Tzara présente la structure d'un raisonnement dialectique absurde dont chaque étape se voit réduite à un seul terme : l'*idéal* constituant ainsi la thèse, la *connaissance* l'antithèse et le *boumboum* la synthèse. Or, à observer

⁸³⁸ OC I, *loc. cit.*, p. 363-364.

⁸³⁹ Voir l'opposition dressée entre la dialectique en tant qu'*épistémè* et la *doxa* par Platon dans *La République*, livre VI.

⁸⁴⁰ Le terme dialectique ne réapparaîtra dans l'appareil théorique de Tzara que dans *Grains et issues*, après sa conversion aux thèses hégélienne et marxistes.

⁸⁴¹ Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁴² La symbolique de la triple répétition dans ce contexte de critique de la dialectique est ici évidente.

la suite du développement, ce dernier terme semble bien n'être qu'un simple substitut onomatopéique désignant n'importe quelle opinion personnelle. Ainsi mis en scène, l'inopérance du raisonnement dialectique, implicitement assimilé à un sophisme, est ainsi révélée.

Néanmoins, une lecture de ce passage à travers d'autres exemples nous permettrait d'en fournir une autre interprétation. Dans l'entrée datée du 23 juillet 1918⁸⁴³ de sa *Chronique Zurichoise*, véritable journal de bord des manifestations dada, Tzara fait référence à la première lecture de ce manifeste en évoquant la triade dialectique Thèse/Antithèse/Synthèse dans ce style syncopé qui lui est propre : « Manifeste, antithèse thèse antiphilosophie, Dada Dada Dada Dada spontanéité dadaïste dégoût dadaïste rires⁸⁴⁴ ». À travers cette allusion, discrète mais non moins révélatrice, le poète dévoile en réalité le programme du mouvement énoncé dans son manifeste : en mentionnant l'antithèse et la thèse sans la troisième étape que constitue la synthèse, il affirme l'opposition des contraires sans pour autant souscrire à leur dépassement dialectique, comme le remarque également Emmanuel Rubio : « Ce qui est certain, c'est que la rencontre des contraires, chez Tzara, ne se fait pas sous les auspices de la dialectique hégélienne, qui ne peut nullement être reconduite. La dialectique [...] n'est revisitée que pour l'abolition définitive d'une logique qui [...] se voit bafouée par l'antiphilosophie⁸⁴⁵ ». Quelques mois plus tard, dans une composition intitulée « Chronique », il réitère la référence : « synthèse antithèse thèse paranthèse [*sic*] tristesse⁸⁴⁶ ». Cette fois, les trois éléments de la triade apparaissent bel et bien mais l'irruption d'un quatrième élément absurde reprenant leur radical commun ôte toute crédibilité à la méthode ainsi exposée. Comme

⁸⁴³ Le mois de juillet semble être une information erronée volontairement inscrite par Tzara : le « Manifeste Dada 1918 » est en réalité lu le 23 mars 1918 à la salle Meise à Zurich.

⁸⁴⁴ Tristan Tzara, *Chronique zurichoise (1915-1919)*, OC I, *op. cit.*, p. 565.

⁸⁴⁵ Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁴⁶ « Chronique » (1919), *Poèmes épars*, OC I, *op. cit.*, p. 517. Notons que la référence à Hegel reste incertaine dans la mesure où c'est à Fichte que l'on doit la désignation en ces termes des trois étapes dialectiques, dans sa *Doctrine de la science* (1794).

dans le premier exemple, Tzara inverse sciemment l'ordre logique de ces termes, comme pour en signifier la position interchangeable et, finalement, la construction superficielle d'un tel raisonnement.

Revenons désormais à l'exemple du « Manifeste Dada 1918 ». En considérant que la réutilisation absurde de la méthode dialectique par Tzara consiste en une inversion de l'ordre des étapes, le *boumboum* devient à présent la thèse, et ainsi de suite. Cette onomatopée enfantine, maintes fois utilisée par Tzara⁸⁴⁷, ne manque pas d'évoquer les battements d'un cœur humain⁸⁴⁸ et, par extension le vitalisme de Tzara à travers sa constante mise en avant du corps. R. Bruce Elder⁸⁴⁹ perçoit d'ailleurs dans cette métaphore du rythme naturel du corps un écho aux conceptions artistiques développées par Novalis dans le *Brouillon général* de son projet encyclopédique : « Toute méthode est rythme. Qu'on perde le rythme du monde, on perd également le monde. Chaque homme a son rythme individuel. L'algèbre est la poésie. [...] La relation individuelle entre l'excitabilité et le stimulus est le rythme de la santé individuelle⁸⁵⁰ ». Si rien ne permet de prouver la parenté de cette réécriture comique, ajoutons tout de même que Raoul Hausmann, Jean Arp, Hugo Ball ou encore André Breton, vouaient un intérêt certain au poète romantique allemand⁸⁵¹. Le second terme, *connaissance*, demeuré antithèse, ferait de fait référence à l'objectif de la démarche hégélienne, la quête du savoir absolu. L'*idéal* correspondrait enfin à cette troisième étape, à cette synthèse dialectique rejetée par Tzara en même temps que la philosophie idéaliste allemande – portée par Fichte ou encore Hegel – à

⁸⁴⁷ Notamment pour nommer un personnage de *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Monsieur Boumboum.

⁸⁴⁸ « la vie est simple comme un boumboum comme le boumboum de son cœur », *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916), OC I, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁴⁹ R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, Waterloo (Canada), WLU Press, 2015, p. 237.

⁸⁵⁰ Novalis, Olivier Schefer (ed.) *Le Brouillon général*, Paris, Allia, 2000, p. 92.

⁸⁵¹ Hugo Ball fait ainsi référence à Novalis à de nombreuses reprises dans *La fuite hors du temps*, tandis qu'André Breton cite la poète dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Voir également : Timothy O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987, p. 81 ; Jean Weisberger (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1, *Histoire*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 92.

laquelle le terme fait référence⁸⁵². Ainsi Tzara déconstruit-il à la fois le raisonnement dialectique mais également la logique qui conditionne l'utilisation d'une telle méthode tout en faisant discrètement prévaloir ses propres considérations intellectuelles. Le rejet de la philosophie dialectique et la rupture intellectuelle avec les futurs surréalistes trouve son expression la plus marquante dans « Liquidation » : André Breton lui attribue la note de 10, Ribemont-Dessaignes 13, Aragon 15, Drieu La Rochelle monte quant à lui jusqu'à 20 ; Soupault, plus mesuré, octroie la note de l'indifférence absolue, zéro. Rien à voir avec le -25 asséné une fois de plus par Tzara. André Breton, qui a parfaitement cerné cette aversion de Tzara pour le système philosophique hégélien, ne se priva pas d'utiliser celle-ci comme argument lorsqu'il invite à lâcher *Dada* en mars 1922 :

On se fait de nos jours une pensée de la précipitation de toute chose en son contraire, et de la résolution de tous deux en une seule catégorie, celle-ci conciliable elle-même avec le terme initial et ainsi de suite jusqu'à ce que l'esprit parvienne à l'idée absolue, conciliation de toutes les oppositions et unité de toutes les catégories. Si « Dada » avait été cela, certes ce ne serait pas si mal, encore qu'au sommeil de Hegel sur ses lauriers je préfère l'existence mouvementée de la première petite grue. Mais Dada est bien étranger à ces considérations⁸⁵³.

Il faudra attendre l'*Essai sur la situation de la poésie* (1931) pour que le poète reconsidère la pensée dialectique de Hegel.

C- *Le cas de la psychanalyse*

Loin d'être uniforme, le rapport des dadaïstes à l'égard de la psychanalyse révèle la variété des préoccupations intellectuelles qui anime les différentes antennes européennes, et ce,

⁸⁵² Le terme *idéal* (et ses variantes), peu usité par Tzara, fait majoritairement référence à toute philosophie idéaliste. Il est ainsi employé pour la première fois en 1916 dans *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* : « l'idéaliste a tant regardé le soleil que son visage / s'aplatissa » (*Idem*).

⁸⁵³ André Breton, « Lâchez Tout », *Littérature* (nouvelle série), n°1, mars 1922. Il s'agit de la seule référence directe au philosophe dans la revue. En évinçant Dada, Breton met en avant son inclination pour l'idéalisme allemand.

dès l'année 1916. Henri Béhar et Anne-Élisabeth Halpern⁸⁵⁴ distinguent ainsi trois pôles au sein desquels s'articulent trois approches de la discipline. En Allemagne – plus précisément à Berlin, une psychanalyse dissidente⁸⁵⁵ et résolument politique s'affirme à travers les figures d'Otto Grosz, de Franz Jung et de Raoul Hausmann. À Paris, les études de médecine de Louis Aragon et d'André Breton les conduisent à s'intéresser plus avant à la discipline⁸⁵⁶ dont l'apport jette les bases du mouvement surréaliste. À Zurich cependant, la psychanalyse ne connaît, semble-t-il, qu'un faible écho parmi les dadaïstes. Tristan Tzara ne mentionne explicitement la discipline que dans un seul texte théorique, le « Manifeste Dada 1918 », dans lequel il affirme : « La psychanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie⁸⁵⁷ ». L'attaque, sans équivoque, invite pourtant à se questionner sur la nature de ces *penchants*. Dans ses productions théoriques et artistiques, Tzara oppose à de nombreuses reprises la notion de réalité au caractère abstrait⁸⁵⁸ et fictionnel⁸⁵⁹ de l'art. Un constat face auquel le poète adopte une position ambivalente : s'il tente, à travers de nombreuses expérimentations poétiques, de combler le fossé qu'il perçoit entre l'art et la « réalité du monde⁸⁶⁰ », il n'en demeure pas moins conscient de la frontière qui les sépare et

⁸⁵⁴ Henri Béhar, « Dada est un microbe vierge, la psychanalyse une maladie dangereuse » et Anne-Élisabeth Halpern, « Jung, Gross et Jung : trois inconscients pour un dada », in *Hypnos, esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, études réunies et présentées par Frédérique Toudoire-Surlapierre et Nicolas Surlapierre, Paris, L'Improviste, 2009, p. 191-212 et 213-225.

⁸⁵⁵ Dans *Courrier Dada*, Raoul Hausmann affirme : « notre cercle s'assembl[a] autour de Franz Jung dans les années 1916 et jusqu'à 1918 s'occup[a] vivement de psychanalyse, ce qui permit à Otto Grosz et à moi-même de faire des découvertes qui dépassaient et devançaient Freud et Carl Gustav Jung ». Il ajoute : « la mentalité de notre groupe de Berlin avait pris son essor à travers la revue *Die Freie Strasse* qui propageait une psychanalyse indépendante de Freud », in *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992, p. 58 et 138.

⁸⁵⁶ Les parcours d'Aragon et Breton est désormais bien connu : dès 1915, ce dernier est affecté en tant qu'infirmier à l'hôpital de Nantes, puis, à sa demande, au centre de neuropsychiatrie de Saint-Dizier dès l'année suivante, puis fait la connaissance de Louis Aragon, alors en deuxième année de médecine, à l'hôpital du Val-de-Grâce en 1917. C'est dans ce contexte que Breton se familiarise progressivement à une nouvelle discipline, la psychanalyse. Dans la correspondance entretenue avec son mécène Jacques Doucet, il se revendique même comme le premier introducteur de Freud en France : « vous savez que j'ai été le premier à parler de / Freud en France, en 1917 où personne ne le connaissait » (André Breton, *Lettres à Jacques Doucet (1920-1926)*, *op. cit.*, p. 184-185).

⁸⁵⁷ *OC I*, *op. cit.*, p. 364.

⁸⁵⁸ Selon Tzara, « tout art, même imitatif, contient une abstraction », in « Un art nouveau », *Ibid.*, p. 556.

⁸⁵⁹ Par exemple, la pièce de théâtre *Mouchoir de nuages* est une « discussion sur la différence entre le théâtre et la réalité », *Ibid.*, p. 320.

⁸⁶⁰ « Un art nouveau » (1917), *Ibid.*, p. 557.

n'hésite pas à faire de Dada « l'enseigne de l'abstraction⁸⁶¹ ». Aussi, lorsqu'il évoque ces *penchants anti-réels*, Tzara fait certainement référence à l'art, ou plutôt aux facultés créatrices et imaginatives qui président à la genèse de l'œuvre d'art. En ce sens, la psychanalyse, par sa propension à *endormir* lesdites facultés, est accusée de rabaisser, voire de nier l'importance fondamentale de l'imagination humaine, assimilée à une simple manifestation de désirs inconscients, et, conséquemment, de réduire le mystère de la création artistique à une problématique triviale. L'invective de Tzara envers la discipline n'apparaît pas comme un cas isolé au début du XX^e siècle, d'autant plus que les études psychanalytiques d'œuvres d'art se multiplient à partir de 1908⁸⁶², entraînant une réaction hostile des milieux artistiques et littéraires, ainsi que le constate Jean-François Laplénie :

Dès la fin de la décennie 1900-1910, on voit en effet se multiplier, dans les revues littéraires d'Allemagne et d'Autriche, des articles s'offusquant des méthodes des nouveaux analystes de la littérature. Cette réaction de défense du territoire de l'artiste contre l'« incursion » des psychanalystes fait même partie des lieux communs qui structurent le milieu littéraire germanophone et son attitude vis-à-vis de l'école freudienne jusqu'aux années 1920⁸⁶³.

En outre, comme le remarque Élisabeth Roudinesco⁸⁶⁴, les propos de Tzara ressemblent particulièrement aux écrits de l'un des plus véhéments détracteurs de la psychanalyse, l'écrivain et pamphlétaire Karl Kraus, qui assimile également la discipline à une maladie⁸⁶⁵. Il s'insurge en effet contre ces « fouineurs des âmes⁸⁶⁶ », dont « l'erreur n'est pas de traiter le poète comme un fou mais bien de le traiter comme un individu normal frappé d'une pathologie⁸⁶⁷ ». Des prises de position dont Tzara a vraisemblablement eu connaissance par l'intermédiaire de ses compagnons zurichois : Walter Serner en fut un grand admirateur, tout comme Hugo Ball qui

⁸⁶¹ « Manifeste Dada 1918 », *loc. cit.*, p. 363.

⁸⁶² Jean-François Laplénie, « Freud "et les conséquences". Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d'une hostilité », *Agone*, n°35/36, *Les guerres de Karl Kraus*, 2006, p. 62.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁶⁴ Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, Paris, Fayard, 1994, p. 29.

⁸⁶⁵ Jean-François Laplénie, « Freud "et les conséquences". Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d'une hostilité », *op. cit.*, p. 83.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

tenta même, par une lettre publiée dans *Die Aktion*, de prendre contact avec celui-ci en 1914⁸⁶⁸.

Pourtant, si ce rejet de la psychanalyse semble refléter la position des dadaïstes zurichois, il ne signifie pas pour autant une ignorance délibérée. Sophie Taeuber conçoit en effet les décors et réalise les dix-sept marionnettes pour l'adaptation de la tragi-comédie *Le roi cerf* (1762) de Carlo Gozzi par Werner Wolff et René Morax⁸⁶⁹. Jouée pour la première fois le 11 novembre 1918 au Théâtre de marionnettes de Zurich, la pièce, se déroule dans les bois de Burghölzli, la clinique psychiatrique universitaire de Zurich dans laquelle Carl Gustav Jung exerce à partir de 1900, et traite avec humour de sa rupture⁸⁷⁰ avec Sigmund Freud au sujet de la nature de la libido à travers les personnages de Freudanalyticus, de son assistant le Dr Oedipus complex, et de la fée Urlibido⁸⁷¹. Catherine Lazarus-Matet remarque, à juste titre, que « ce spectacle est le premier à réunir Dada et la psychanalyse⁸⁷² ». Quelques mois après, ce sera au tour de Tzara d'esquisser un portrait humoristique du fondateur de la psychologie analytique dans sa *Chronique Zurich* : « le Dr Jung ayant mangé les pieds de son épouse les produits s'appellent psycho-banalyse⁸⁷³ ». Au-delà du jeu de mot sur la propension de la discipline à *banaliser*⁸⁷⁴ les mystères du psychisme humain, la référence interpelle par son étonnante proximité avec certaines théories freudiennes, d'autant plus que selon le chercheur Germán

⁸⁶⁸ Patrick Suter, « Éditer en temps de guerre, inventer dans la pénurie. La revue Dada à Zurich (1917-1919) », [en ligne], *op. cit.* Voir également la lettre de Hugo Ball : *Die Aktion*, 4^e année, n°25, 20 juin 1914, p. 538.

⁸⁶⁹ Gérard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005, p. 55 et 358.

⁸⁷⁰ Cette rupture intervient avec la parution en 1912 de *Métamorphoses et symboles de la libido*, ouvrage dans lequel Jung désavoue la conception freudienne de la sexualité en tant que principal moteur du psychisme au profit d'une définition de la libido comme énergie psychique indifférenciée assimilable à une énergie physique : « On peut dire que dans le domaine psychologique, le concept de libido a la même signification que celui d'énergie dans le domaine de la physique depuis Robert Mayer. » (Genève, Georg, 1953, p. 237).

⁸⁷¹ Dans un texte rétrospectif sur les activités Dada avant 1920, Tzara fera d'ailleurs référence aux créations de Sophie Taeuber : « Mlle Tauber a fait des poupées pour un théâtre de marionnettes, qui représentaient des dadaïstes et des psycho-analistes comme le docteur Jung [sic] », in « Quelques souvenirs » (1922), *OC I, op. cit.*, p. 598-599. Voir également : « Notes d'Europe », *ibid.*, p. 610-611.

⁸⁷² Catherine Lazarus-Matet, « Dada, le coup d'éclat permanent », *La Cause freudienne*, vol. 62, n°1, 2006, p. 155-159.

⁸⁷³ *Chronique Zurich* (1919), in *OC I, op. cit.*, p. 560. Dans son manifeste « Dada est plus que Dada » (1920), Raoul Hausmann reprendra ce néologisme à son compte : « Ils décréteront avec un sourire hautain, que Dada est infantile, que Dada est si *psycho-banal* qu'ils peuvent l'expliquer et le dissoudre », in *Courrier Dada, op. cit.*, p. 23.

⁸⁷⁴ Le terme est à entendre comme synonyme de *systématiser* et de *normaliser*.

Leopoldo Garcia, Tzara lisait les écrits de Freud en langue originale au même titre que Max Ernst ou Jean Arp⁸⁷⁵. À partir de 1905, Sigmund Freud élabore en effet sa théorie du fétichisme qu'il définit comme une perversion sexuelle dans le premier des *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Le pied est ainsi assimilé à un substitut de l'objet sexuel :

Le substitut de l'objet sexuel est en général une partie du corps très peu appropriée à des fins sexuelles (pied, cheveux) ou bien un objet inanimé qui présente une relation évidente avec la personne sexuelle, de préférence avec la sexualité de celle-ci (pièces de vêtement, lingerie blanche)⁸⁷⁶.

C'est également dans cet ouvrage qu'il développe sa théorie de la sexualité infantile, caractérisée par différents stades dont le stade oral/cannibale, au cours duquel l'acte sexuel n'est pas distinct de l'acte de manger, le but commun étant l'incorporation de l'objet⁸⁷⁷. Cependant, une question demeure : pourquoi mentionner Jung et non le fondateur de la psychanalyse ? Tzara semble en réalité parodier les théories freudiennes tout en les appliquant à la personnalité de ce « Docteur Jung » pour mieux ridiculiser la discipline et ses praticiens en convoquant leurs propres théories.

Néanmoins, comme le note Marcel Janco lorsqu'il évoque ses souvenirs de Zurich dans *Dada, monographie d'un mouvement*, les dadaïstes, qui représentent un sujet d'étude pour la psychanalyse, entretiennent à certaines occasions des rapports directs avec les acteurs de la discipline :

Un soir, trois autos s'arrêtèrent devant le cabaret. Invasion inattendue : une douzaine de jeunes gens accompagnés de quelques professeurs viennois étaient venus nous étudier. Carnets en main, ces disciples de Jung et d'Adler prirent des notes sur notre cas. Étions-nous des schizoïdes ou bien nous fichions-nous de leur tête ? La soirée terminée, nous nous assîmes à boire un verre et à leur expliquer notre credo, notre foi dans l'instinct créateur et

⁸⁷⁵ Germán Leopoldo Garcia, « Lacan saluda a Tristán Tzara », *¿Conoce usted a Lacan?*, Barcelone, Paidós, 1995, p. 165.

⁸⁷⁶ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [1905], Paris, Flammarion, 2019, p. 52.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 98. L'allusion conjointe au fétichisme et au cannibalisme ne manque pas de faire songer aux travaux freudiens sur l'ethnologie. Dans ses *Trois essais*, il dresse une analogie entre le fétichisme sexuel et le fétichisme primitif. Puis, dans *Totem et tabou*, il imagine un mythe fondateur, celui du meurtre du père de la « horde primordiale » puis de l'acte cannibale de ses fils afin de s'identifier à lui et d'incorporer sa force. Ici, l'exemple suggère que les connaissances psychanalytiques de Tzara avant 1919 se sont en partie forgées à travers le prisme de sa fascination pour l'ethnologie et l'anthropologie.

en un art direct, magique, organique comme celui des primitifs ou des enfants. Ils se jetèrent des regards singuliers puis, saisis de peur, mirent bas leurs crayons et prirent la fuite⁸⁷⁸.

Mais les relations entre dadaïstes et psychanalystes ne se limitent pas à ces quelques discussions impromptues. D'objet de curiosité à patient, il n'y a parfois qu'un pas, comme l'illustre le témoignage, conscient de son propre paradoxe, livré par Richard Huelsenbeck dans ses *Memoirs of a Dada Drummer* : « Mon antipathie pour le mysticisme avait toujours été aussi grande que mon antipathie pour les médecins ; mais cela n'a pas empêché ma consultation avec Nadja Strasser-Äppelbaum⁸⁷⁹ ». En réalité, Huelsenbeck fait ici référence à la psychanalyste russe, émigrée en Suisse et formée au Burghölzli par Eugène Bleuler, Vera Strasser-Eppelbaum⁸⁸⁰. À première vue, une telle rencontre a de quoi surprendre. Ce serait pourtant oublier – comme nous l'avions déjà remarqué au sujet des sources philosophiques et politiques de Dada – l'entremêlement des cercles expressionnistes et dadaïstes. C'est en effet par l'intermédiaire de Leonhard Frank⁸⁸¹, l'un des nombreux acteurs de l'expressionnisme allemand exilé en Suisse durant la Première Guerre Mondiale, que Richard Huelsenbeck rencontre Vera Strasser-Eppelbaum en compagnie de son mari, Charlot Strasser, également psychanalyste mais aussi écrivain. Hugo Ball, dans une lettre du 26 juin 1917 adressée à August Hoffmann, dresse d'ailleurs un panorama des forces littéraires en présence à Zurich, dans lequel il intègre le psychanalyste :

Toute la littérature est maintenant à Zurich et un contraste très intéressant, bien que stérile, se construit entre nous, les esthéticiens (Hans Arp, Ball, Janco, Richard Huelsenbeck,

⁸⁷⁸ Marcel Janco, « Dada créateur », in Willy Verkauf (dir.), *Dada, monographie d'un mouvement*, op. cit., p. 33. Il livre un témoignage identique dans un entretien accordé à Francis M. Naumann en 1982, retranscrit dans *Dada, circuit total*, op. cit., p. 166.

⁸⁷⁹ Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, op. cit., p. 28. Nous traduisons.

⁸⁸⁰ Veronika Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 148. Comme le remarque l'auteur, il est probable que la confusion de Huelsenbeck aie pour origine l'homonymie entre Vera Strasser-Eppelbaum et l'écrivaine russe Nadja Strasser, sœur aînée de la femme de Carl Einstein et de Franz Pfemfert, directeur de la revue *Die Aktion*, dans laquelle elle publie traductions et poèmes, dont certains extraits de son roman *Die Russin* à partir de 1917. À ce sujet, voir également : Lilliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2002, p. 53-54.

⁸⁸¹ Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, op. cit., p. 26.

Hennings et Tzara), et les moralistes réunis autour de Rubiner (Eherenstein, Leonhard Frank, Strasser, Schickele, etc.)⁸⁸²

Contrairement à ce qu'avance Hugo Ball, les interactions des deux cercles, qui se côtoyaient régulièrement aux Cafés Odéon et Terrasse⁸⁸³, ne furent pas tant infructueuses. En effet, un document exhumé des archives de la police de Zurich par Marc Dachy indique que l'auteur des *Prières fantastiques* n'est pas le seul dadaïste à avoir suivi une psychothérapie. Dans le procès-verbal de l'interrogatoire de police que le poète subit le 30 septembre 1919, on apprend que celui-ci, dont on connaît la prédisposition aux « maladie[s] de nerf⁸⁸⁴ », a également été « en traitement pour nervosité chez le Dr. Strasser, Steinwiesstrasse, Zurich 7⁸⁸⁵ ». Sans doute ce premier contact direct avec la discipline – selon toute vraisemblance, entre 1916 et 1917⁸⁸⁶ – a-t-il en premier lieu défavorablement marqué le poète dont on connaît les considérations exposées dans le « Manifeste Dada 1918 », et dont le silence à propos de cette expérience fut on ne peut plus éloquent. Or, un élément indique une influence latente, souterraine qui, semble-t-il, fera surface quelques années plus tard. En effet, dans ses mémoires, Huelsenbeck précise que Vera et Charlot Strasser étaient des disciples du psychanalyste Alfred Adler⁸⁸⁷. « Premier grand dissident de l'histoire du mouvement psychanalytique⁸⁸⁸ » face à Freud, il fonde en 1911 l'École de psychologie individuelle et développe une théorie selon laquelle l'homme, dès sa naissance, éprouve un sentiment d'infériorité relatif à sa faiblesse constitutionnelle, entraînant un phénomène permanent de compensation. C'est ce qui, à l'échelle individuelle, aurait encouragé l'émergence du psychisme, et à celle de l'humanité, l'émergence de la civilisation :

⁸⁸² Hugo Ball, *Briefe (1911-1927)*, Zurich, Bezinger, 1957, p. 82. Nous traduisons.

⁸⁸³ Voir : « Vies privées : le Café Odéon », in Hans Richter, *Dada – art et anti-art*, *op. cit.*, p. 67-70.

⁸⁸⁴ Tzara évoque cette maladie à plusieurs reprises dans sa correspondance, notamment dans une lettre à André Breton datée du 1^{er} ou du 5 mars 1919 (Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *loc. cit.*, p. 402), ou encore à Jacques Doucet le 30 octobre 1922 (*OC I*, *op. cit.*, p. 643).

⁸⁸⁵ « Procès-verbal », in Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, *op. cit.*, p. 69

⁸⁸⁶ Si ni Huelsenbeck ni Tzara ne donnent d'information sur la période durant laquelle ils ont suivi leur cure, celle-ci a certainement eu lieu avant le départ de Huelsenbeck pour Berlin (en janvier 1917).

⁸⁸⁷ Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, *loc. cit.*, p. 26.

⁸⁸⁸ Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2000, p. 22.

Il faut considérer l'histoire de l'humanité comme l'histoire du sentiment d'infériorité et des tentatives faites pour y trouver une solution [...] L'éternelle tendance à la sécurité pousse l'individu au triomphe sur la réalité actuelle pour une meilleure réalité. La vie humaine serait impossible sans ce courant de la civilisation qui nous pousse en avant. L'homme aurait succombé à l'attaque des forces de la nature s'il n'avait pas su les utiliser à son avantage [...] cette révolte, redoutable et imposée, contre le sentiment d'infériorité inhérent, qui s'éveille et se renouvelle chez chaque nourrisson et chez chaque enfant, constitue le fait fondamental de l'évolution humaine⁸⁸⁹.

En revanche, lorsque cette compensation est déficiente, notamment à cause de ce qu'il appelle un « manque de sentiment social⁸⁹⁰ », elle entraîne un déséquilibre psychique, une surdétermination du sentiment d'infériorité et sa dégénérescence en névrose, le complexe d'infériorité. C'est à ce même concept que Tzara se réfère en 1922 lorsqu'il évoque pour le critiquer la tendance à l'exotisme qu'il décèle chez le peuple allemand :

Les allemands, dans la décoration, ajoutent les influences d'extrême Orient, l'Inde, la Chine et la Perse à un primitivisme de nature gothique qu'ils nomment expressionnisme. [...] Ils assimilent vite ce qui vient de très loin, par romantisme, par manque d'équilibre mental, par complexe d'infériorité⁸⁹¹.

Cet exemple, s'il constitue la seule allusion à la psychologie adlérienne de Tzara durant la période Dada, semble néanmoins mettre en lumière un changement de perspective vis-à-vis de la discipline entre 1919 et 1922 dont les concepts et problématiques s'invitent davantage au sein des écrits de Tzara, et ce, probablement par le truchement des dadaïstes parisiens, comme en attestent les premiers échanges épistolaires de Tzara avec André Breton. Si ce dernier aborde pour la première fois la psychanalyse par la référence à Freud et à Kraepelin⁸⁹² dans une lettre

⁸⁸⁹ Alfred Adler, *Le sens de la vie. Étude de psychologie individuelle*, [1933], trad. fr. H. Schaffer, Paris, Payot, 1968, p. 35.

⁸⁹⁰ « [...] la guerre, la peine capitale, la haine raciale, la haine des peuples, et aussi la névrose, le suicide, le crime, l'ivrognerie, etc., naissent d'un manque de sentiment social et qu'elles doivent être comprises comme des complexes d'infériorité », *Ibid.*, p. 35.

⁸⁹¹ « L'Allemagne, un film à épisodes » *OC I, loc. cit.*, p. 601.

⁸⁹² Emil Kraepelin (1856-1926) est un psychiatre allemand reconnu pour son travail sur l'étiologie et la nosographie des maladies mentales. Il est considéré comme le fondateur de la psychiatrie moderne. Deux références également citées dans une lettre de Breton à Fraenkel du 25 septembre 1916 : « Démence précoce, paranoïa, états crépusculaires. Ô poésie allemande, Freud et Kraepelin ! », in Jacques Poirier, *Littérature et psychanalyse : les écrivains français face au freudisme (1914-1944)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, p. 169.

datée du 4 avril 1919⁸⁹³, c'est dans une lettre du 12 juin 1919 que la proximité de Tzara avec la discipline se dessine à travers une série de questions posées par André Breton : « Vous ne m'avez toujours pas dit en quels termes vous étiez avec *le Dr Jung dont vous parlez quelquefois*. J'aime l'esprit de Jung. Maeder⁸⁹⁴ est-il encore à Zürich ? Serner est-il aussi psychiatre⁸⁹⁵ ? ». De même, dans « Liquidation » (1921), Sigmund Freud, seul psychanalyste évalué, obtient de la part de Tzara la note étonnamment élevée de zéro, là où Aragon et Breton accordent respectivement 15 et 16. Ainsi, loin de l'ignorance totale que l'on pourrait soupçonner, on remarque une certaine ambivalence dans la relation de Tzara à Freud : dans un système de notation où la note minimale est distribuée de manière mécanique⁸⁹⁶, l'attribution d'un zéro témoigne, à l'inverse, d'une attention particulière accordée au psychanalyste, et ce, même si celui-ci ne remporte pas le succès d'un Albert Einstein⁸⁹⁷. Toujours est-il que dans sa « Conférence sur Dada », celui-ci prolonge les réflexions entamées dès son « Manifeste Dada 1918 » :

Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité. L'inconscient est inépuisable et non contrôlable. Sa force nous dépasse. Elle est aussi mystérieuse que la dernière particule de cellule cérébrale. Même si nous la connaissons, qui ose affirmer que nous pourrions la reconstruire viable et génératrice de pensées⁸⁹⁸ ?

⁸⁹³ André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁹⁴ Alphonse Maeder (1882-1971) est un psychiatre suisse, disciple de Carl Gustav Jung et pilier de la psychologie analytique. Malgré sa rupture avec Freud en 1913, il est considéré par Élisabeth Roudinesco et Michel Plon comme un maillon « important pour l'introduction de freudisme en France » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 648-649).

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 55-56. Nous soulignons. Rappelons ici que la question de Breton à propos de Walter Serner est tout à fait légitime dans la mesure où ce dernier, qui se présente sous le titre de « Dr Serner », est bien docteur, mais en droit, non en médecine. Voir : *Dada*, Catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2005, p. 902.

⁸⁹⁶ Dans ses *Mémoires de l'oubli*, Philippe Soupault revient sur l'aspect rébarbatif de ces exercices de notation, en particulier pour Tzara : « Ce qui était le plus agaçant pour la plupart des amis dadaïstes, c'était l'obligation que nous imposait André Breton de donner des notes, de -20 à +20, à des écrivains, des philosophes, des hommes de sciences ou des politiciens. Un autre jour il fallait donner, encore, des notes à des sentiments, des abstractions, des attitudes... Seul Breton ne se lassait pas de noter. Il faisait des "moyennes", qui étaient faussées parce que Tzara notait toujours -20 et Ribemont-Dessaignes répondait au hasard. On continuait, soir après soir. C'était fastidieux », *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Gallimard, 1981, p. 143.

⁸⁹⁷ Citées par Aragon, les considérations de Tzara à propos de Freud demeurent peu élogieuses : « Un personnage qui avait bâti son mystère sur une espèce d'idéal bourgeois, un prototype de l'homme normal » (in Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon, du surréalisme au monde réel*, Paris, Gallimard, 1961, p.88).

⁸⁹⁸ « Conférence sur Dada » (1922), *OC I*, *loc. cit.*, p. 421.

Bien qu'il réitère le refus d'une base psychique commune aux hommes – et par là la prétention de la psychanalyse à en trouver une, Tzara utilise pour la première fois la notion d'*inconscient* et semble en accepter l'existence, bien que celui-ci échappe encore à toute maîtrise. Ceci constitue un autre indice d'un changement d'attitude face à la psychanalyse derrière lequel apparaît toujours un individualisme implacable.

Dans son roman inachevé d'inspiration autobiographique – publié en cinq feuilletons dans la revue *Les feuilles libres* de mars 1923 à juin 1924 – *Faites vos jeux*⁸⁹⁹, plus précisément au sein du chapitre « La mémoire professionnelle », le terme *subconscient*⁹⁰⁰ apparaît également pour la première fois sous la plume de Tzara lorsque celui-ci énonce une méthode d'*auto-analyse*⁹⁰¹ calquée sur la méthode thérapeutique en psychanalyse :

Certains médecins appliquent une méthode pour guérir les maladies mentales, ayant des traits communs avec celle des juges d'instruction et des confesseurs catholiques. Détectives intracellulaires, ils s'introduisent dans l'histoire du client, suivent de près le fil et découvrent, là où il s'arrête, un nœud trouble qu'ils s'appliquent à dénouer avec des artifices perspicaces de clarté. Des tranches d'incidents, ayant heurté le caractère du malade, se sont enfoncées dans le subconscient et y ont trouvé un abri sûr, sans laisser de traces à la surface que leurs faibles images projetées par réfraction : les symboles. Mais ceux-ci ne font que signaler les pierres lourdes qui arrêtent toute circulation sur le canal que prennent les sentiments suscités par des événements analogues.

Comme ces doctes analystes de la géographie nerveuse, j'entreprends l'exploration de ma sensibilité, sans méthode et sans chronologie. Je me promets des découvertes qui me réconcilieront avec moi-même⁹⁰².

La triple comparaison à la figure du juge, du confesseur et du détective en dit long sur la méfiance encore tenace éprouvée par Tzara à l'encontre de la discipline et ne manque pas d'évoquer le propos similaire par André Breton⁹⁰³ dans *Nadja* : « la psychanalyse [est une] méthode que j'estime et dont je pense qu'elle ne vise à rien moins qu'à expulser l'homme

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 241-300.

⁹⁰⁰ Tzara emploiera à nouveau ce terme pour qualifier le rôle des commentateurs dans la pièce de théâtre *Mouchoir de nuages* (1924), in *OC I, op. cit.*, p. 320.

⁹⁰¹ Le terme est d'Henri Béhar. *OC I, ibid.*, p. 687.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 263.

⁹⁰³ André Breton éprouve en effet une désillusion tenace à l'endroit de Freud, comme le montre son récit de son « Interview du professeur Freud » paru dans le premier numéro de la nouvelle série de *Littérature* en mars 1922.

de lui-même, et dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier⁹⁰⁴ ». Ici, on remarquera que les malades ne sont pas désignés en tant que patients mais en tant que clients, et que la méthode de guérison employée par les psychanalystes est assimilée à un artifice. Pourtant, dans la seconde moitié du passage cité, le poète évoque un mécanisme psychologique qui s'apparente à la définition freudienne du processus de refoulement et de dissociation du psychisme chez les malades hystériques formulée dès 1894 dans ses *Études sur l'hystérie*⁹⁰⁵, lequel se caractérise par une manifestation déformée (« faibles images projetées par réfraction ») dans la conscience (« la surface ») d'un traumatisme (les « tranches d'incidents ») initialement refoulé dans l'inconscient (« le subconscient »). Or, l'usage du terme subconscient n'est pas sans poser problème. Inventé par Pierre Janet⁹⁰⁶, dont on connaît l'influence sur l'entourage immédiat de Tzara au début des années 1920⁹⁰⁷, le mot semble utilisé à tort, en tant que synonyme d'inconscient, comme lieu de refoulement des traumatismes psychiques. Néanmoins, Freud ne distingue clairement sa propre acception de l'inconscient de la subconscience janétienne qu'en 1899 avec la définition de sa première topique⁹⁰⁸. Un élément auquel il faut ajouter « la confusion initiale dans la psychiatrie française entre le subconscient et l'inconscient freudien, comme l'atteste le premier texte de Régis en 1914⁹⁰⁹ », ainsi que le signale Ariane-Rachel Rémy dans sa thèse. Parce qu'il évoque davantage les travaux freudiens sur l'interprétation des rêves ou les travaux ultérieurs de Carl Gustav Jung, le choix du terme « symbole » interpelle également. Or, les recherches freudiennes concluent que le processus de

⁹⁰⁴ André Breton, *Nadja* (1928), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 653.

⁹⁰⁵ Rédigé entre 1892 et 1894 avec l'aide de son disciple Breuer, l'ouvrage reprend notamment les réflexions engagées dans son article « Les psychonévroses de défense » (1894). Voir plus précisément la partie V du chapitre III, « Représentations inconscientes et ne pouvant devenir conscientes ».

⁹⁰⁶ Thierry Bonfanti, « L'inconscient avant et après Freud », Magali Molinié (éd.), *La Psychanalyse. Points de vue pluriels*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2007, p. 89-98.

⁹⁰⁷ En 1918, Breton et Soupault découvrent l'ouvrage de Pierre Janet, *L'automatisme psychique*, « un ouvrage capital pour l'histoire des débuts du surréalisme » (Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, *op. cit.*, p. 71).

⁹⁰⁸ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 464.

⁹⁰⁹ Ariane-Rachel Rémy, *Beau comme la rencontre fortuite... entre Breton et Freud : la psychiatrie et la psychanalyse dans l'œuvre d'André Breton*, thèse de doctorat en médecine, sous la direction de Pierre Stanislas Lagarde, Université Louis Pasteur (Strasbourg), 1991, 1 vol., 290 pages, p. 127.

symbolisation est un phénomène fondamental dans la formation du symptôme, si bien qu’au terme de la première des *Cinq leçons sur la psychanalyse*, le psychanalyste affirme : « nous pouvons résumer tout ce qui précède dans la formule suivante : *les hystériques souffrent de réminiscences*. Leurs symptômes sont les résidus et les symboles de certains événements (traumatiques)⁹¹⁰ ». Ainsi, bien qu’il laisse de côté l’étiologie sexuelle du traumatisme psychique – ce qui le distingue ici d’André Breton⁹¹¹ – cet exemple montre une fois encore que la lente conversion de Tzara à la psychanalyse s’amorce véritablement dès les premiers échanges épistolaires avec la scène parisienne, et ce malgré les liens évidents qui unissaient déjà la discipline au mouvement artistique en 1916.

⁹¹⁰ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, [1910], trad. fr. Yves Le Lay, Samuel Jankélévitch, Gisèle Harrus-Révidi, Paris, Payot & Rivages, 2015, p. 38.

⁹¹¹ « Au contraire de Tristan Tzara [...], Breton dans sa poétique surréaliste conserve l’hypothèse freudienne du primat de la libido, jusqu’à ses aboutissements éthiques et esthétiques. Il le formule en maints endroits dans trois ouvrages dans les années 1920 à 30 : *Les Pas perdus*, *Manifeste du surréalisme* enfin dans l’ouvrage polémique *Misère de la poésie* », in Aleksić Branko, « Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux” » [en ligne], *Topique*, vol. 115, n°2, 2011, p. 93-112. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-topique-2011-2-page-93.htm>

II LA TRANSFORMATION DE LA SOCIÉTÉ

Au milieu des années 1930, face à la montée de la menace fasciste en Espagne avec Franco, en Italie avec Mussolini et en Allemagne avec Hitler, la nécessité d'un changement de société est désormais ressentie par Tzara comme une urgence. Il faut dire qu'en cette période troublée, le poète cumule quatre statuts qui en font une cible privilégiée pour les réactionnaires : celui d'étranger, celui d'artiste d'avant-garde (on connaît le sort réservé aux artistes avant-gardistes lors de l'exposition des « arts dégénérés » qui se tient à Munich en 1937), celui de communiste, et celui de juif. En effet, depuis son arrivée à Paris en 1920, le poète est régulièrement confronté aux attaques antisémites d'une certaine presse⁹¹² et de certains intellectuels pourtant très proches du mouvement Dada, à l'image de Pierre de Massot dans l'article qu'il consacre à « Dada » dans un numéro spécial de la revue *Ca ira !* en novembre 1921, « Dada, sa naissance, sa vie, sa mort ». Marc Dachy signale en effet que « le texte de [Massot] est en effet grevé d'une allusion grossière qui parachève sans doute son irritation. Une scène rapportée par Aragon dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine* au sujet de Massot montre Tzara réagissant vivement au fait d'être désigné comme juif, ce qui fut toujours le cas à des fins désobligeantes qui justifient amplement son courroux⁹¹³ ». À l'occasion de la « Conférence sur Dada » qu'il prononce en 1922 dans plusieurs villes allemandes dans un contexte marqué par une profonde crise économique, la création du NSDAP, et l'ascension d'Adolf Hitler :

J'ai fait une conférence à Weimar sur Dada à Paris. Je l'ai répétée à Iéna et à Hanovre. À Iéna m'attendait un danger, car je parlais en français, et les jeunes étudiants fascistes ne font pas grand cas de la vie d'un homme. Il paraît qu'en Allemagne la vie ne vaut pas cher. À mon grand regret il n'y eut pas d'incidents. J'espérais apprendre dans le tumulte, des choses

⁹¹² À titre d'exemple, observons la description du poète donnée dans le journal *L'Homme libre* le 10 novembre 1921 : « Il y a peut-être quelque danger à ce que notre humour parisien aille se rajeunir à Zurich, n'en déplaise à M. Tristan Tzara [...] Pour vous décrire ce personnage, je me serais en effet contenté de vous dire que ce petit homme ressemble à un juif polonais » (p. 2)

⁹¹³ Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, op. cit., p. 345-346.

intéressantes sur le caractère des allemands. Et j'aime tant quand les hommes se manifestent, même par le bruit et leurs mauvaises qualités⁹¹⁴.

Fidèle à l'esprit Dada, Tzara relate l'événement sur le ton de la plaisanterie. Mais au tournant des années 1930, et face à la multiplication des attaques dont il fait l'objet⁹¹⁵, l'humour laisse progressivement la place à une volonté d'action.

A- *La conversion au marxisme*

1. La question de l'engagement du poète

Dans le discours qu'il prononce à l'occasion du premier Congrès des écrivains pour la défense de la culture, « Initiés et précurseurs », Tzara identifie « deux attitudes extrêmes des poètes qui, aussi contraires qu'elles paraissent, tendent à se concilier » :

La première voit dans le désespoir un arrêt définitif et sans issue. Elle veut se désintéresser de toute manifestation du monde extérieur. Elle construit une nouvelle tour d'ivoire et veut, au nom d'une liberté, hélas, aliénée au capitalisme, faire du poète un être sacré, craint, isolé et élevé au-dessus de la mêlée. La seconde attitude consiste, au nom de quelque gauchisme révolutionnaire, dont le caractère idéaliste-anarchisant est évident, à critiquer dans les moindres détails l'action sociale et à retrouver par un chemin détourné les ennemis de la révolution.

Dans ces deux attitudes il faut voir des alibis. Ce sont les derniers soubresauts d'un scepticisme petit-bourgeois, demi-conscient, qui se défend contre la réalité des faits⁹¹⁶.

La dénonciation de ces deux attitudes constitue une attaque à peine voilée contre les surréalistes. D'ailleurs, ces derniers ne sont pas dupes. Dans la déclaration collective « Du temps que les surréalistes avaient raison » publiée en août 1935, le groupe souligne le bilan déplorable du

⁹¹⁴ « L'Allemagne, un film à épisodes » *OC I, op. cit.*, p. 603.

⁹¹⁵ Dans un article du 11 mars 1937, Pierre Drieu La Rochelle désigne le poète comme « un juif roumain, qui se faisait appeler Tristan Tzara, et qui s'était inoculé la bave affolée des café littéraires de Suisse pendant la guerre » (« Au temps des surréalistes, *Je Suis Partout*, p.8). De même, dans l'introduction aux *Protocoles des sages de Sion* qu'il rédige la même année, Julius Evola accuse les juifs de vouloir détruire l'ordre de la société, qu'il s'agisse de Tzara dans le champs culturel, d'Einstein dans celui des sciences ou de Freud dans celui de la médecine (« Introduzione », in *L'Internazionale ebraica. I Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, Rome, La Vita italiana, 1937, p. 15-16).

⁹¹⁶ « Initiés et précurseurs » (1935), in *OC V, op. cit.*, p. 36.

Congrès, condamnant la politique culturelle de Staline et la doctrine du réalisme socialiste. Breton, le rédacteur du tract, s'en prend également à ses détracteurs qui, comme Tzara, dénoncent l'absence d'engagement politique du mouvement : « notre adhésion immédiate au Comité de Vigilance des Intellectuels, notre enquête d'avril 1934 sur l'unité d'action, notre présence dans la rue au sein de toutes les grandes démonstrations de force ouvrière, suffisent, pensons-nous, à confondre ceux qui osent encore parler pour nous de "tour d'ivoire"⁹¹⁷ ». Cela n'empêche pas Tzara de réitérer son propos au cours du deuxième Congrès deux ans plus tard :

Nous avons vu, hélas, des écrivains qui retournent à une tour d'ivoire que leur raison a depuis longtemps condamnée. Nous avons vu, au nom de la même raison, des écrivains se réfugier sinon dans une indifférence devant les événements, du moins dans un état d'esprit où la justice et l'humanité n'ont que faire et qui, sous la sécheresse d'une balance à caractère purement mécanique, cache leur horreur de toute participation active. L'autruche qui enfouit sa tête dans le sable pour ne pas savoir ce qui se passe est singulièrement revenue à la mode.

Quand il ne s'agit pas de lâcheté ou d'inconscience, nous avons à faire là, avec l'esprit de "non-intervention" adapté au mode affectif du monde des idées. Toute la jeunesse, et par conséquent l'avenir immédiat de l'humanité, est unanime à condamner ce faux esprit⁹¹⁸.

Face à ces deux attitudes, Tzara choisit une troisième voie, celle de la lycanthropie, inspirée par Pétrus Borel. Sans être définie, la notion apparaît pour la première fois dans l'*Essai sur la situation de la poésie* lorsque l'auteur évoque l'émergence d'une *poésie activité de l'esprit* parmi les bousingots, dont « Pétrus Borel, le lycanthrope, auquel, par ailleurs, bien d'autres raisons nous attachent⁹¹⁹ ». Tzara avait en effet de nombreuses raisons de s'intéresser à cette pathologie mentale dans laquelle le malade se croit transformé en loup⁹²⁰, puisque cet animal constitue une figure récurrente dans l'imaginaire de Tzara. D'une part, car il apparaît comme un élément déterminant dans sa vie personnelle. « Le loup » est en effet le surnom

⁹¹⁷ « Du temps que les surréalistes avaient raison », in José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. I : 1922-1939, Paris, Le terrain vague, 1980, p. 251.

⁹¹⁸ « L'individu et la conscience de l'écrivain » (1937), OC V, *op. cit.*, p. 54-55.

⁹¹⁹ *Essai sur la situation de la poésie* (1931), *ibid.*, p. 11. Pétrus Borel est connu et apprécié des surréalistes dès le début des années 1920. Voir notamment André Breton, *Lettres à Jacques Doucet*, *op. cit.* p. 148.

⁹²⁰ Alexandre Baratta, Luisa Weiner, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique » [en ligne], *L'information psychiatrique*, vol. 85, n° 7, 2009. URL: <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-7-page-675.htm>

attribué au poète par sa femme Greta Knutson⁹²¹. D'autre part, car il est également un thème central de sa pratique artistique, que l'on retrouve notamment la pièce *Mouchoir de nuages*, lorsqu'Andrée offre au Poète un masque de loup à son départ : « je voudrais que vous gardiez un souvenir... Qu'est-ce que je puis vous donner ?... Prenez ce loup en souvenir du bal masqué au cours duquel vous m'avez appris à vivre une vie contraire à celle que j'avais en moi⁹²² ». Au cours de l'acte IX, dans un décor de forêt, celui-ci ressurgit lorsque le personnage du Poète « s'avance un loup dans la main » puis « mets le loup » avant de déclamer un monologue en « alexandrins approximatifs⁹²³ ». L'un des commentateurs évoque alors « la valeur poétique ou plutôt humaine dans laquelle le poète a habillé son désespoir [lorsqu'] il a mis le masque sur sa figure⁹²⁴ ». Jeanne-Marie Baude, qui a également souligné la thématique lycanthropique de *L'Homme approximatif* et d'*Où boivent les loups*⁹²⁵, perçoit des échos de cette fascination pour le loup et ses dérivés jusque dans ses premiers poèmes, à l'instar de « L'Orage et le chant du déserteur⁹²⁶ ». Il faut néanmoins attendre son allocution au Congrès des écrivains pour obtenir une première définition de ce que notre poète entend par lycanthropie. Il s'agit d'un « état latent de fureur et de haine, d'explosion et de frénésie dont le nom le plus approprié fut trouvé par P. Borel⁹²⁷ ». Celui-ci est provoqué le sentiment d'isolement du poète, tiraillé entre « le dégoût de la classe possédante » et « l'impossibilité de s'assimiler à la classe des dépossédés », mais également par le refus de la société capitaliste à laquelle il appartient contre son gré. Il lui

⁹²¹ Ceci est notamment visible dans leur correspondance : « Que le loup se porte bien et ne s'inquiète de rien et qu'il puisse travailler », in *Correspondență de familie*, op. cit., p. 98.

⁹²² *Mouchoir de nuages* (1924), in *OC I*, op. cit., p. 319.

⁹²³ Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », op. cit., p. 257.

⁹²⁴ *Mouchoir de nuages* (1924), in *OC I*, op. cit., p. 332.

⁹²⁵ Jeanne-Marie Baude, « Poésie et lycanthropie dans l'œuvre de Tristan Tzara », in Jean-Michel Wittmann, *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*, Paris, Champion, 2000, p. 215-227.

⁹²⁶ « J'ai recueilli ses paroles— celles / Qui m'ont traversé comme des loups garous les sérénités lunaires / [...] / Nous entrons dans la gueule du lointain / Et sous la rangée des crocs du fort, les autres / Attendent. / Il fait si noir que seules les paroles sont lumière », in *OC I*, op. cit., p. 30.

⁹²⁷ « Initiés et précurseurs » (1935), in *OC V*, op. cit., p. 35. Voir aussi : *Pétrus Borel, le lycanthrope* par Aristide Marie (cité par Tzara dans « Les Bousingos comme phénomène social » (1949), *ibid.*, p. 111) : « De l'impassibilité hautaine de son masque oppressif, de ses yeux ardents et fascinateurs, de sa rauque et hurlante clameur de Lycanthrope s'épand cette force féconde qu'est la haine, — la haine intransigeante de tout ce qui est bas, vil, médiocre, la haine qui se dégage de l'amour effréné delà beauté, de la noblesse et de l'esprit » (Paris, La Force française, 1922, p. 172).

semble donc impossible, « dans la misère actuelle [...] que la poésie exprime autre chose que le *désespoir* », mais un désespoir « virtuellement accompagné d'un grand *espoir* », celui d'assister à la transformation radicale de ladite société. En opposant le communisme au capitalisme, Tzara adopte une attitude similaire à celle de Pétrus Borel qui, deux cents ans plus tôt, clamait son amour pour la république après l'instauration de la Monarchie de Juillet : « je suis républicain, comme l'entendrait un loup-cervier : mon républicanisme, c'est de la lycanthropie⁹²⁸ ! ».

La notion refait surface en 1947, au cours de sa conférence sur « Le Surréalisme et l'après-guerre ». Évoquant à nouveau le romantisme, Tzara revendique une fois encore sa condition de révolté, d'homme action⁹²⁹, par l'intermédiaire de « la Lycanthropie (introduit par Pétrus Borel) qui considère le poète comme un loup affamé, déchirant tout sur son passage, le prix de la connaissance étant le désespoir⁹³⁰ ». Ainsi, bien que son vocabulaire évolue, Tzara maintient la définition donnée plus de vingt ans auparavant dans *Mouchoir de nuages*. Une fois encore, cette attitude du poète en constante contradiction avec la société – désormais renforcée par sa participation à la Résistance – est mise en opposition avec celle des surréalistes. Tzara n'a pas de mots assez durs pour condamner leur inaction durant la Seconde Guerre mondiale :

Loin de moi l'intention de reprocher à qui que ce soit d'avoir quitté la France au moment de l'Occupation. Mais on doit constater que le Surréalisme a été absent des préoccupations de ceux qui sont restés, parce qu'il ne leur fut d'aucun secours ni sur le plan affectif du comportement devant les nazis, ni sur celui, pratique, de la lutte entreprise contre eux. Après ces événements récents dont l'incontestable portée n'a pas atteint le Surréalisme, qui hors de ce monde cherchât une justification à son demi-sommeil béat, je ne vois pas sur quoi celui-ci serait fondé pour reprendre son rôle dans le circuit des idées, au point où il le laissa, comme si cette guerre et ce qui s'ensuivit ne fût qu'un rêve vite oublié⁹³¹.

Il dénonce plus particulièrement la parution, après sept années d'un silence coupable, du tract « Liberté est un nom vietnamien » dont il accuse non seulement la faiblesse théorique, mais

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹²⁹ « Discours à la radio » (1937), in *OC V, op. cit.*, p. 273.

⁹³⁰ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), *ibid.*, p. 93.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 99-100.

également l'hypocrisie consistant à critiquer l'action des élus communistes français sous couvert de prendre la défense du peuple indochinois⁹³². Le poète récuse l'alignement des surréalistes derrière la « doctrine Truman » et l'assimilation de la politique du PCF à un « prélude calculé pour l'édification d'un prochain totalitarisme ». Avait-il connaissance des crimes du stalinisme ? Pouvait-il seulement s'y soustraire après la parution, dès les années trente, de plusieurs récits accablants, à l'instar de *Retour d'URSS* d'André Gide, ou encore du tract surréaliste « L'Appel aux hommes » dénonçant avec véhémence les procès de Moscou ? Or, en 1947, l'Union soviétique, qui faisait déjà figure d'ultime rempart contre le nazisme avant la guerre⁹³³, jouit désormais de l'aura aveuglante des vainqueurs⁹³⁴ au niveau mondial comme au niveau national, de nombreux résistants étant alors d'obédience communiste.

Toujours est-il que, dans le débat qui agite le milieu intellectuel français dans l'immédiat après-guerre entre les partisans d'une « littérature pure » menés par Jean Paulhan et les promoteurs d'une « littérature engagée » à l'image de Sartre⁹³⁵, Tzara prend résolument parti pour ce dernier camp, à quelques nuances près. D'ailleurs, cette critique de l'inaction des surréalistes durant la guerre rejoint celle à laquelle s'adonne le chantre de l'existentialisme dans *Qu'est-ce que la littérature ?* au chapitre « Situation de l'écrivain en 1947 ». L'auteur y distingue trois générations d'écrivains qui se sont succédé en France au cours du XX^e siècle : « celle des auteurs qui ont commencé de produire avant la guerre de 1914⁹³⁶ », celle qui « vient à l'âge d'homme après 1918⁹³⁷ », et celle « qui a commencé d'écrire après la défaite [de la

⁹³² Dans le tract, les vingt-quatre signataires dénonçaient en effet « les élus de la classe ouvrière [qui], au mépris de la tradition anticolonialiste qui fut un des plus fermes vecteurs du mouvement ouvrier, en flagrante violation du droit mainte fois proclamé des peuples à disposer d'eux-mêmes, acceptent - les uns par corruption, les autres par soumission aveugle à une stratégie imposée de haut et dont les exigences, dès maintenant illimitées, tendent à dérober ou à invertir les véritables mobiles de lutte - d'assumer la responsabilité de l'oppression ou de s'en faire, en dépit d'une certaine ambivalence de comportement, les complices », in José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. II : 1940-1969, Paris, Le terrain vague, 1982, p. 27.

⁹³³ Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, p. 231.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 414-417.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 388.

⁹³⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 175.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 182.

France en 1940] ou peu avant la [seconde] guerre [mondiale]⁹³⁸ » à laquelle lui-même appartient. En tant que « produits de l'après-guerre⁹³⁹ », les surréalistes font partie de la deuxième génération. En évoquant leur mépris de la réalité objective et de la vie consciente, Sartre les accuse d'avoir radicalisé « la vieille revendication littéraire de la gratuité pour en faire un refus de l'action par destruction de ses catégories⁹⁴⁰ ». En fait de « révolution », les surréalistes se seraient contentés d'opérer une révolte purement métaphysique par des appels à la violence⁹⁴¹ d'autant plus dérisoires que leur lectorat se compose essentiellement, non de prolétaires, mais de bourgeois cultivés⁹⁴² ; Breton et ses camarades devenant ainsi des « parasites de la classe qu'ils insultent⁹⁴³ » :

Ils ont vécu dans une époque confortable et prodigue où le désespoir était encore un luxe. Ils ont condamné leur pays parce qu'il était encore dans l'insolence de la victoire, ils ont dénoncé la guerre parce qu'ils croyaient que la paix serait longue. Tous ont été victimes du désastre de 1940 : c'est que le moment de l'action était venu et qu'aucun d'eux n'était armé pour elle. Les uns se sont tués, d'autres sont en exil ; ceux qui sont revenus sont exilés parmi nous. Ils ont été les annonciateurs de la catastrophe au temps des vaches grasses ; au temps des vaches maigres ils n'ont plus rien à dire⁹⁴⁴.

Sartre s'attelle ensuite à dépeindre la troisième génération, déçue par le régime communiste soviétique⁹⁴⁵ et happée par les remous de l'histoire : « À partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, les événements de Chine, la guerre d'Espagne, nous ouvrirent les yeux [...] Du coup nous nous sentîmes brusquement *situés*⁹⁴⁶ ». Face au silence des surréalistes, Sartre rend un vibrant hommage à un autre silence, héroïque cette fois, le silence des résistants

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 192.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁴⁵ « Au moins les marxistes reconnaissaient-ils la réalité de l'oppression et de l'impérialisme capitaliste, de la lutte des classes et de la misère : mais la dialectique matérialiste a pour effet [...] de faire s'évanouir conjointement le Bien et le Mal, il ne reste que le processus historique, et puis le communisme stalinien n'attribue pas à l'individu tant d'importance que les souffrances et sa mort même ne puissent être rachetées si elles concourent à hâter l'heure de la prise du pouvoir », *ibid.*, p. 216-217.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 212-213.

français sous la torture de l'occupant nazi : « battus, brûlés, aveuglés, rompus, la plupart des résistants n'ont pas parlé ; ils ont brisé le cercle du Mal et réaffirmé l'humain [...] Ils l'ont fait sans témoins, sans secours, sans espoir, souvent même sans foi. [...] Ils se taisaient et l'homme naissait de leur silence⁹⁴⁷ ». Victimes ou témoins de ces atrocités, les écrivains de cette troisième génération se sentirent investis d'une nouvelle mission, celle de « créer une littérature qui rejoigne et réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique et que je nommerai, faute de mieux, la littérature des grandes circonstances⁹⁴⁸ ». D'après Sartre, l'engagement n'est pas le fruit d'une volonté délibérée de l'écrivain, il est l'essence même de la littérature. L'acte d'écrire est intrinsèquement un acte engagé : « de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille [...] si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagés⁹⁴⁹ ». Contrairement à ce qu'avancent les partisans de « l'art pur », de « l'art pour l'art », la littérature n'est donc pas un acte gratuit. À chaque fois qu'il prend la plume, l'écrivain engage toute sa *responsabilité*.

S'il considère désormais que « la poésie est plongée dans l'histoire jusqu'au cou⁹⁵⁰ », Tzara développe une conception de l'engagement distincte de celle de Jean-Paul Sartre. Selon lui, « le terme de "*poésie engagée*", dont il a souvent été question, n'a de sens que si l'engagement du sujet-poète à l'objet-événement dépasse la discipline morale et spirituelle pour devenir l'engagement *total* du poète envers la vie⁹⁵¹ ». En d'autres termes, l'engagement tel que le conçoit le poète ne saurait se limiter à une prise de position vis-à-vis d'un événement particulier. Il s'agit au contraire de dépasser la contingence historique pour lutter contre tout ce qui tend à altérer l'épanouissement de l'homme. Il faut néanmoins attendre l'année 1958 pour

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 219-220.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 222-223.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁵⁰ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in *OC V, op. cit.*, p. 59.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

que Tzara clarifie sa conception de l'engagement dans une interview accordée à Georges Ribemont-Dessaignes, au cours de laquelle ce dernier souligne l'*étonnante évolution* qui s'opère après la guerre chez l'auteur de *La Fuite*, et son arrivée « sur le même plan que les tenants de l'art "engagé" » :

Je me permettrai de faire une objection au terme « art engagé » que tu emploies et dont on se sert couramment dans le langage de la critique. Il n'y a pas d'engagement du poète envers qui que ce soit. Il ne peut y avoir d'engagement qu'envers l'ensemble de la vie, dans la mesure où le poète reconnaît dans l'homme le centre de ses préoccupations. Il existe, il a toujours existé une poésie de circonstance. C'est une poésie dont le contenu est limité à un événement précis mais qui est illimitée dans la mesure où elle est poésie. Pour ma part, à la poésie de circonstance, je préfère la poésie de « la » circonstance. Je veux dire par là que du particulier, il s'agit de passer à l'universel⁹⁵².

Une autre différence notable distingue Tzara de Sartre. Celle-ci tient non plus au fond, mais à la forme que doit adopter l'art engagé. Pour ce dernier, l'engagement, envisagé comme une *médiation* entre l'écrivain et son public, est circonscrit à la seule littérature : « Non, nous ne voulons pas "engager aussi" peinture, sculpture et musique, ou du moins, pas de la même manière⁹⁵³ ». La raison invoquée est sans appel : « c'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas de signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur⁹⁵⁴ ». Autrement dit, peinture, musique, et donc sculpture demeurent incapables de former un langage capable de traiter d'événements réels. Il en va tout autrement pour Tzara d'après lequel une peinture de circonstance peut tout à fait exister, à l'image des œuvres produites par Pablo Picasso – Tzara cite ici *14 Juillet*, *Guernica*, *Le Charnier*, *Massacre en Corée*, ainsi que *La Guerre et la paix*⁹⁵⁵ – et « issue de la rencontre *délibérée* entre un fait typique intéressant la marche de l'histoire et l'esprit combattif ou la sensibilité du peintre⁹⁵⁶ ». Qui plus est, la différence de point de vue

⁹⁵² « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes » (1958), in *OC V*, *op. cit.*, p. 407.

⁹⁵³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵⁵ « Picasso et la peinture de circonstance » (1952), in *OC IV*, *op. cit.*, p. 535.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 536.

entre les deux intellectuels est encore plus palpable lorsque Sartre affirme que l'engagement n'est pas non plus une affaire de poète, mais de prosateur : « l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique⁹⁵⁷ ». En considérant les mots comme des objets et non plus comme des signes, « les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage ». Nous avons donc affaire à deux définitions antagonistes. Reste néanmoins une question en suspens : l'assimilation la *poésie de circonstance* à la littérature dite *engagée* est-elle abusive ou au contraire justifiée ? Après avoir constaté que les notions d'engagement et de poésie de circonstances changent de sens au gré des époques⁹⁵⁸, Pedrag Matvejevitch constate qu'au XX^e siècle, leur définition tend à se confondre, si bien que « la poésie que l'on appelle *engagée* [...] se voit prise – notamment en France – pour une catégorie de la *poésie de circonstance*⁹⁵⁹ ». De fait, nous pouvons affirmer qu'en évoquant cette *poésie de la circonstance*, Tzara prend non seulement position vis-à-vis de la *littérature des grandes circonstances* sartrienne, mais adopte également une posture intermédiaire dans le débat qui oppose les surréalistes à d'anciens membres du groupe à partir des années 1930 jusque dans les années 1950.

Bien que les différentes étapes de cette querelle aient déjà été mises en lumière⁹⁶⁰, il convient de les récapituler afin de mieux cerner la place qu'y occupe Tzara. Les premières divergences apparaissent en 1932 à l'occasion de ce qu'il est convenu d'appeler l'« affaire Aragon ». Le 16 février, soit quelques mois après la parution du poème « Front rouge », Aragon est inculpé pour « excitation de militaires à la désobéissance et [...] provocation au meurtre dans

⁹⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁹⁵⁸ À titre d'exemple, « pour le poète de l'Antiquité ou du Moyen-Âge, être engagé équivalait, dans la grande majorité des cas, à être à gages, être soutenu matériellement et moralement par ses protecteurs et mécènes en vue de défendre ou glorifier dans ses vers – généralement *de circonstance* – la cause qui convenait à leurs intérêts », in *La poésie de circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971, p. 112.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁶⁰ Outre les travaux de Winock et de Matvejevitch déjà cités, mentionnons Patrick Pognant, « La Poésie de résistance. France 1939-1945 », in Gérard Danou, *Résistances : littératures, médecines, sciences humaines*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 99-135.

le but de propagande anarchiste⁹⁶¹ » en raison des multiples appels à « descend[re] les flics » et à faire « feu sur Léon Blum [et] sur Boncour Frossard Déat ». À travers le tract « Misère de la poésie », le groupe surréaliste, Breton en tête, prend aussitôt la défense du poète tout en récusant l'orientation politique de son œuvre :

[...] je me dois de déclarer qu'il n'ouvre pas à la poésie une voie nouvelle et qu'il serait vain de le proposer aux poètes d'aujourd'hui comme exemple à suivre [...] dans ce poème, le retour au sujet extérieur et tout particulièrement au sujet passionnant est en désaccord avec toute la leçon historique qui se dégage aujourd'hui des formes poétiques les plus évoluées. [...] Force m'est donc, considérant aussi le tour de ce poème, sa référence continue à des accidents particuliers, aux circonstances de la vie publique, me rappelant enfin qu'il a été écrit lors du séjour d'Aragon en U.R.S.S., de le tenir non pour une solution acceptable du problème poétique tel qu'il se pose de nos jours mais pour un exercice à part, aussi captivant qu'on voudra mais sans lendemain parce que poétiquement régressif, autrement dit pour un poème de circonstance⁹⁶².

À ces mots, Georges Sadoul, fidèle acolyte d'Aragon⁹⁶³, se remémore : « *Poésie de circonstance* tomba comme un couperet et trancha le débat de telle façon que la rupture s'en trouva consommée. Ces trois mots devaient obséder longtemps ceux qui en 1932 appartenaient au groupe surréaliste⁹⁶⁴ ». Aragon évincé, le débat reprend de plus belle à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans *La Parole est à Péret* (1943) et plus encore dans *Le Déshonneur des poètes* (1945) Benjamin Péret, alors exilé au Mexique, fustige la poésie de circonstance, coupable selon lui d'avoir trahi la poésie *authentique* par le recours à la versification classique, ainsi que l'exaltation du patriotisme et du christianisme. L'auteur condamne particulièrement *L'Honneur des poètes*, brochure publiée clandestinement en France occupée en 1943, dont les auteurs, Aragon et Éluard en tête, sont qualifiés d'« agents de publicité » incapables de dépasser « le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique⁹⁶⁵ ». La réponse de Tzara, qui avait pourtant signé le tract « Misère de la poésie », ne se fait pas attendre. Dans sa conférence sur

⁹⁶¹ Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon, du surréalisme au monde réel*, *op. cit.*, p. 233.

⁹⁶² « Misère de la poésie » (1932), in José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. I, *op. cit.*, p. 218.

⁹⁶³ Rappelons que Sadoul accompagne Aragon au Congrès de Kharkov en 1930 et quitte avec lui le groupe surréaliste en 1932.

⁹⁶⁴ Sadoul, *Aragon*, Paris, Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1967, p. 16

⁹⁶⁵ Benjamin Péret, « Le Déshonneur des poètes », in *Œuvres complètes*, t. VII, *op. cit.*, p. 10.

Le Surréalisme et l'après-guerre, le pamphlet de Péret fait l'objet d'une condamnation sans appel : « un livre comme *Le déshonneur des poètes*, par son titre, est une insulte aux poètes morts du fait de l'occupation et par son impudeur, il salit à tout jamais le semblant d'idéologie dont il s'est inspiré⁹⁶⁶ ». Au même moment, André Breton se livre à une critique moins virulente :

La poésie de circonstance née de la guerre est un phénomène éruptif sans lendemain. Je reconnais qu'elle a véhiculé des sentiments très louables, au moment où ils n'avaient pas licence de s'exprimer sous une autre forme. [...] Au reste, cette "poésie" en tant que telle n'est sans doute pas à rejeter en bloc. Nous manquons de recul pour dire à coup sûr si, de tout cet éphémère, on a réussi ou non à faire jaillir de l'éternel. Ce qui est certain c'est que la poésie de circonstance a perdu dès maintenant tout droit à se maintenir comme genre prépondérant⁹⁶⁷.

Mais le poète ne tarde pas à radicaliser son propos. Dans « Comète surréaliste », il vitupère contre « l'ignoble mot "d'engagement", qui a pris cours depuis la guerre, [et qui] sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur⁹⁶⁸ » et récidive en dénonçant, dans un entretien accordé à Andrée Parinaud le 24 octobre 1951, la « tentative de réhabilitation de la pire "poésie de circonstance"⁹⁶⁹ ». Afin d'asseoir sa condamnation, Breton mobilise l'exemple de Goethe en soulignant le contresens dont sa pensée de la circonstance fait l'objet : « Je sais bien que Goethe pouvait dire, à la fin de sa vie, que toutes ses poésies étaient des "poésies de circonstance" mais [...] ceci ne peut être compris qu'en liaison avec sa conviction que l'œuvre d'art doit être "vraie" et non "réelle"⁹⁷⁰ ». Goethe faisait en effet partie des figures tutélaires alors convoquées

⁹⁶⁶ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in *OC V*, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁶⁷ « Interview de René Balance » (1945), in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 585.

⁹⁶⁸ « Comète surréaliste » (1947), *La Clé des champs*, *ibid.*, p. 763.

⁹⁶⁹ André Breton, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 632.

⁹⁷⁰ Dans un autre registre, Pedrag Matvejevitich souligne également la différence essentielle entre la pensée goethéenne et la poésie de circonstance entendue au sens de poésie engagée. Tandis que cette dernière considère la circonstance comme une donnée *collective* et *objective*, le poète allemand envisage la circonstance comme un fait *privé* et *subjectif* (*La Poésie de circonstance*, *op. cit.*, p. 110).

par les partisans de la poésie de circonstance, à l'instar d'Aragon⁹⁷¹ ou encore de Paul Éluard⁹⁷². Après avoir affirmé que « tout poète est un poète de la circonstance⁹⁷³ » dans le cadre de la conférence « Aujourd'hui la poésie » donnée en 1946 à l'Institut français de Prague, ce dernier expose à nouveau son point de vue dans une autre conférence, cette fois-ci intitulée « La Poésie de circonstance », prononcée le 17 février 1952 à Genève :

Encore une fois, donnons raison à Goethe : « Tout poème est de circonstance » [...] pour qu'un poème de circonstance se transporte du particulier au général et prenne par là un sens valable, durable, éternel, il est nécessaire que la circonstance s'accorde avec les plus simples désirs du poète, avec son cœur et son esprit, avec sa raison [...] La circonstance extérieure doit coïncider avec la circonstance intérieure [...] Le poète suit son idée, mais cette idée le mène à s'inscrire dans la courbe du progrès humain⁹⁷⁴.

En soulignant la corrélation entre la circonstance historique et la personnalité de l'artiste, ainsi que le nécessaire passage du *particulier* au *général*, la définition donnée par Éluard affiche une très grande proximité avec celle de Tzara mentionnée plus haut. Notre auteur n'a d'ailleurs pas manqué de rendre hommage à cette conception originale lors d'une conférence prononcée en l'honneur du poète en février 1953 à Genève, à peine quelques mois après sa mort : « une nouvelle synthèse de forme dans l'esprit d'Éluard. Des poèmes de circonstance, il arrive à composer les poèmes de la circonstance, l'universel étant à chaque fois tiré de la racine du particulier⁹⁷⁵ ». Vraisemblablement influencée par Éluard, la définition tzariste de l'engagement

⁹⁷¹ Augustin Guillot, Nathalie Limat-Letellier, « Correspondance inédite Aragon – Max-Pol Fouchet », *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet, op. cit.* Aragon reviendra également sur les critiques surréalistes : « Malgré l'extraordinaire sursaut de la poésie française à l'heure du danger national, nous traînons encore les préjugés des circonstances pacifiques, le bonnet de coton de la poésie pure, la coiffure de papier du surréalisme. La masse de la gent qui écrit, la cour des miracles de ceux qui se croient poètes un instant ébranlé revient à ses hochets de délire et de rêve, méprise à nouveau la poésie de circonstance », in « Les Poissons noirs ou De la réalité en poésie », *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 2007, p. 918.

⁹⁷² Notons à ce sujet les propos de Georges Sadoul : « La dernière fois où je rencontrais Paul Éluard, quelques semaines avant sa mort, ce fut par hasard à Genève, où il prononçait une conférence sur "la poésie de circonstance". Il s'en déclarait partisan et se référait à un mot de Goethe : "Je n'ai jamais écrit que des poèmes de circonstance" » in *Aragon, loc. cit.*, p. 16-17.

⁹⁷³ Paul Éluard, « Aujourd'hui la poésie » (1946), in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1991, p. 873.

⁹⁷⁴ « La poésie de circonstance » (1952), *ibid.*, p. 940-942.

⁹⁷⁵ « Paul Éluard » (1953), in *OC V, op. cit.*, p. 212.

apparaît en somme comme le résultat d'un raisonnement dialectique tentant de concilier tout en les dépassant les conceptions défendues par Sartre, Aragon et Breton.

2. Les multiples prises de position tzaristes

a. Le communisme et l'antifascisme

Dans la première moitié des années trente, l'engagement politique de Tzara se manifeste davantage à travers les déclarations collectives des associations d'obédience communiste auxquelles il appartient. Dans le cadre de l'AEAR, *l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires* à laquelle il adhère en 1933, Tzara s'oppose à la censure de la pièce de théâtre de l'écrivain communiste Jules Guieysse, *Bougre de Nha-Qué* qui dénonce le système colonial indochinois⁹⁷⁶. Il signe également le tract « Protestez ! » publié dans le deuxième numéro de *Feuille rouge* en mars 1933 « contre les provocations fascistes en Allemagne, l'incendie du Reichstag, organisé par les chemises brunes, la terreur qui a présidé aux élections du 5 mars⁹⁷⁷ ». Quelques mois plus tard, Tzara évoque de nouveau la menace hitlérienne dans l'article « D'Un certain automatisme de goût ». Après avoir étudié le symbolisme sexuel qu'il observe dans la forme des chapeaux féminins, il s'interroge au sujet de la « représentation du sado-masochisme à caractère scatophagique dans le brun — les chemises brunes⁹⁷⁸ » en soulignant à demi-mots la perversion dont sont animés les nazis. La couleur de l'uniforme porté par les SA à partir de 1925 serait en effet l'expression symbolique d'une pathologie sexuelle à

⁹⁷⁶ *L'Humanité*, n°12494, 27 février 1933, p. 2. Sur la polémique suscitée par la pièce de théâtre, voir : Olivia Pelletier, « *Bougres de Nha-Qué* de Jules Guieysse : une pièce de théâtre anticolonialiste dans les années trente », *Revue d'histoire du théâtre*, 64^e année, n°264, 2014, p. 485-502.

⁹⁷⁷ *Feuille rouge*, n°2, mars 1933, p.2.

⁹⁷⁸ « D'Un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 329.

laquelle il consacra de longs développements dans *Grains et issues* et *Personnage d'insomnie*, sur lesquels nous reviendrons par la suite.

Cependant, malgré de nombreuses adhésions au moment de sa création, la relation des surréalistes à l'AEAR est d'emblée marquée par des tensions d'ordre idéologique. Dans « le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires⁹⁷⁹ », publié les 22 et 29 mars 1932 dans le journal *L'Humanité*, Paul Vaillant-Couturier indiquait déjà la nécessité pour ces artistes de se conformer à la ligne culturelle décidée à Kharkov en 1930 :

La résolution de Kharkov qui condamne à juste titre la base idéaliste du surréalisme a fait confiance à certains surréalistes pour abandonner leurs conceptions, et se rallier au matérialisme dialectique. Mais le surréalisme, en tant que méthode généralisable et que conception du monde, ne saurait être accepté par le prolétariat révolutionnaire ni accueilli dans nos rangs⁹⁸⁰.

Quelques mois plus tard, dans un article à propos de « La littérature française vue par un écrivain soviétique⁹⁸¹ », Ilia Ehrenbourg dresse un bilan assassin de l'état de la littérature en France qui réitère la défiance de l'association envers le mouvement initié par André Breton. Il accuse les écrivains contemporains d'écrire des « roman[s] de 300 pages sans caractère, sans matière et sans pensée ». Seuls persistent quelques « gens sérieux » à l'image d'Emmanuel Brel, André Gide ou encore Paul Valéry. Face à eux, des « blancs-becs » sont accusés de suivre la « mode parisienne » en affichant un « mépris [superficiel] pour la “culture pourrie” ». Dès le lendemain, au cours d'une séance de l'AEAR, les surréalistes, qui se sentent visés par cette attaque, demandent au journal – et plus particulièrement au critique littéraire Jean Fréville – de

⁹⁷⁹ Sur les relations, parfois houleuses, entre les surréalistes et l'AEAR, voir les articles suivants : Gwenn Riou, « De la théorie à la pratique : “Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires” (1932) », *Itinéraires* [en ligne], n°1, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4212> ; Gwenn Riou, « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », *Marges* [en ligne], n°26, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1360> ; Nicole Racine, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue “Commune” et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) » ; Gwenn Riou, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », in Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes* [en ligne], 2019. URL : <https://serd.hypotheses.org/5128>

⁹⁸⁰ *L'Humanité*, n°12159, 29 mars 1932, p. 4.

⁹⁸¹ *L'Humanité*, n°12494, 27 février 1933, *op. cit.*, p. 5.

clarifier ses positions. Tzara est intraitable : « Si *L'Humanité* ne nous donne pas satisfaction, je quitterai l'A.E.A.R., et j'espère que beaucoup d'autres camarades me suivront⁹⁸² ». Malgré le tumulte, une motion demandant à « procéder de toute urgence à la mise au point qui s'impose » est finalement votée. Pourtant, de nouvelles sources de tensions apparaissent. En mai, dans la cinquième livraison du *Surréalisme au service de la révolution*, André Breton publie une lettre de Ferdinand Alquié dans laquelle il fustige « le vent de crétinisation systématique qui souffle d'URSS⁹⁸³ ». Face aux protestations de l'AEAR, il se refuse pourtant à toute condamnation. Le 15 juin 1933, il signe une lettre de démission collective, accompagné par Monnerot, Caillois, Char, Crevel, Dalí, Éluard, Ernst, Hugnet ou encore Tzara⁹⁸⁴. Celle-ci prévoit la « rédaction d'un tract violent à propos de nos rapports avec l'AEAR par Breton, Monnerot, Tzara » ainsi que « la cessation totale de toute activité nominale et publique dans quelque association politique que ce soit » même si la « participation anonyme » reste permise. Par conséquent, « sera exclus de toute participation aux publications surréalistes celui qui aura contrevenu à cet engagement ». La lettre prévoit néanmoins la possibilité de révoquer ces décisions au cours d'une « réunion ultérieure d'au moins dix des signataires qui adopterait la non-valabilité de cet engagement ». Il faut cependant attendre l'expulsion de Breton le 1^{er} juillet pour assister aux premières défections. Tzara, quant à lui, reste discrètement membre de l'association, au sein de laquelle il demeure particulièrement actif, comme en témoigne cette lettre d'Éluard : « J'ai des échos de votre activité et de son efficacité au sein de l'AEAR⁹⁸⁵ ». Néanmoins, sans doute pour ménager la susceptibilité de Breton, le poète n'intervient plus publiquement. Il faut attendre l'été 1935 – après sa rupture avec le groupe surréaliste, en mars – pour voir son nom de nouveau associé aux déclarations de l'AEAR dans la presse. Dans un communiqué de l'AEAR publié

⁹⁸² Anne Mathieu, Anne Renoult, APatrice Allain, « Textes et Témoignages retrouvés », *Aden*, 2011/1 (N° 10), p. 235-331. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.normandie-univ.fr/revue-aden-2011-1-page-235.htm>

⁹⁸³ « Correspondance », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°5, mai 1933, p. 43.

⁹⁸⁴ Le manuscrit de cette lettre collective se trouve sur le site [Andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr) à l'adresse suivante : <https://www.andrebretton.fr/work/56600100931000>

⁹⁸⁵ François Buot, *Tristan Tzara, l'homme qui inventa la révolution dada*, op. cit., p. 293.

par le journal *L'Humanité* le 25 août 1935 il signe un communiqué de l'AEAR prenant position contre l'invasion de l'Éthiopie par le régime fasciste de Mussolini, dans lequel s'entremêlent un argumentaire anticolonial et antifasciste :

Le fascisme italien est à la veille d'attaquer le dernier peuple indépendant d'Afrique. Il veut justifier son agression par d'ignobles mensonges idéalistes, se donner pour le champion de la civilisation. Nous refusons aux fascistes de Rome le droit de parler au nom de la culture qu'ils écrasent en Italie. Leur civilisation d'espions, de bourreaux et de policiers va porter en Afrique les seuls instruments qu'elle soit capable de produire : des tanks, des avions et des gaz. Nous ne reconnaissons pas aux assassins de Matteotti, aux geôliers des Lipari, le droit de traiter les Ethiopiens de barbares⁹⁸⁶.

Le 12 mars 1935 est inaugurée au 12, rue Navarin, dans le 9^e arrondissement de Paris, la première Maison de la culture qui devient le nouveau siège de l'AEAR⁹⁸⁷. Avec la dissolution de l'UIER – l'Union Internationale des écrivains révolutionnaires dont dépend l'AEAR – à la fin de l'année 1935 et la victoire électorale du Front populaire en 1936, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires se transforme progressivement en Association des Maisons de la culture⁹⁸⁸ présidée par Aragon. À partir de septembre, la revue *Commune* cesse ainsi de se présenter comme la « revue de l'AEAR » et devient la « revue littéraire française pour la défense de la culture ». Tzara, qui continue d'adhérer au projet, participe notamment à la soirée « Poésie de l'U.R.S.S. Poésie française⁹⁸⁹ » organisée le 4 janvier 1936 en collaboration avec l'Association pour l'étude de la culture soviétique afin « d'attirer tous ceux qui aiment la poésie, et qui désirent savoir ce que devient la poésie dans un pays socialiste⁹⁹⁰ ». Quelques mois plus tard, il est également le signataire d'un texte de remerciement adressé à Maxim Litvinov, alors commissaire du peuple aux affaires étrangères de l'URSS, pour son engagement contre la

⁹⁸⁶ *L'Humanité*, n°13400, 25 août 1935, p. 5.

⁹⁸⁷ *L'Humanité*, n°13239, 17 mars 1935, p. 4.

⁹⁸⁸ « Les statuts de l'Association des maisons de la Culture furent déposés le 22 mai 1936 à la Préfecture de police, sous le matricule 173-579 et modifiés le 21 septembre 1936. Le siège social de l'association se trouvait situé au 12, rue de Navarin Paris-IXe, puis, à partir du 10 mai 1937, au 29, rue d'Anjou Paris-VIIIe. [...] L'association fonctionna au moins jusqu'en août 1939, puis disparut vraisemblablement avec la guerre », sur la page des archives nationales consacrée à l'AEAR.

⁹⁸⁹ *L'Humanité*, n°13526, 29 décembre 1935, p. 8.

⁹⁹⁰ *L'Humanité*, n°13530, 2 janvier 1936, p. 4.

montée du fascisme : « les intellectuels, groupés autour de la Maison de la culture, tiennent à exprimer leur gratitude à l'URSS pour avoir, dans le chaos et l'obscurantisme actuels, sauvegardé les principes indestructibles de la justice, de la dignité et de la paix⁹⁹¹ ». Au cours de l'année 1936, dans le cadre des réunions de la Société des Nations, Litvinov avait en effet affirmé à de nombreuses reprises l'engagement de l'URSS pour la paix tout en condamnant fermement l'invasion italienne de l'Abyssinie (Éthiopie), la guerre d'Espagne, ainsi que les multiples violations du Traité de Versailles orchestrées par l'Allemagne hitlérienne.

Outre ces nombreuses actions collectives menées de 1933 à 1936, l'année 1934 marque un tournant, avec engagement politique plus personnel du poète qui ne se contente plus d'agir par le seul biais des associations communistes. À Nice, il assiste avec Éluard aux échauffourées en marge de la manifestation antifasciste menée par le Parti communiste le 9 janvier 1934 : « J'ai eu un moment très peur pour Tzara, très courageux, très excité, mais réfugié avec des manifestants séparés des autres dans un couloir où on apporta un gendarme évanoui, blessé, et on l'on arrêta à tour de bras ». Tzara restera profondément marqué par cet événement considéré comme l'acte de naissance du Front Populaire⁹⁹². Face à la menace fasciste grandissante dans le pays, le groupe surréaliste décide quant à lui de proposer, à partir du 18 avril 1934, une « Enquête sur l'unité d'action ». Pourtant, Tzara ne signe pas le tract. Dans la réponse qu'il rédige au verso des manuscrits de *Grains et issues*, le poète demande « l'élargissement du front des intellectuels dans le but d'appuyer inconditionnellement affirmativement et sans condition le Parti communiste » et « l'exclusion de ce front de tout individu qui mettrait des bâtons dans les roues du parti communiste, aussi fondées soient ses raisons philosophiques ou tactique qui en dernier ressort ne servirait qu'à la bourgeoisie⁹⁹³ ». En considérant la SFIO et la IV^e

⁹⁹¹ *L'Humanité*, n°13812, 10 octobre 1936, p. 1. Également repris dans *Commune*, n°40, décembre 1936.

⁹⁹² Paul Éluard, *Lettres à Gala (1924-1948)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 230.

⁹⁹³ *OC III, op. cit.*, p. 514.

Internationale (trotskyste⁹⁹⁴) comme « contre-révolutionnaires », Tzara pense que la gravité de la situation impose l'union sans faille derrière l'URSS et la III^e Internationale, la seule force politique (et militaire) encore capable de contrer le fascisme. Même s'il ne sera pas publié, ce manuscrit, qui annonce clairement sa volonté de se « désolidariser de cette nouvelle phase du surréalisme que Breton vient d'inaugurer⁹⁹⁵ », a l'avantage de montrer l'évolution de la position du poète depuis 1933. Une fois détaché du surréalisme, il décide, en compagnie de Caillois, Monnerot et Aragon, de fonder la revue *Inquisitions*, organe du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine », dans le but d'« étoffer idéologiquement la ligne culturelle du front populaire⁹⁹⁶ ». Dans l'introduction lue à l'occasion de la première séance d'étude du 8 janvier 1936, Tzara revendique clairement l'adhésion du groupe à la coalition formée par les partis de gauche le 14 juillet 1935 :

[...] en voulant l'élargir jusqu'aux domaines de la spéculation intellectuelle, nous nous plaçons délibérément sur le plan que veut et doit créer le Front Populaire tel qu'il l'a déjà créé sur le plan politique [dans la mesure où il constitue] la seule politique qui nous paraît juste et viable sous l'aspect historique des nécessités présentes⁹⁹⁷.

En outre, dans l'article qu'il rédige pour l'unique numéro de cette revue, Tzara ne se contente pas de soutenir publiquement l'action du Front Populaire mais pousse son engagement politique plus loin encore, puisqu'il prête pour la première fois allégeance à l'URSS en soulignant la nécessité d'unir la pratique de l'art à l'engagement politique : « La révolution n'est pas une flamme brusque et spectaculaire qui se produit en dehors de nous. Elle est un travail patient, mouvant et minutieux. Ce travail est aussi bien de nature politique qu'intellectuelle et poétique⁹⁹⁸ ». Pour l'artiste authentiquement révolutionnaire, « il s'agit non pas d'interpréter le monde, mais de le changer [...]. Les modalités de ce changement ont été éprouvées en

⁹⁹⁴ Par ailleurs, Tzara n'avait pas signé le tract « La planète sans visa » (20 avril 1934) contre l'expulsion de Trotski de France.

⁹⁹⁵ *OC V, op. cit.*, p. 671.

⁹⁹⁶ Henri Béhar, « Préface », *Inquisitions, op. cit.*, p. 8.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁹⁸ « Initiés et précurseurs » (1936), *OC V, loc. cit.*, p. 36.

U.R.S.S. Il n'y en a pas de meilleure⁹⁹⁹ ». Il récidivera quelques mois plus tard en vantant « la grandeur de l'URSS et le bien-fondé de sa politique sociale¹⁰⁰⁰ ».

Pourtant, malgré son attachement à l'Internationale communiste, Tzara ne se contente pas de suivre aveuglément les directives émanant de Moscou. À l'occasion du premier Congrès international des écrivains pour la défense de la culture qui se tient à Paris du 21 au 25 juin 1935, il prononce un discours dans lequel il désavoue la nouvelle ligne idéologique de l'URSS en matière de création artistique :

Combien de fois n'a-t-on pas entendu dire que, puisque des poètes se déclaraient révolutionnaires, ceci devrait être visible dans leurs œuvres ? C'était là le résultat d'un de ces procédés de simplification qui ont souvent déformé les discussions en mettant de la passion dans des débats sans issue. C'était prendre la poésie pour ce qu'elle avait vraiment été à certains moments de l'histoire, pour un moyen d'expression¹⁰⁰¹

De fait, si l'artiste doit s'engager dans la révolution prolétarienne, ses créations ne doivent pas pour autant se transformer en outils de propagande. Sans la citer, Tzara s'attaque ici à la notion de « réalisme socialiste ».

Contrairement à une idée reçue propagée par « l'hagiographie officielle qui a fait du réalisme socialiste une invention soudaine surgie du cerveau du génial Staline¹⁰⁰² », la notion est formulée pour la première fois lors du Congrès de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires qui se déroule du 23 octobre au 3 novembre 1932¹⁰⁰³. Elle sera reprise par Andreï Jdanov, alors secrétaire au comité central, dans un discours prononcé le 17 août 1934 à l'occasion du premier Congrès des écrivains soviétiques. Le réalisme socialiste y est présenté comme une doctrine incitant l'artiste à « représenter la réalité dans son développement révolutionnaire » et à « contribuer à la transformation idéologique et d'éducation des

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁰⁰ « Aux Avant-postes de la liberté » (1936), *ibid.*, p. 269.

¹⁰⁰¹ « Initiés et précurseurs » (1936), *ibid.*, p. 32.

¹⁰⁰² Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse en littérature, sous la direction de Guy Borrel, Nancy II, 2002, 2 vol. 1110 p., p. 113.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 110.

travailleurs dans l'esprit du socialisme¹⁰⁰⁴ ». En France, la réception du réalisme socialiste se fait essentiellement par l'intermédiaire de l'AEAR (section française de l'UIER), dirigée par Paul Vaillant-Couturier, et de sa revue *Commune*. En juin 1934, dans la perspective dudit congrès, elle publie notamment les « Statuts de l'Union des écrivains soviétiques de l'URSS¹⁰⁰⁵ », ainsi qu'un article de Pavel Youdine et d'Alexandre Fadeev, « Le réalisme socialiste, méthode fondamentale de la littérature soviétique¹⁰⁰⁶ ». Deux mois plus tard, Aragon, alors secrétaire de rédaction de la revue, se rend au Congrès pour y prononcer un discours rédigé par Paul Vaillant-Couturier exprimant l'adhésion totale de l'association à ce nouveau mot d'ordre : « L'AEAR saura exprimer dans les conditions nationales de la culture française le mot d'ordre du réalisme socialiste que les écrivains soviétiques ont lancé, non seulement à l'échelle des nationalités de l'URSS, mais à celle de toutes les nationalités du monde¹⁰⁰⁷ ». Vaillant-Couturier considère en effet que « le réalisme socialiste, lui, trace la route lumineuse d'une littérature à la fois utile au sens le plus élevé du mot, libre et intelligente. Et en dehors de ce qu'il contient de spécifiquement soviétique, il nous offre un exemple et une issue¹⁰⁰⁸ ». L'année suivante, l'auteur des *Cloches de Bâle*¹⁰⁰⁹ récidive, cette fois-ci en nom propre, au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture en proposant d'accueillir « comme une parole joyeuse le mot d'ordre de la littérature soviétique, le réalisme socialiste¹⁰¹⁰ » et en publiant l'ouvrage *Pour un réalisme socialiste*.

¹⁰⁰⁴ Andreï Jdanov, « Discours au Premier Congrès des écrivains soviétiques », in *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Béthune, 1972, p. 5.

¹⁰⁰⁵ « Les Statuts de l'Union des écrivains soviétiques de l'URSS », *Commune*, n°10, juin 1934, p. 1149-1152.

¹⁰⁰⁶ Pavel Youdine, Alexandre Fadeev, « Le réalisme socialiste, méthode fondamentale de la littérature soviétique », *Commune*, n°10, juin 1934, p. 1025-1030.

¹⁰⁰⁷ *Commune*, n°11, juillet-Août 1934, p. 1157.

¹⁰⁰⁸ « Littérature libre d'un pays libre », *Commune*, n°13/14, septembre 1934, p. 3.

¹⁰⁰⁹ En janvier 1935, dans le numéro 17 de la revue *Commune*, Sadoul désigne le roman d'Aragon comme le premier récit réaliste socialiste : « Ce livre n'est pas plus la description passive de certains aspects du monde actuel, qu'il n'est une parabole qui servirait à Aragon à expliquer son "cas" et sa personnalité, mais un roman qui peint à travers les individus leurs classes, à travers l'action, la lutte de ces classes, et qui fait ainsi entrevoir, par sa peinture de la réalité d'hier, la réalité socialiste de demain. *Les Cloches de Bâle* sont, dans la littérature française, l'une des premières œuvres à laquelle le terme de "réalisme socialiste" pourra s'appliquer », p. 503.

¹⁰¹⁰ Wolfgang Klein, Sandra Teroni, *Pour la défense de la culture : Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005*, p. 470.

En refusant le réalisme socialiste, Tzara choisit donc de prendre ses distances avec la politique culturelle prônée par l'AEAR et de rester fidèle à une conception défendue bien avant son adhésion à l'idéologie communiste, en 1923, lorsqu'il cosigne le « Manifeste art prolétarien » de Kurt Schwitters, lequel affirme que l'art se situe au-delà des clivages entre la bourgeoisie et le prolétariat, qu'il est et doit demeurer libre : « Si l'art devait servir exclusivement le prolétariat, en dehors du fait que le prolétariat est contaminé par les goûts de la bourgeoisie, cet art serait alors aussi limité qu'un art spécifiquement bourgeois. [...] L'un comme l'autre sont, du point de vue de l'art, une escroquerie¹⁰¹¹ ». Une liberté intellectuelle vis-à-vis du parti communiste confirmée par le précieux témoignage donné par Noël Arnaud en 1975 à propos de ses relations avec le poète dans l'immédiat après-guerre :

Je précise toute de suite, et cela me paraît très important, parce que je l'ai vécu moi-même, c'est que Tzara a gardé, a su garder son quant-à-soi, son indépendance de jugement vis-à-vis de ces théories [réalisme socialiste et jdanovisme]. J'en porte témoignage parce qu'il se trouve que je l'ai pas mal fréquenté au moment de sa conférence « Le Surréalisme et l'après-guerre » et que nous avons beaucoup parlé de tout cela. [...] De tous les anciens dadas et surréalistes devenus communistes, Tzara était pour nous, jeunes surréalistes révolutionnaires en difficulté avec le Parti communiste, [...] le seul avec qui nous pouvions entretenir des rapports suivis et amicaux¹⁰¹².

Noël Arnaud était en effet le fondateur de l'antenne française du groupe « Le Surréalisme-révolutionnaire », créé en avril 1947 par l'artiste belge Christian Dotremont afin de s'opposer au désengagement politique, revendiqué dans la déclaration « Rupture inaugurale » signée le 21 juin 1947, du groupe surréaliste dirigé par André Breton et réuni sous le nom « Cause ». En guise de réponse, le manifeste du mouvement franco-belge, publié le 1^{er} juillet 1947 sous le titre « La Cause est entendue », avance à l'inverse que « le surréalisme, les œuvres et les expériences surréalistes n'ont de sens que s'ils se développent sur la base et dans le cadre du

¹⁰¹¹ Kurt Schwitters, *Merz, Ursonate, op. cit.*, p. 108.

¹⁰¹² Hubert Juin, Noël Arnaud, Henri Lefebvre, Maurice Roche et Henri Béhar, « Dada, derrière la légende », *Relecture*, France Culture, 24 septembre 1975. Disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=gnjqzGSiym&t=4680s&ab_channel=%C3%89CLAIRBRUT

matérialisme dialectique¹⁰¹³ ». Quelques semaines après sa dénonciation, sur les bancs de la Sorbonne, de l'inaction des surréalistes durant la guerre, cet élan de révolte avait de quoi susciter l'intérêt du Tzara. Dans une lettre adressée à Noël Arnaud à l'occasion du premier Congrès international du Surréalisme-révolutionnaire, auquel il était invité sans toutefois pouvoir s'y rendre, le poète manifestait d'ailleurs son enthousiasme vis-à-vis de la démarche entreprise par le groupe :

Je vous remercie de votre invitation et j'ai été très touché par l'intérêt amical que vous attachez à ma présence à Bruxelles. Malheureusement, le 30 octobre, une affaire importante pour moi me retient à Paris. J'aurais été, sans cela, très certainement des vôtres, sinon pour participer à votre travail, du moins pour vous dire avec quelle sympathie j'en apprécie les fruits¹⁰¹⁴.

Au-delà des divergences avec André Breton, le poète partageait avec les surréalistes dissidents une aversion commune pour le réalisme socialiste qui aboutira à la publication du pamphlet *Le « réalisme socialiste » contre la révolution* par Christian Dotremont en 1950.

b. La guerre d'Espagne

L'engagement de Tzara en faveur de l'Espagne est protéiforme. Dès le début des hostilités en Espagne, il signe le texte « Solidarité avec le peuple espagnol » publié le 26 juillet 1936 par *L'Humanité*¹⁰¹⁵. Puis, dès le mois de novembre, il se rend en Espagne afin de préparer le deuxième Congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Là, il rencontre de nombreux intellectuels résistants, à l'instar du poète Rafael Alberti qui témoigne de son passage dans la ville catalane de Barcelone :

Au plus fort de la bataille de Madrid, j'ai fait un voyage-éclair à Barcelone pour participer à une grande réunion publique tenue par des intellectuels catalans à laquelle assistaient des

¹⁰¹³ Reproduit dans : Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979, p. 412.

¹⁰¹⁴ *OC V, op. cit.*, p. 642.

¹⁰¹⁵ *L'Humanité*, n°13736, 26 juillet 1936, p. 4.

écrivains venus de France, comme les poètes Tristan Tzara et Charles Vildrac, le romancier soviétique Ehrenbourg et d'autres hommes de lettres connus. [...] Je me souviens que cette nuit-là Barcelone était illuminée comme en temps de paix. Il n'y avait pas eu jusque-là, comme à Madrid, de bombardements d'aviation ou d'artillerie. Mais tandis que notre réunion se déroulait, un navire de guerre franquiste ouvrit le feu sur le port et la baie de Rosas¹⁰¹⁶.

Où qu'il se trouve, Tzara ne peut échapper au conflit. Sitôt arrivé dans la ville de Valence, il décrit un épisode identique à celui rapporté par Alberti :

De retour à Valence, je rendis visite à mes amis de l'Alienza [...] dans un café. [...] Valence n'avait jamais été bombardée. Ce soir-là, les sirènes donnèrent l'alerte, les avions qui avaient bombardé Alicante se dirigeaient vers Valence. Les canons anti-aériens entrèrent en action [...] et bientôt une scène effroyable de désespoir, une crise nerveuse collective eut lieu en cette salle de café¹⁰¹⁷.

Ce témoignage est issu d'un long texte publié le 17 décembre 1936 pour le compte de la revue d'obédience communiste *Regards*, « Aux avant-postes de la liberté », dans lequel Tzara, tel un reporter de guerre, donne un aperçu de son expérience au plus près des combats, notamment dans la capitale espagnole assiégée. Sur l'une des photographies¹⁰¹⁸ qui accompagne la publication, prise dans une salle de l'École de médecine de Madrid, au beau milieu des affrontements avec les forces franquistes, on le voit retranché derrière une barricade de fortune pour éviter les tirs ennemis. Un épisode sur lequel il revient en insistant sur la fraternité des combattants espagnols et français :

Dans une cour de l'École de médecine, le cadavre d'un milicien français gisait depuis la nuit précédente. Les balles ennemies empêchaient de l'enlever. Au moment même où je me trouvais là, un milicien espagnol, au péril de sa vie, descendit pour attacher une corde à la ceinture du mort. Il put en revenir mais, en tirant, la ceinture s'étant défaire, tout l'effort semblait perdu. Il redescendit dans la cour et, quoiqu'une balle l'atteignît à la cuisse, il réussit à fixer solidement la ceinture. L'admirable scène à laquelle on put, par la suite, assister, entre Espagnols et Français, prouvait surabondamment que la fraternité acquise sur la ligne de feu était aussi forte que l'impérissable substance dont sont faites les antiques légendes¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁶ Georges Soria, *Guerres et révolutions en Espagne (1936-1939)*, t. V, *Le dénouement*, Paris, Livre Club Diderot, 1976, p. 14.

¹⁰¹⁷ « Aux Avant-postes de la liberté » (1936), *OC V, op. cit.*, p. 270.

¹⁰¹⁸ *Regards*, n°153, 17 décembre 1936, p. 6.

¹⁰¹⁹ « Aux Avant-postes de la liberté » (1936), *OC V, loc. cit.*, p. 270.

Outre ce reportage, une fois revenu du front, Tzara réalise en compagnie de Georges Soria un documentaire, « Madrid, Verdun de la démocratie » diffusé de décembre 1936 à janvier 1937 à la Maison de la Culture de Paris¹⁰²⁰. Par ailleurs, dès son retour en France, il poursuit son action en faveur de l'Espagne républicaine dans plusieurs domaines. Il participe ainsi à des actions diplomatiques telles que l'envoi de télégrammes « à la S.D.N., au président Roosevelt, à des hommes d'État espagnols, français ou anglais pour appuyer certaines actions de l'opinion publique en faveur du gouvernement espagnol¹⁰²¹ ». À la fin de l'année 1936, Tzara signe la « Déclaration des intellectuels républicains au sujet des événements d'Espagne » publiée *L'Humanité* le 20 novembre, laquelle fustige la politique de non-interventions adoptée par les gouvernements français et anglais, laquelle est accusée de favoriser indirectement le camp fasciste. Une inaction qu'il dénonce à nouveau dans un texte poignant intitulé « La Beauté de l'Espagne », également publié dans la revue *Regards*, le 14 juillet 1937 : « Devant tant de richesses saccagées, le cœur se serre et nous nous tournons vers les gouvernements démocratiques de France et d'Angleterre, auxquels nous demandons, angoissés : “Qu'avez-vous faits de ce beau pays¹⁰²² ?” ». Par ailleurs, dans une lettre collective adressée au président costaricain León Cortés Castro, il prend ouvertement la défense de deux journalistes et écrivains costaricains, Joaquim Garcia Monge et Francisco Marin Cañas, menacés par la justice pour avoir pris parti en faveur de l'Espagne républicaine¹⁰²³. Joaquim Garcia Monge, directeur de la revue *Repertorio Americano*, avait en effet publié le 20 février 1937 un article de Francisco Marin Cañas fustigeant la situation en Espagne, « España, la Abisinia Blanca », ce qui leur valut des poursuites pénales.

¹⁰²⁰ *L'Humanité*, n°13906-13910, 12-15 janvier 1937, p. 1.

¹⁰²¹ « Rapport du comité pour la défense de la culture espagnole » (1937), *OC V, op. cit.*, p. 282.

¹⁰²² « Beautés de l'Espagne » (1937), *OC V, op. cit.*, p. 279.

¹⁰²³ *L'Humanité*, n°14063, 19 juin 1937, p. 8. Tzara se réfère à cet événement dans son « Rapport du comité pour la défense de la culture espagnole », discours prononcé le 25 juillet 1937, *OC V, op. cit.*, p. 283.

Tzara prend également part à de nombreuses actions humanitaires, parmi lesquelles « la collecte de papier et de crayons pour les écoliers espagnols, faites dans les écoles françaises¹⁰²⁴ », des collectes de fonds et des expositions à but caritatif. En compagnie de Jean Cassou, Elie Faure, Aragon et René Bloch, Tzara devient également le président d'honneur d'une exposition en faveur des enfants de Bilbao qui se déroule du 26 juin au 3 juillet 1937 à la Maison de la culture du XVIII^e arrondissement de Paris¹⁰²⁵, soit une semaine après la perte de la ville par les forces républicaines.

Enfin, le poète s'engage également dans le domaine culturel et artistique. À peine quelques semaines après son retour d'Espagne, il devient en janvier 1937 président du « Comité pour la défense de la culture espagnole », succédant ainsi à son fondateur Aragon. Il dirige également des visites à l'exposition « L'art catalan du X^e au XV^e siècle » qui se déroule de mars à avril 1937 au Jeu de paume, pour les élèves de l'Université populaire de Montreuil¹⁰²⁶. L'article qu'il rédige à cette occasion prend l'allure d'un véritable manifeste qui associe la lutte contre le fascisme à la préservation de la culture : « Les efforts admirables que ce peuple a faits pour la sauvegarde de son trésor artistique et sa mise en valeur lui assignent une mission culturelle autrement plus importante dans le concert européen que la savante élaboration des théories de mort dont le fascisme international portera la responsabilité devant l'histoire¹⁰²⁷ ». Cette préoccupation constante, qui s'accorde parfaitement avec les objectifs fixés par l'ensemble des associations auxquelles il adhère depuis 1932, surgit à nouveau dans le « Rapport du comité pour la défense de la culture » lu le 25 juillet 1937 :

[...] je parle ici ce soir [...] pour demander qu'une action plus intense encore se développe pour la défense de la culture espagnole et de la culture chinoise. Inlassablement, nous devons militer et travailler pour les pays menacés dans leur indépendance, car leur indépendance signifie aussi la nôtre et l'indépendance des peuples est aussi le garant de notre indépendance d'écrivains¹⁰²⁸.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰²⁵ *Ce soir*, 1^{ère} année, n°112, 22 juin 1937, p. 8.

¹⁰²⁶ *L'Humanité*, n°14001, 17 avril 1937, p. 6.

¹⁰²⁷ « L'Exposition d'art catalan du X^e au XV^e siècle au musée du Jeu de paume » (1937), *OC IV, op. cit.*, p. 529.

¹⁰²⁸ « Rapport du comité pour la défense de la culture espagnole » (1937), *OC V, loc. cit.*, p. 283.

En évoquant cette fois-ci la sauvegarde de la culture chinoise, Tzara fait référence à une autre menace fasciste, celle de l'invasion imminente de la Chine par le Japon. À peine trois jours plus tard, le 28 juillet, la seconde guerre sino-japonaise est déclenchée. En ces temps troublés, le combat conjoint contre le fascisme et pour la défense de la culture ne s'envisage qu'au pluriel. Tzara, lui, est de toutes les luttes.

B- *La libération psychique de l'homme*

1. Un rapport complexe à la psychanalyse

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons mis en lumière la relation complexe des dadaïstes vis-à-vis de la psychanalyse. Si Tzara finit par adhérer à cette discipline au moment où il rejoint le mouvement surréaliste, ses écrits continuent de manifester une certaine méfiance, laquelle s'exprime dès son *Essai sur la situation de la poésie* en 1931. En effet, dans la version publiée en décembre 1931 dans la quatrième livraison du *Surréalisme au service de la révolution*, Tzara commence par indiquer que son analyse reprendra la méthode du matérialisme dialectique avant de souligner que « l'aide de la psychanalyse sera de plus d'efficacité quand il s'agira d'expliquer la poésie, phénomène subjectif¹⁰²⁹ ». Or, dans la version finale de l'article, cette même phrase subit une modification qui change significativement le rapport entretenu par le poète avec cette discipline, puisqu'il affirme désormais que « la psychanalyse a peu aidé à *expliquer* la poésie, phénomène subjectif¹⁰³⁰ ». C'est la raison pour laquelle Tzara reprend la distinction entre penser dirigé et penser non-

¹⁰²⁹ OC V, *op. cit.*, p. 624.

¹⁰³⁰ « Essai sur la situation de la poésie », *ibid.*, p. 7.

dirigé, « sans accorder une grande importance au vocabulaire employé par Jung¹⁰³¹ » ; d'autant que la méthode du psychanalyste comporte elle-même des lacunes : « Mais de quelle façon, au cours de l'histoire, le développement [du penser dirigé] s'effectue en augmentant si considérablement au détriment de l'autre forme de penser dit "non dirigé", Jung ne nous l'apprend pas¹⁰³² ». Pourtant, le poète ne s'arrête pas à ce constat d'échec. Au cours de notre premier chapitre, nous avons en effet analysé la manière dont Tzara convoque les dernières découvertes scientifiques dans le domaine de l'archéologie pour tenter d'identifier l'origine de cette rupture. Cette propension à corriger les faiblesses de la psychanalyse concernant le fait artistique réapparaît quelques années plus tard dans l'article qu'il publie pour le compte de la revue *Inquisitions*, « Le Poète dans la société » :

[Les rapports de la poésie] avec l'homme n'ont pas été mis en lumière, sauf à travers quelques tentatives des psychanalystes. Pour Freud, elle est une sublimation des désirs ; mais, sans donner la clé du mécanisme qui préside à cette opération, il applique la même formule évasive à la religion. Il est certain que toutes les superstructures idéologiques peuvent entrer dans la même catégorie et cela ne nous avance guère. Rank et Jung, par des voies différentes, ne prennent en considération que le contenu exprimé du poème, ce qui restreint singulièrement les données du problème¹⁰³³.

Autrement dit, aucun des trois principaux maîtres à penser du poète dans le domaine de la psychanalyse n'est parvenu à fournir une explication satisfaisante du phénomène artistique. Freud définit la sublimation comme le processus par lequel les pulsions sont détournées de leur but sexuel et orientées vers un but socialement plus élevé, qu'il soit scientifique¹⁰³⁴, militaire,

¹⁰³¹ « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°4, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰³² *OC V, op. cit.*, p. 17.

¹⁰³³ « Le Poète dans la société » (1936), *ibid.*, p. 42. Cette prise de distance vis-à-vis de la théorie jungienne réapparaît également au cours de la discussion qui suit la lecture de l'article « Initiés et précurseurs » devant les membres du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine ». Tandis que Zdenko Reich questionne la distinction entre le penser dirigé et non dirigé en suggérant que « le rêve peut être considéré comme une pensée dirigée sur d'autres objectifs », Tzara lui rétorque : « Quant à la distinction des modes de penser, je n'ai jamais prétendu qu'elle était totale, mais pour pouvoir connaître, il faut distinguer » (*ibid.*, p. 634).

¹⁰³⁴ « La sublimation des instincts constitue l'un des traits les plus saillants du développement culturel ; c'est elle qui permet aux activités psychiques élevées, scientifiques, artistiques ou idéologiques, de jouer un rôle si important dans la vie des êtres civilisés », Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [1929], Paris, PUF, 1971, p. 47.

religieux¹⁰³⁵, ou encore artistique. Selon le psychanalyste, l'art apparaît en effet comme l'un des moyens mis en œuvre pour compenser les frustrations accumulées sans tomber dans la névrose :

Il existe notamment un chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité : c'est l'art. L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut le conduire facilement à la névrose. Il faut beaucoup de circonstances favorables pour que son développement n'aboutisse pas à ce résultat ; et l'on sait combien sont nombreux les artistes qui souffrent d'un arrêt partiel de leur activité par suite de névroses. Il est possible que leur constitution comporte une grande aptitude à la sublimation et une certaine faiblesse à effectuer des refoulements susceptibles de décider du conflit. Et voici comment l'artiste retrouve le chemin de la réalité¹⁰³⁶.

À Rank et Jung, Tzara adresse plutôt le reproche de n'avoir pas suffisamment mis en lumière les déterminations inconscientes à l'œuvre dans le processus créatif, en omettant d'étudier le contenu latent des œuvres d'art au profit de leur seul *contenu exprimé* – ou manifeste, pour reprendre la distinction freudienne employée dans le cadre de l'analyse des rêves. Il est vrai que dans *Le Traumatisme de la naissance*, Rank identifie

le noyau même du problème de l'art, problème qui se réduit en dernière analyse à celui de la forme. Ainsi que nous l'avons vu, toute « forme » se laisse ramener à la forme primitive du récipient maternel que l'art a, dans une grande mesure, transformée en un contenu, en l'idéalisant, en la sublimant, en en faisant précisément une forme pourvue de tous les caractères qui constituent la « beauté », afin de rendre acceptable la forme primitive depuis longtemps refoulée¹⁰³⁷.

¹⁰³⁵ « [...] il s'était d'abord protégé au moyen de la sublimation religieuse, et contre laquelle il devait bientôt se protéger, d'une façon plus efficace encore, grâce à la sublimation "militaire" », *L'Homme aux loups. D'une histoire de névrose infantile* [1918], Paris, Payot, 2013, p. 120.

¹⁰³⁶ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* [1916], Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 456-457. On notera que, comme Tzara, Freud avait parfaitement conscience des limites inhérentes à sa théorie et le rappelle à plusieurs reprises dans ses écrits consacrés à l'art, à l'image de *Dostoïevski et le parricide* : « Malheureusement, l'analyse ne peut que déposer les armes devant le problème du créateur littéraire » (*Revue française de psychosomatique*, [en ligne], vol. 39, n°1, 2011, p. 109-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2011-1-page-109.htm>) ; ou encore *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* : « Le don artistique et la capacité de travail étant intimement liés à la sublimation, nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement inaccessible », « Nous aimerions pouvoir dire comment l'activité artistique se laisse ramener aux instincts psychiques primitifs, si justement ici les moyens ne venaient à nous manquer » (Paris, Gallimard, 1987, p. 149-150)

¹⁰³⁷ Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance* [1924], trad. fr. Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 11.

À titre d'exemple, le psychanalyste perçoit dans l'art moderne une tendance à « reproduire consciemment ce qu'il y a de plus intime dans l'homme, c'est-à-dire son inconscient, et cela en se servant autant que possible de formes embryonnaires¹⁰³⁸ ». Or, comme dans le cas de Jung, même s'il n'adhère pas à l'interprétation rankienne du phénomène artistique, Tzara se fonde pourtant sur cette dernière pour proposer sa propre théorie dans l'article « D'un certain automatisme de goût ». Selon lui, « à l'attachement à [l'œuvre d'art], préside le désir de retour à la vie prénatale : 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 prénatal [...] est presque toujours le même chez tous les individus¹⁰³⁹ ». Débarrassée du problème de la forme, du *contenu exprimé*, la théorie rankienne est ici reconfigurée pour s'intégrer à l'appareil théorique de Tzara.

Cet approfondissement récurrent des théories psychanalytiques trouve également un écho dans la suite de l'article, lorsque le poète cherche à identifier le mécanisme à l'œuvre dans la succession des modes vestimentaires féminines. S'il invite, en marxiste convaincu, à ne pas « sous-estimer le rôle qu'y jouent les facteurs économiques et sociaux [...] et [le] pouvoir dont jouit le capitalisme d'imposer la marchandise à l'aide de la réclame, de la mode, du patriotisme, etc.¹⁰⁴⁰ », le poète refuse pourtant de croire à une *soumission aveugle* des femmes à la mode dans la mesure où cette dernière lui semble avant tout déterminée par des facteurs sexuels inconscients : « Les symboles sexuels ont été amplement étudiés par la psychanalyse, il s'agira pour moi d'indiquer à leur lumière jusqu'à quel point le goût peut s'assimiler les critères esthétiques et les possibilités qui nous sont offertes de retrouver dans ces derniers les racines foncièrement humaines¹⁰⁴¹ ». Tzara est en effet interpellé par la ressemblance « non seulement frappante, mais significative à plus d'un titre » entre les plis dessinés par les chapeaux féminins

¹⁰³⁸ *Idem.*

¹⁰³⁹ « D'un certain automatisme de goût » (1933), in *OC IV, op. cit.*, p. 328.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 324.

à couronne fendue et la vulve ; un rapprochement directement inspiré des travaux menés par Sigmund Freud. En effet, dans *L'interprétation des rêves*, le psychanalyste identifie les couvre-chefs comme des symboles oniriques du sexe masculin : « Parmi les pièces d'habillement, le chapeau d'une femme doit très souvent être interprété avec certitude comme organe génital – et à vrai dire celui de l'homme¹⁰⁴² ». Puis, dans une note ajoutée en 1911, il revient sur cette interprétation en se référant à un court article du psychanalyste Kirchgraber, « Der Hut als Symbol des Genitales » [« Le Chapeau comme symbole des organes génitaux »], dans lequel le chapeau est considéré, non pas comme un symbole sexuel uniquement masculin, mais comme un symbole bisexuel, pouvant représenter à la fois le pénis et le vagin. Freud en conclut que « le chapeau peut aussi être là [dans le rêve] pour [représenter] un organe génital féminin ». Partant de cette théorie¹⁰⁴³, Tzara établit une véritable typologie des différentes symboliques sexuelles des chapeaux en fonction de leur couleur, de leur forme, mais également des accessoires qui les composent. Il commence par sélectionner deux exemples de chapeaux féminins ornés d'éléments issus du vestiaire masculin et symbolisant le phallus, à savoir « le chapeau exécuté en élastiques de tire-chaussettes et celui dont la calotte est entourée d'une garniture imitant un faux col à coins cassés pourvu de sa cravate¹⁰⁴⁴ » :

Dans la manière même dont ces deux attributs, les plus marquants du costume masculin, le tire-chaussettes tendu faisant appel à une image de la virilité et la cravate dont le rôle symbolique est connu, dans la manière même dont ils entourent la reproduction de ce sexe féminin que les femmes portent sur la tête, il faut être aveugle pour ne pas voir, non pas uniquement un effet de la fantaisie qui, elle, ne joue que le rôle d'ingénieuse entremetteuse, mais une réelle force de justification que les créatrices de ces modèles ont donnée à leurs œuvres¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴² Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* [1899], Paris, PUF, 2003, p. 401.

¹⁰⁴³ Si originale soit l'enquête de Tzara sur le symbolisme sexuel des chapeaux, elle révèle une préoccupation commune à plusieurs surréalistes, à l'instar de Dalí et de sa toile *Le Jeu lugubre*, telle qu'elle est analysée par Georges Bataille dans la septième livraison de la revue *Documents* en décembre 1929 : « les éléments masculins sont représentés non seulement par la tête d'oiseau, mais par l'ombrelle de couleur, les éléments féminins par des chapeaux d'hommes » (p. 372).

¹⁰⁴⁴ « D'un certain automatisme de goût » (1933), in *OC IV, loc. cit.*, p. 324.

¹⁰⁴⁵ *Idem*.

Même si le poète ne donne pas davantage de détails sur la signification sexuelle qu'il attribue à ce type de chapeau, il y a fort à parier que la réunion des symboles sexuels féminins et masculins témoigne selon lui d'un désir de pratiquer le coït. Une fois encore, l'exemple de la cravate est tiré des travaux de Freud, pour qui « dans le rêve des hommes, la cravate symbolise souvent le pénis, non seulement parce qu'elle est longue et pend et qu'elle est particulière à l'homme, mais parce qu'on peut la choisir à son gré, choix que la nature interdit malheureusement à l'homme¹⁰⁴⁶ ». En revanche, le second exemple sélectionné, celui du tire-chaussettes, n'a pas été mis en lumière par le psychanalyste. Pour celui-ci, Tzara se livre manifestement à une réinterprétation personnelle du symbolisme de cet accessoire, interprétation probablement fondée sur l'assimilation du pied à un substitut de l'objet sexuel à laquelle nous avons déjà eu l'occasion de faire référence. Le poète poursuit son analyse en s'intéressant aux différentes largeurs de fentes que présentent les chapeaux féminins. Ainsi, les chapeaux de couleur blanche, à « fines ouvertures » et ceux « dont les lèvres sont cousues de façon à ne laisser visible qu'un soupçon à leur commissure¹⁰⁴⁷ » symboliseraient la *fragilité*, la *délicatesse* et la *virginité*. À l'inverse, l'auteur n'évoque que de manière allusive ce que signifient pour lui les « chapeaux véritablement crapuleux » à « large entrebâillement », lesquels ne seraient de toute façon portés que par une minorité de femmes. De même, tandis que certains chapeaux représentent une image « idéalement sculpturale des sexes de femme », d'autres évoquent au contraire « le froissé des chairs meurtries (voir les chapeaux de deuil, où la représentation des sexes douloureux et noirs, morts pendent en lambeaux jusqu'aux déchirures de chair pour rejoindre la désolation et la souffrance et répondent à des désirs

¹⁰⁴⁶ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 306. Notons que Freud évoque également le symbolisme sexuel du chapeau et de la cravate dans son *Introduction à la psychanalyse* : « je vais passer en revue les domaines auxquels les symboles sexuels sont empruntés, en faisant suivre cette recherche de quelques considérations relatives principalement aux symboles dont le facteur commun reste incompris. Nous avons un symbole obscur de ce genre dans le chapeau, peut-être dans tout couvre-chef en général, à signification généralement masculine, mais parfois aussi féminine. [...] La cravate qui descend sur la poitrine et qui n'est pas portée par la femme, est manifestement un symbole masculin » (*op. cit.*, p. 24)

¹⁰⁴⁷ « D'un certain automatisme de goût » (1933), in *OC IV*, *loc. cit.*, p. 325.

masochistes de douleurs affichées) ». Certains chapeaux, dont « le contenu de la fente, au lieu d'indiquer le vide, est entièrement retourné par rapport à la surface visible » présentent selon lui un « caractère anal ». D'autres encore semblent évoquer les sécrétions vaginales ou encore la période des menstruations : « Certains de ces couvre-chefs s'ornent [...] d'une masse de couleurs pâles et opalescentes, à motifs décoratifs à peine indiqués, de substance visqueuse, coagulée et translucide, évoquant vaguement des plantes, des fruits et des fleurs, débordant les bords de la fente comme si elle s'écoulait de l'intérieur¹⁰⁴⁸ ». Une fois encore, on constate que Tzara n'hésite pas à approfondir la théorie freudienne puisque d'après lui, les symboles sexuels inconscients ne s'expriment pas seulement dans les rêves, mais également dans la vie diurne. En somme, à travers les exemples de Freud, Jung et Rank, nous constatons que « tout en se servant de ses apports, [Tzara] ne saurait souscrire absolument à la psychanalyse¹⁰⁴⁹ », puisqu'il n'hésite pas à remettre en question, à corriger et à développer les théories qu'il juge lacunaires afin d'apporter des explications plus satisfaisantes aux mystères du psychisme humain.

2. La question de l'angoisse de vivre

a. La situation psychique dans la société capitaliste

Grains et issues constitue pour le poète l'occasion de se livrer à l'examen du rôle joué par la société dans la vie psychique de l'homme. Pour ce faire, il développe dans la note II un concept personnel, celui de l'angoisse de vivre : « la situation psychique de l'homme par rapport au monde extérieur [...] est caractérisée par une angoisse de vivre dans la société actuelle¹⁰⁵⁰ ». Henri Béhar souligne l'originalité de la notion¹⁰⁵¹ qui évoque des théories

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰⁴⁹ Henri Béhar, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, op. cit., p. 209.

¹⁰⁵⁰ *Grains et issues* (1935), OC III, op. cit., p. 104.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 543.

voisines tels que la mauvaise conscience nietzschéenne, le spleen baudelairien ou encore l'angoisse freudienne, sans pour autant se confondre avec, dans la mesure où elle ne concerne pas uniquement les artistes ni les personnes atteintes de pathologies mentales, mais bien l'ensemble de la société capitaliste à des degrés divers :

[...] l'angoisse de vivre dans la société capitaliste, malgré les quelques bribes de survivances archaïques, ne peut être rattachée, en raison de notre mode de penser et des données des nécessités sociales en cours, qu'à des privations, à des misères, à des oppressions de tout ordre, mais se réclamant spécialement de l'ordre matériel des moyens d'existence¹⁰⁵².

Néanmoins, malgré la tonalité résolument marxiste du propos, Tzara considère que l'angoisse de vivre n'affecte pas uniquement le prolétariat. Bien qu'elle se manifeste d'une manière plus ou moins virulente selon le degré d'oppression ressenti par les différentes classes sociales, elle demeure un phénomène général dans la mesure où la bourgeoisie, accusée d'avoir délibérément mis en place tous ces instruments de domination, a désormais « perdu le contrôle du mécanisme qu'elle a elle-même déclenché¹⁰⁵³ ». Qui plus est, les individus n'ayant plus aucune solution pour compenser cette angoisse de vivre, celle-ci dégénère en « complexe de castration collectif », lui-même à l'origine de nombreux troubles mentaux : « Le caractère agressif inhibé (masochiste) du complexe de castration, cherche une contrepartie dans la vie propre de l'individu sous la forme des perversions et des névroses¹⁰⁵⁴ ». L'oppression ressentie par les individus est telle qu'elle les conduit même à accepter, voire à désirer la guerre en dépit de tout instinct de conservation ou de préservation de la vie humaine ; ce qui donne à Tzara l'occasion de développer une hypothèse originale sur les origines de la guerre, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

Tout au long de la note, l'auteur développe une approche comparatiste en prenant l'exemple de sociétés primitives au sein desquelles l'angoisse de vivre est supposée inexistante en raison de l'absence d'un système capitaliste :

Si, dans de nombreuses sociétés primitives, l'oppression économique est inexistante et le libre champ d'épanouissement des facultés psychiques de l'individu est, par-là, supposé possible, comme le veut la théorie matérialiste qui voit, nécessairement, dans la suppression de l'exploitation de l'homme par l'homme, la disparition de l'angoisse de vivre, dans d'autres, par contre, l'angoisse de vivre caractérisée par des formes mythiques semble être attribuable à des déformations ou à des dégénérescences d'un souvenir prénatal lié à des traumatismes qui, bientôt transformées en une horreur accompagnée de désirs, a pris un sens social¹⁰⁵⁵.

De fait, le matérialisme dialectique s'avère incapable d'expliquer à lui seul le caractère universel de l'angoisse de vivre. Tzara choisit alors de convoquer la psychanalyse afin de démontrer que, si cette angoisse de vivre existe chez les primitifs comme chez les modernes, elle n'a en revanche pas la même cause, ni les mêmes conséquences. En effet, d'après lui, « l'angoisse de vivre dans la société archaïque semble devoir s'ensuivre d'un traumatisme de la naissance¹⁰⁵⁶ ».

Freud est le premier à avoir lié le sentiment d'angoisse, auquel « nul individu ne peut échapper¹⁰⁵⁷ », à l'expérience traumatisante que constitue la naissance, théorie qu'il résume dans le chapitre consacré à l'angoisse dans son *Introduction à la psychanalyse* :

En ce qui concerne l'état affectif caractérisé par l'angoisse, nous croyons savoir quelle est l'impression reculée qu'il reproduit en le répétant. Nous disons que ce ne peut être que la *naissance*, c'est à dire l'acte dans lequel se trouvent réunies toutes les sensations de peine, toutes les tendances de décharge et toutes les sensations corporelles dont l'ensemble est devenu comme le prototype de l'effet produit par un danger grave et que nous avons depuis éprouvé à de multiples reprises en tant qu'état d'angoisse¹⁰⁵⁸.

Néanmoins, en mobilisant le concept de « traumatisme de la naissance », Tzara se réfère au psychanalyste autrichien Otto Rank et à l'ouvrage au titre éponyme publié en 1924, lequel a

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁵⁷ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 482.

¹⁰⁵⁸ *Idem.*

immédiatement suscité l'intérêt des surréalistes. Traduit en français dès 1928 par Samuel Jankélévitch, l'ouvrage accompagne André Breton et Paul Éluard pour la composition d'un chapitre de *L'Immaculée conception*¹⁰⁵⁹ intitulé « La vie intra-utérine ». Quelques années plus tard, Dalí évoquera également sa fascination pour la théorie du psychanalyste dans les manuscrits de *La vie secrète de Salvador Dalí* au chapitre « souvenirs intra-utérins » : « à ce sujet le livre à tous égards sensationnel du Dr Otto Rank : *Le traumatisme de la naissance*, qui éclairera le lecteur d'une façon plus scientifique. Mes souvenirs personnels, si lucides et si détaillés, de cette période intra-utérine, ne font que corroborer la thèse du Dr Rank quand elle rattache cette période au *Paradis perdu*¹⁰⁶⁰ ». Par ailleurs, la présence du psychanalyste dans la liste d'intellectuels présentée en annexe¹⁰⁶¹ illustre l'influence également exercée sur Tzara au cours des années 1930.

Dans cet ouvrage, Rank formule une théorie selon laquelle l'expérience physique de la naissance, de la séparation brutale avec le corps de la mère, engendre un traumatisme psychologique déterminant dans le développement de la psyché. En effet, le traumatisme de la naissance constitue selon lui « le dernier substrat biologique concevable de la vie psychique, le noyau même de l'inconscient¹⁰⁶² », ainsi que le modèle de tout sentiment d'angoisse ultérieur : « de même que l'angoisse de la naissance est à la base de toutes les variétés d'angoisse, tout plaisir tend, en dernière analyse, à la reproduction du plaisir primitif, en rapport avec la vie intra-utérine¹⁰⁶³ ». En d'autres termes, chaque être humain tend de manière inconsciente à retrouver le confort et la quiétude de la vie prénatale afin de surmonter le traumatisme de la naissance. Ainsi, qu'il s'agisse du coït, du sommeil, de l'*adaptation au monde extérieur* par la création d'artefacts (armes offensives et défensives, habitations, etc.),

¹⁰⁵⁹ Jacques Poirier, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 196-197.

¹⁰⁶⁰ Salvador Dalí, Frédérique Joseph-Lowery, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Lausanne, *L'Âge d'homme*, 2006, p. 103.

¹⁰⁶¹ Voir notre annexe n°8, p. 519.

¹⁰⁶² Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 35.

de la croyance religieuse, de la création artistique ou bien de la spéculation philosophique, toute activité humaine manifeste selon lui le désir inconscient de reproduire la situation primitive de l'être humain. De fait, si un traumatisme de la naissance mal surmonté constitue la principale source des troubles psychiques et somatiques, Rank avance que « l'homme normal lui-même n'a, à proprement parler, jamais surmonté d'une façon complète le traumatisme de la naissance¹⁰⁶⁴ ». Fort de ce constat et sans pour autant désavouer l'interprétation marxiste précédente, Tzara concède désormais que « ce traumatisme de la naissance agit dans une infime mesure d'une façon collective sur les sociétés dites civilisées¹⁰⁶⁵ » et que l'angoisse de vivre qui en résulte est elle-même « une survivance de l'homme primitif¹⁰⁶⁶ ». Or, si l'angoisse de vivre apparaît comme un phénomène commun à la société capitaliste et aux sociétés primitives, Tzara constate cependant que son influence sur la vie psychique des individus est proportionnellement moins importante chez ces dernières. Des disparités qui s'expliquent vraisemblablement par les coutumes qui régissent leur quotidien : « les formes mythiques relatives à l'angoisse de vivre, trouvent un juste équilibre dans les pratiques rituelles, ces soupapes régulatrices de la vie des populations primitives. Elles suffisent pour laisser déborder le trop-plein de l'angoisse et pour établir le va-et-vient entre la tendresse et la cruauté¹⁰⁶⁷ ». Or, en favorisant le passage d'un modèle de société de type collectiviste à un modèle de type individualiste, l'idéologie capitaliste a détruit ces rites sociaux et rendu impossible toute forme de compensation de l'angoisse de vivre par le retour symbolique à la situation prénatale :

On pourrait donc, d'une façon sommaire, se représenter les rites, ainsi que toute activité mythique entraînant un mouvement de déchargement ou l'institution d'une fonction d'échange comme l'expression sociale des névroses et, d'autre part, l'absence de ces activités dans notre société, comme un désir qui pousse l'individu à la découverte d'un rituel individuel de nature névrotique. Ce rituel, déterminé et déterminant dans la vie de l'individu, dispose d'elle comme débouché et n'est plus calqué sur celle de la masse. Cette personnalisation du rite, devenu névrose, s'exerce en fonction de la différenciation du psychisme individuel ; elle est liée à la transformation des caractères collectivistes des

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁶⁵ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁶⁶ *Idem.*

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 111.

sociétés en sociétés individualistes où les moyens d'expression et de communication de l'homme tendent à se réduire à des phénomènes d'ordre expérimental ayant le monde extérieur comme support et comme aboutissant. De cette transformation radicale, il est résulté pour les individus des sociétés modernes une singularisation de la vie psychique, un sentiment de solitude et de désert et, par conséquent, une aggravation de l'état des névroses qui, dans les communautés d'antan, trouvaient une forme conceptuelle et phénoménale assez strictement limitée pour se transformer en comportement¹⁰⁶⁸.

Pour Tzara, l'homme, avant d'être un individu, est donc un être fondamentalement social, dans la mesure où seules les coutumes collectives sont capables de prévenir les pathologies mentales individuelles. Afin d'illustrer cette dégénérescence des rites sociaux primitifs en névroses individuelles dans la société capitaliste, Tzara convoque l'exemple de la pratique du cannibalisme¹⁰⁶⁹ en faisant appel à des données issues du domaine de la psychanalyse et de l'anthropologie :

La signification de l'acte de cannibalisme pris comme phénomène rituel, où (en Nouvelle Guinée, par exemple), l'ingestion de la chair humaine aspergée de matières séminales confère au délire provoqué une intensité accrue, réside dans le fait que l'enrichissement de celui qui absorbe les facultés du mort correspond à un fort désir de retour intra maternel par sa substitution à l'objet fécondé qui désormais fait partie intégrante de lui-même. Dépourvu de l'apparat social et rituel, ce désir trouve actuellement un fonctionnement semblable dans certaines formes morbides, extrêmes, de la sexualité (la scatophagie, etc.)¹⁰⁷⁰.

L'exemple sélectionné est très probablement tiré des travaux publiés par l'ethnologue Paul Wirz à la suite des expéditions qu'il mène en Nouvelle-Guinée entre 1915 et 1931, notamment auprès du peuple *Marind-anim*, travaux auxquels Tzara rend hommage dans un article contemporain de la rédaction de *Grains et issues*, « Art primitif et art populaire » : « Quant aux peuplades mélanésiennes, où la connaissance de leurs mœurs est des plus rudimentaires, l'intérieur de la Nouvelle-Guinée n'est pas encore exploré, et sans les travaux récents de Wirtz

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁶⁹ La référence au cannibalisme apparaît comme un leitmotiv chez Tzara qui l'emploie déjà dans l'article consacré à « L'art et l'Océanie » en 1929 : « Une gêne inexplicable se produit chaque fois qu'il est question de cannibalisme chez les peuplades océaniques. Je suis fort enclin à croire que les survivances de ce cannibalisme dans notre propre société en sont les causes, car l'hypocrisie en matière sexuelle est depuis longtemps devenue un dogme qui dénature les fonctions vitales primaires de l'existence. Pourquoi s'obstine-t-on à ne voir dans ce phénomène que les actes d'aberration et de malade perversité au lieu du fait rituel qui ne manque ni de grandeur ni d'imagination ? », *OC IV, op. cit.*, p. 311.

¹⁰⁷⁰ *Idem.*

[sic] (du musée d'ethnographie de Bâle), nous ne saurions encore rien du tout sur tout le sud de cette terre mystérieuse¹⁰⁷¹ ». Même si nous ne sommes pas parvenus à retrouver la description exacte de l'acte mentionné par Tzara, Wirz témoigne de scènes similaires de cannibalisme, d'orgies sexuelles et d'ingestion de nourriture mélangée à du liquide séminal au cours des cérémonies rituelles *Majo*¹⁰⁷². Reste maintenant à déterminer la raison pour laquelle Tzara choisit de relier les rituels cannibales à ce type de pathologie sexuelle. Une fois encore, c'est manifestement à Otto Rank que Tzara doit l'assimilation de cette pratique à un désir de retour *in utero* :

[...] l'attitude du pervers est caractérisée par le fait qu'il empêche le refoulement [...] de la théorie de la naissance anale en réalisant, en partie tout au moins, cette théorie en l'appliquant dans la pratique : il assume lui-même le rôle de l'enfant d'origine anale. [...] En ce qui concerne la coprolagnie et l'urolagnie, elles n'ont pas besoin d'explication ultérieure, et toutes les autres formes de perversions buccales ne sont qu'autant de suites, de prolongements de la satisfaction intra-utérine de la libido¹⁰⁷³.

Rank se réfère ici à la *théorie cloacale* formulée par Freud dans son article à propos des « Théories sexuelles infantiles¹⁰⁷⁴ » (1908), selon laquelle l'enfant, méconnaissant encore l'appareil génital féminin, pense être né par voie anale et s'assimile à des matières fécales. Tzara avait parfaitement connaissance de ces théories comme le prouve le chapitre trois de *Personnage d'insomnie* intitulé « Faim de souvenirs et nourriture de la mémoire », dans lequel il revient sur « la confusion que l'enfant, à l'aube de son jugement causal, de l'interprétation arithmétique de l'univers, s'est plu à tramer sur l'orifice de sa venue au monde¹⁰⁷⁵ », en s'assimilant à un « fœtus-excrément » ou bien à un « excrément-nouveau-né¹⁰⁷⁶ ». Dans la société moderne, des réminiscences de cette confusion originelle sont identifiables, à l'âge

¹⁰⁷¹ « Art primitif et art populaire » (1933), *OC IV, loc. cit.*, p. 517.

¹⁰⁷² Voir notamment : Paul Wirz, *Die religiösen Vorstellungen und die Mythen der Marind-anim, sowie die Herausbildung der totemistisch-sozialen Gruppierungen* [1922], t. II, Berlin, De Gruyter, 2012, p. 56.

¹⁰⁷³ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance, op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁷⁴ Sigmund Freud, « Les Théories sexuelles infantiles », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 16.

¹⁰⁷⁵ *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 166.

adulte, dans certains éléments de langage comme « la désignation du sexe féminin par le nom vulgaire de l'an¹⁰⁷⁷ », mais également à travers le plaisir éprouvé dans la dégustation de « viandes saignantes, tendres quoique résistantes à la macération, [de] sauces de couleur brune ou blanchâtre, glutineuses ou dissolubles, aux odeurs plus spécifiquement fécales des légères fumigations, des insensibles putréfactions, des stimulations cadavériques, des venaisons, des saucisses¹⁰⁷⁸ ». Aussi existe-t-il un « désir scatophagique qui mijote dans les gibiers faisandés [...] les tripes, les boudins, les moules marinières, les harengs saurs, les fromages et les choux-fleurs¹⁰⁷⁹ », désir correspondant aux « satisfactions de retour intra-maternel par l'orifice buccal¹⁰⁸⁰ ». C'est pourquoi il établit une distinction entre le besoin physiologique de *se nourrir* et l'acte psychiquement significatif de *manger*. Aussi, contrairement à la consommation de nourriture faisandée qui serait la conséquence d'une sorte de sublimation, la coprolagnie résulterait alors d'un mauvais dépassement, d'une évolution pathologique de cette confusion infantile et de l'assimilation de l'utérus à l'intestin, au sein duquel le malade chercherait à retourner par la manipulation ou la consommation de fèces. Cette perversion sexuelle serait ainsi l'expression, déformée faute de compensation collective adéquate, du désir de compenser l'angoisse de vivre par le retour à la situation prénatale telle qu'elle se manifeste, chez les populations dites « primitives » évoquées, par l'ingestion rituelle de liquide séminal.

b. L'analyse des causes de la guerre

Dans un contexte politique européen pour le moins incertain, au sein duquel le pacifisme ne saurait constituer une solution viable, Tzara choisit de consacrer la dernière partie de la note II à l'étude des déterminations psychiques et sociales de la guerre. Comme nous l'avons étudié

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 167.

précédemment, au moment de la rédaction de *Grains et issues*, le poète avait déjà parfaitement conscience de la dangerosité que représentait alors la montée du fascisme en Italie ou encore en Allemagne, et du risque de guerre imminente qu'elle représentait. En premier lieu, Tzara lui attribue plutôt une origine sociale dans la mesure où il considère qu'elle est la conséquence inévitable de la domination du capitalisme. En effet, « les intérêts du capital, la concurrence des marchés, les conflits internes de la bourgeoisie [et] la morale, produit de la société capitaliste, mèn[ent] indirectement à la guerre¹⁰⁸¹ ». Néanmoins, Tzara tente de « savoir s'il suffit réellement d'envisager le phénomène de la guerre comme un pur processus social¹⁰⁸² » et développe à nouveau une approche comparatiste avec les sociétés dites « primitives ». Les travaux ethnologiques ont en effet démontré qu'elle ne peut être considérée comme le produit du seul capitalisme : « Si certaines peuplades patriarcales donnent bien l'exemple d'avoir pu vivre sans la guerre, les tribus sauvages, par contre, démentent cette assertion. Elles avaient déjà découvert en cette échappatoire l'entreprise de déchargement organisée en vue de la version des caractères masochistes-sadiques¹⁰⁸³ ». Pourtant, bien qu'elle soit un phénomène commun à ces deux formes de sociétés, Tzara insiste sur sa dimension pernicieuse dans le régime capitaliste : « Toutefois, la version des caractères masochistes-occultes en sadiques-exhibitionnistes est exceptionnelle et prend, dans les cadres du monde bourgeois, les proportions d'une catastrophe. Je parle de sa forme extrême, la guerre¹⁰⁸⁴ ». La différence tient en effet à l'instrumentalisation de la guerre pour maintenir sous contrôle la population : « la rigueur [des moyens de restriction y] est telle que toute velléité de contrepartie de l'individu est étouffée au besoin par les armes, si l'éducation, l'Église et la science n'y ont pas suffi¹⁰⁸⁵ ». Tandis que dans les sociétés primitives la guerre joue le rôle de catalyseur des pulsions

¹⁰⁸¹ *Grains et issues* (1935), *ibid.*, p. 117.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 114.

destructrices, dans les sociétés capitalistes, ces mêmes pulsions, décuplées par l'oppression économique et culturelle, sont manipulées par les élites bourgeoises afin d'enrôler les populations dans le conflit, qu'il s'agisse du prolétariat ou bien de la bourgeoisie qui, chose surprenante *a priori*, se refuse aux actions belliqueuses : « même ceux dont il est commode de croire qu'ils se battraient pour la défense de leurs intérêts de classe, ne sauraient encourir les risques de la guerre que grâce à un élément irrationnel¹⁰⁸⁶ ». Ce serait pourtant oublier que la classe oppressive elle-même est devenue la victime du système qu'elle a engendré. Ainsi, « malgré le désir de la bourgeoisie d'éviter la guerre, une force inconnue à elle, mais qu'elle sait utiliser, plus ou moins libérée dans le subconscient de chaque individu, la pousse vers cette solution¹⁰⁸⁷ ». La guerre apparaît en effet comme l'unique moyen pour l'individu de « décharger les éléments d'oppression sociale qui le rongent et l'altèrent, sur la haine canalisée vers cette fin¹⁰⁸⁸ » par l'arsenal culturel mis en place par la bourgeoisie, et plus spécifiquement par la mise en exergue de notions jugées illusoire telles que le patriotisme. L'individu pris dans l'effort de guerre ressent alors un sentiment d'« *enthousiasme* et le désir de *provoquer* un état anormal, asocial, dans lequel la version des caractères masochistes-occultes de l'individu en sadiques-exhibitionnistes puisse se donner libre cours¹⁰⁸⁹ », facteurs auxquels s'ajoute le sentiment d'appartenance à une communauté (l'armée), ce dont manque cruellement l'individu dans la société capitaliste. Au terme de son analyse, Tzara conclut : « L'angoisse de vivre aboutit à la guerre de même que la contradiction des forces dans la société capitaliste, mais aucune de ces démarches, à l'exclusion de l'autre, ne suffit à l'expliquer¹⁰⁹⁰ ». C'est pourquoi il incombera à la société future de proposer des compensations capables de canaliser les

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁸⁹ *Idem.*

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

pulsions destructrices qui persistent en l'être humain malgré l'absence d'oppression économique.

Afin d'expliquer les prédispositions de l'être humain à la guerre, Tzara a plusieurs fois recours à ce qu'il nomme la « version », c'est-à-dire la transformation, du masochisme en sadisme. Cette fois-ci, l'auteur ne retient pas l'interprétation rankienne selon laquelle le masochisme « résulte de la transformation des douleurs qui accompagnent la naissance en sensation voluptueuse¹⁰⁹¹ », tandis que « le sadisme incarne la haine inextinguible de celui qui, ayant été privé de cette situation cherche, tout adulte qu'il soit, à pénétrer de nouveau là d'où il est sorti en tant que nouveau-né, et il cherche à le faire même au prix du massacre de sa victime¹⁰⁹² ». En exploitant le thème du renversement du masochisme en sadisme, il emprunte davantage à la théorie freudienne des pulsions développée à partir de 1905 dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*, et reprise dix ans plus tard dans *Pulsions et destins des pulsions*. Le psychanalyste y détermine quatre « destins » pulsionnel parmi lesquels on compte le refoulement, la sublimation, le retournement contre la personne propre et le renversement en son contraire¹⁰⁹³. En ce qui concerne ces deux derniers aspects, intimement liés, Freud prend l'exemple du renversement du sadisme en masochisme, lequel se distingue en deux processus : le passage de l'*activité* à la *passivité* et le changement d'objet (l'objet extérieur est remplacé par la personne propre). Le sadisme est ainsi perçu comme la tendance primordiale, antérieure à la tendance masochiste : « L'existence d'une satisfaction masochique plus directe est tout à fait douteuse. Un masochisme primitif qui n'émanerait pas du sadisme, de la façon que nous venons de décrire, semble bien ne pas exister ». Quelques années plus tard, Freud revient sur cette interprétation des troubles sadomasochistes dans *Le Problème économique du masochisme* en s'appuyant cette fois-ci sur l'opposition entre la *pulsion de mort* (agressive,

¹⁰⁹¹ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁹³ Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions* [1915], *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1986, p. 11-44.

destructrice) et la *pulsion de vie* (érotique, libidinale) présentée pour la première fois dans *Au-delà du principe de plaisir* en 1920¹⁰⁹⁴. Il distingue désormais trois types de masochisme : *érogène, féminin et moral*. Le masochisme érogène est désormais perçu comme la tendance première, sorte de reliquat de la pulsion de mort que la libido (ou pulsion de vie) n'est pas parvenue à rediriger vers l'extérieur :

La libido rencontre dans les êtres vivants (pluricellulaires) la pulsion de mort ou de destruction qui y règne [Elle] a pour tâche de rendre inoffensive cette pulsion destructrice et elle s'en acquitte en dérivant cette pulsion en grande partie vers l'extérieur [...] Une partie de cette pulsion est placée directement au service de la fonction sexuelle où elle a un rôle important. C'est là le sadisme proprement dit. Une autre partie ne participe pas à ce déplacement vers l'extérieur, elle demeure dans l'organisme [...] c'est en elle que nous devons reconnaître le masochisme originaire, érogène¹⁰⁹⁵.

De fait, ce masochisme érogène est non seulement considéré comme antérieur à la tendance sadique, mais également comme la source des masochismes féminin et moral. Selon Freud, la particularité de ce masochisme moral réside dans le fait que « sa relation avec ce que nous considérons comme sexualité se trouve relâchée¹⁰⁹⁶ » et qu'il s'exprime à travers un sentiment de culpabilité inconscient. Or, le masochisme décrit par Tzara apparaît également comme détaché de la sphère de la sexualité et animé par un sentiment de culpabilité : « Le caractère agressif masochiste collectif est fixé en partie à la faveur de l'illusion que l'individu se crée, par l'identité de l'un et du tout, d'être son propre bourreau¹⁰⁹⁷ ». Selon le poète, cette illusion de culpabilité repose sur « des représentations d'ordre religieux » et notamment sur des « image[s] d'autopunition qu'on fait remonter jusqu'au péché originel¹⁰⁹⁸ », ce qui prouve une fois de plus l'oppression culturelle dont sont victimes les individus. L'influence de la pensée freudienne dans l'interprétation tzariste des origines psychologiques de la guerre est donc palpable, même s'il ne prend pas en compte la tripartition freudienne. Qui plus est, le poète ne

¹⁰⁹⁴ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁹⁵ Sigmund Freud, *Le Problème économique du masochisme*, Paris, PUF, 1988, p. 296.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 297.

¹⁰⁹⁷ *Grains et issues* (1935), *OC III, loc. cit.*, p. 115.

¹⁰⁹⁸ *Idem.*

semble pas tenir compte des deux grands textes que Freud consacre au sujet, les *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915) et plus particulièrement *Pourquoi la guerre ?* (1933), dialogue épistolaire interdisciplinaire du fondateur de la psychanalyse avec le physicien Albert Einstein. Dans la mesure où René Crevel y consacre la dernière partie de ses « Notes en vue d'une psycho-dialectique », Tzara avait très probablement connaissance de cette correspondance, mais sans doute avait-il été déçu, comme son ami, de la platitude des propos tenus par les deux intellectuels :

Einstein et Freud [...] ne posent pas, un seul instant, le problème sur le terrain convenable. Einstein déplore, bien abstraitement, ne sait par quel bout prendre cette entité, l'*agressivité humaine qui se manifeste aussi sous forme de guerre civile*. La psychologie ce n'est pas sa spécialité. S'il a choisi la question et l'interlocuteur avec qui en traiter, il est trop clair que c'est parce qu'il [...] n'arrive point à en penser de façon claire et satisfaisante. Freud non plus d'ailleurs [...] Incroyable déperdition d'énergie de la pensée chez Freud, au cours de cette pourtant très courte lettre à Einstein¹⁰⁹⁹.

3. Retrouver un équilibre psychique dans la société future

a. L'instauration de nouveaux rites sociaux

Dans la mesure où l'angoisse de vivre prendra des formes encore inconnues dans la société future, Tzara prophétise, dans la première partie de *Grains et issues*, l'émergence de nouvelles pratiques sociales et culturelles afin de réaliser l'« intégration de l'homme à sa propre nature, à la réalité de la nature et des choses, dont une mauvaise organisation sociale et morale, profitable à une minorité, l'a systématiquement éloigné¹¹⁰⁰ ». En premier lieu, avec la transformation de la société individualiste en société collectiviste, apparaîtront de nouveaux rites sociaux à caractère sadique, aptes à prévenir les pathologies mentales et les pulsions belliqueuses des populations :

¹⁰⁹⁹ René Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°5, *op. cit.*, p. 48-52.

¹¹⁰⁰ *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 105.

Les plus mauvais tours seront joués aux personnes dont l'allure pensive prendra l'apparence du bitume. Elles pourront être obligées à marcher à quatre pattes, trempées dans les bassins et abandonnées à la terreur et à la cruauté délirantes de la populace, ce qui leur servira de leçon bien méritée. La quantité de tristesse diminuera ainsi progressivement et lorsqu'elle aura toute disparu de la ville, on lancera les nouvelles formes de la joie, où l'étude de la terreur, de la peur et de la cruauté jouera un rôle de premier plan et amènera un certain changement dans les habitudes désormais uniformes. Des chiens gorgés d'essence, auxquels on aura mis le feu, seront ameutés contre les femmes nues, les plus belles bien entendu. Des vieillards seront pressés et séchés entre les feuilles d'immenses livres de bois et étendus en guise de tapis dans les salons bourgeois. Des bocaux contenant des langues d'aristocrates seront exposés parmi les pots de confiture et de moutarde dans les devantures. Des autos rapides munies à l'avant d'aiguillons en acier pourront empaler de longues files de gens faisant la queue devant un cinéma par exemple. Ce sera très excitant, n'est-ce pas, tout le monde sera de cet avis.¹¹⁰¹

Le trait d'humour qui clôture cet extrait illustre l'écart considérable entre les mœurs de la société capitaliste, au sein de laquelle ces pratiques rituelles seraient jugées inhumaines et barbares, et leur caractère socialement admis dans la société future. Ces comportements sociaux fantasmés, et à première vue totalement farfelus, font en réalité écho à de nombreuses pratiques rituelles dites « primitives », à l'instar des sacrifices rituels. En situant ces nouvelles pratiques dans un décor occidental moderne – comme l'indique l'évocation du bitume, de l'essence, des cinémas, des automobiles, des salons bourgeois et autres devantures d'épiceries, Tzara insiste sur le fait qu'« il ne saurait s'agir d'un retour au paradis perdu¹¹⁰² » mais bien d'un dépassement dialectique qui emprunte à la fois aux tribus dites « primitives » et aux acquis de la société moderne. Qui plus est, à la satisfaction de pulsions sadiques s'ajoute celle des pulsions masochistes dans la mesure où « les souffrances physiques seront un plaisir recherché, des institutions luxueusement aménagées répondront aux besoins de la foule. Nombreux s'y presseront les adeptes de la douleur corporelle la morale ayant depuis longtemps disparu sans laisser d'autres traces que les dérisoires accessoires sentimentaux passés dans le domaine des mythes¹¹⁰³ ». Tzara prophétise donc une sorte de nouveau contrat social fondé sur la libre

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁰² *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 145.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 16.

expression des désirs humain, la seule solution viable pour mettre un terme à l'angoisse de vivre qui tenaille les individus.

b. L'acceptation de l'ambivalence des sentiments

Historiquement, la notion d'ambivalence est introduite dans le domaine de la psychanalyse en 1910 – lors du Congrès de la Société des médecins aliénistes suisses à Berne – par Eugen Bleuler pour définir un état psychique des personnes atteintes de schizophrénie. Cette pathologie désigne la tendance à faire coexister avec la même force deux attitudes opposées sans possibilité de dépassement dialectique. Bleuler en distingue trois manifestations. La première, l'ambivalence *volitive*, touche au domaine de la volonté, et désigne chez le sujet à la fois le fait de vouloir et de ne pas vouloir quelque chose. La seconde, l'ambivalence *intellectuelle*, caractérise la manifestation conjointe d'une idée et de son contraire dans l'esprit du patient. Enfin, la troisième, l'ambivalence *affective*, se définit par l'expression de deux affects opposés, comme la joie et la tristesse, l'amour et la haine. Dans son ouvrage *Totem et tabou*, Freud retient exclusivement ce dernier aspect de l'ambivalence pour l'appliquer à l'étude de la vie sociale des populations dites « primitives », en prenant notamment l'exemple de l'énantiosémie du terme polynésien « tabou » : « L'étude des langues les plus anciennes nous a montré qu'il existait autrefois beaucoup de mots de ce genre servant à exprimer chacun deux notions opposées et ambivalentes dans un certain sens, sinon tout à fait dans le même sens, que le mot tabou¹¹⁰⁴ ». Freud montre en effet que la notion de tabou s'avère difficilement traduisible dans la langue française dans la mesure où elle recoupe deux significations opposées, « d'un côté, celle de sacré, consacré ; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur¹¹⁰⁵ ». Il en conclut que « la prohibition taboue doit être conçue comme le résultat d'une

¹¹⁰⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 91.

ambivalence affective¹¹⁰⁶ », avec laquelle « l'un des deux termes de l'opposition demeure inconscient et est retenu à l'état de répression par l'autre, se manifestant avec une force obsédante¹¹⁰⁷ ». Dans la suite de son analyse, Freud décèle des similitudes avec les mécanismes psychiques à l'œuvre dans la névrose obsessionnelle, tout en établissant une distinction essentielle (qui, comme nous l'avons indiqué au sujet des pratiques rituelles cannibales, est reprise par Tzara) : à la différence des sociétés dites « primitives » au sein desquelles le tabou est une coutume collective, la névrose obsessionnelle demeure un phénomène individuel¹¹⁰⁸. Ainsi, bien que « dans la vie psychique du primitif l'ambivalence joue un rôle infiniment plus grand que dans celle de l'homme civilisé de nos jours¹¹⁰⁹ », elle n'en constitue pas moins « le phénomène fondamental de notre vie affective¹¹¹⁰ ». À la différence du psychanalyste, pour qui « la diminution de cette ambivalence a eu pour corollaire la disparition progressive du tabou¹¹¹¹ », Tzara considère dans une perspective marxiste que la morale bourgeoise, enfermée dans un système d'oppositions binaires, est entièrement responsable, non de la *diminution*, mais bien de la prohibition de l'ambivalence affective dans la société capitaliste. C'est pourquoi le renversement de cette dernière aura pour conséquence de libérer l'expression de sentiments contradictoires :

Toute mon angoisse et le feu qui la soutient, je les confie à l'espoir de voir un jour prochain, grâce à la réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne, s'exprimer librement, ouvertement, couramment, l'ambivalence des sentiments dans un monde où les coutumes n'interdiront plus son emploi et où la justice ne s'exercera plus en vertu de la trop simple opposition du noir au blanc¹¹¹².

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁰⁸ « N'oublions pas que le tabou n'est pas une névrose, mais une formation sociale », *ibid.*, p. 155.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 265.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹¹¹² *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 47.

La spécificité de Tzara est que, contrairement à Freud et Bleuler, l'ambivalence des sentiments n'est absolument pas perçue de manière négative comme une « fatalité psychologique¹¹¹³ ». mais plutôt comme une caractéristique naturelle du psychisme humain que la société future, à la fois « cruelle et contente¹¹¹⁴ », aura pour tâche d'encourager afin d'éliminer les troubles psychiques causés par son refoulement. Tzara conçoit alors un monde où, « sans être accusé de duplicité, on pourra facilement dire à l'ami qu'on aime, qu'en même temps on le hait », un monde dans lequel « les transports d'amour seront accompagnés des transports de destruction inhérents à la nature de l'amour », et où l'« on n'utilisera plus de la sublimation par la politesse pour éviter de refouler et d'avilir un membre de la phrase à balancement défectueux, lourd de milliers de responsabilités » car « les formes de la pensée permettront de ne plus s'en offusquer¹¹¹⁵ ».

c. L'élaboration d'une architecture intra-utérine

Dans la mesure où sa théorie a pour objectif de « donner une base biologique à l'inconscient, c'est-à-dire au psychique proprement dit¹¹¹⁶ », Otto Rank avance que le traumatisme de la naissance et le désir de retour à la quiétude prénatale s'exprime également dans certains comportements animaux. Tel est le cas des poissons et des oiseaux migrateurs qui retournent dans leur lieu de naissance pour se reproduire, de l'incubation buccale des alevins chez les Cichlidés¹¹¹⁷ ou encore de l'incubation du nourrisson dans la poche marsupiale chez les kangourous¹¹¹⁸ (adaptation autoplastique¹¹¹⁹). Chez d'autres espèces pour qui le retour *in utero* est impossible, ce désir s'exprime de manière symbolique, comme l'illustre la confection

¹¹¹³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 262.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹¹¹⁶ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 135

des nids d'oiseaux¹¹²⁰ (adaptation alloplastique). Rank en conclue alors que « ce que nous appelons *instinct* animal correspond à l'adaptation de la libido prénatale au monde extérieur, c'est-à-dire la tendance à rapprocher ce monde extérieur, autant que possible, de l'état primitivement vécu¹¹²¹ ». Chez l'être humain, cette tendance à modeler son environnement est particulièrement visible dans sa manière d'appréhender son lieu d'habitation. Dans le chapitre qu'il consacre à « l'adaptation symbolique », Rank prend appui sur les recherches anthropologiques et affirme que « les dernières recherches des historiens de la civilisation ont mis hors de doute que [...] les habitations primitives des vivants, que ce fussent des cavernes ou des arbres creux, n'étaient choisies (instinctivement), à leur tour, que pour autant qu'elles rappelaient la chaude et protectrice cavité intra-utérine¹¹²² ». De même, qu'il s'agisse de « la cabane en feuillage primitive », des temples orientaux, grec ou gothiques, ou encore des « gratte-ciel américains », « partout et toujours [...] toutes ces créations visent à remplacer, sous une forme plus ou moins rapprochée, la situation primitive, c'est-à-dire la situation intra-utérine¹¹²³ ». À première vue, la thèse soutenue par Rank semble avoir retenu l'attention de notre poète puisqu'en 1933, soit au moment de la rédaction de *Grains et issues* et *Personnage d'insomnie*, Tzara publie « D'Un certain automatisme de goût¹¹²⁴ » dont le dernier paragraphe est consacré au thème de « l'architecture intra-utérine ». Néanmoins, une note manuscrite rédigée à la même période oriente vers une seconde source, celle de l'ethnologue Eckart Von Sydow.

Située en marge du manuscrit de l'article « Om primitiv konst fran Afrika och Söderhavsöarna » [« Art primitif et art populaire », 1933], la note précise que « V. Sydow a étudié avec succès l'art des peuples primitifs sous les aspects de la psychanalyse et ses

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 47.

¹¹²² *Ibid.*, p. 118-119.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 120.

¹¹²⁴ « D'Un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV*, *loc. cit.*, p. 321.

remarques fort ingénieuses nous sont d'une grande utilité¹¹²⁵ ». Comme le souligne Henri Béhar, celle-ci renvoie à un article paru quatre ans auparavant et auquel nous avons déjà eu l'occasion de faire référence : le compte-rendu de l'ouvrage de Von Sydow paru en 1927, *Primitive Kunst und Psychoanalyse* [Art primitif et psychanalyse], donné dans le numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* consacré à l'art océanien et codirigé par Tzara lui-même. Après avoir insisté sur la profondeur du lien unissant les artistes modernes à l'art primitif, Sydow s'y donne pour objectif d'« expliquer les origines de l'art primitif en appliquant les théories de Freud¹¹²⁶ ». L'ethnologue allemand entend ainsi démontrer la « base sexuelle de l'architecture¹¹²⁷ » des habitats primitifs de l'ensemble du globe à travers une étude comparée. En s'appuyant sur les interprétations d'Otto Rank, mais également de Carl Gustav Jung, Theodor Reik ou encore Hans Zulliger¹¹²⁸, il postule que l'habitat humain symbolise l'utérus, le ventre maternel, que ce soit à l'échelle de la ville ou bien du foyer individuel. Or, à la différence de l'idée défendue par Otto Rank, la théorie de Sydow avance que les constructions modernes, en adoptant des formes rectilignes, tendent progressivement à se détacher de ce symbolisme, ainsi que le note le commentateur de l'ouvrage :

À l'origine l'habitation de l'homme est soit la caverne souterraine ou creusée dans les rocs, soit l'abri de feuillage. [...] Aucune ouverture sauf celle, très basse qui sert de porte. La forme des maisons rappelle celle d'une ruche, d'un cône, d'un nid. Plus tard seulement, à un degré de culture plus avancée, apparaît la maison rectangulaire ou carrée. [...] Partout, en Afrique, en Océanie, en Amérique, l'habitation a, à l'origine, une base circulaire, plus tard, à un degré supérieur de développement, une base quadrangulaire ou rectangulaire. [...] La construction carrée montre l'effort pour se détacher de la terre, c'est l'acheminement vers une technique supérieure¹¹²⁹.

¹¹²⁵ OC IV, *op. cit.*, p. 675. Philippe Dagen revient sur l'importance de la figure de Von Sydow dans le domaine de l'ethnologie pour la place qu'il confère au continent océanien par rapport à l'Afrique alors surreprésentée, mais également pour la mise en lumière de l'art pariétal. Voir : *Primitivismes II, une guerre moderne, op. cit.*, p. 146-150 & 186.

¹¹²⁶ Dr. O, « Art primitif et psychanalyse d'après Eckart von Sydow », *loc. cit.*, p. 65.

¹¹²⁷ Il s'agit du titre du troisième chapitre de l'ouvrage de Sydow. Voir : Eckart von Sydow, *Primitive kunst und psychoanalyse*, Leipzig, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927, p. 46-75.

¹¹²⁸ Les citations données dans l'ouvrage de Sydow (*ibid.*, p. 71) sont également reprises dans le compte-rendu. Voir : Dr. O, « Art primitif et psychanalyse d'après Eckart Von Sydow », *op. cit.*, p. 68-70.

¹¹²⁹ *Idem.*

Tzara était manifestement un lecteur assidu des travaux de l'ethnologue, dont le nom apparaît dans la liste d'intellectuel présentée en annexe¹¹³⁰. Avec quatre ouvrages, Sydow est en effet l'un des auteurs les mieux représentés au sein de la bibliothèque ethnographique du poète¹¹³¹. On y retrouve ainsi la quasi-totalité des ouvrages publiés par celui-ci au cours des années 1920, dont *Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien* [*Art exotique. Afrique et Océanie*], *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* [*L'art des peuples primitifs et de la préhistoire*], *Kunst und Religion der Naturvölker* [*Art et religion des peuples primitifs*], ou encore le premier volume de l'ouvrage *Handbuch der afrikanischen Plastik* [*Manuel de la sculpture africaine*] consacré à la sculpture d'Afrique de l'Ouest. Si l'ouvrage *Art primitif et psychanalyse* n'était pas en possession de Tzara, du moins lors de la vente de sa bibliothèque, son article en reprend explicitement les développements :

Depuis la caverne, car l'homme habitait la terre, « la mère », en passant par la yourte des Esquimaux, forme intermédiaire entre la grotte et la tente, remarquable exemple de construction utérine à laquelle on accède par des cavités à formes vaginales, jusqu'à la cabane conique ou demi-sphérique pourvue à l'entrée d'un poteau à caractère sacré, la demeure symbolise le confort prénatal¹¹³².

Comme Von Sydow, Tzara considère à l'inverse que « l'architecture “moderne”, si hygiénique et dépouillée d'ornements qu'elle veuille paraître [...] est la négation complète de l'image de la demeure¹¹³³ » dans la mesure où elle tend à nier le symbolisme utérin qui lui est traditionnellement attaché. De la même manière que dans la note II de *Grains et issues*, Tzara n'hésite pas à convoquer l'ethnologie et la psychanalyse afin de développer un argumentaire de type marxiste. D'après lui, l'architecture moderne n'est autre que le résultat de l'« oppression

¹¹³⁰ Voir notre annexe n°8, p. 519.

¹¹³¹ *Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, loc. cit.*, p. 11-12.

¹¹³² « D'Un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV, loc. cit.*, p. 330-331. Bien que la note au sujet de von Sydow renvoie au compte-rendu présenté dans *Cahiers d'art*, la référence à l'habitat des peuples esquimaux (et ce, même si Tzara utilise le terme de *yourte* de manière erronée), absente du compte-rendu, indique que le poète a bel et bien lu l'ouvrage.

¹¹³³ *Idem.*

capitaliste¹¹³⁴ ». Au même titre que la morale et la religion, elle s'est vu confier le « rôle d'interprète-serviteur de la bourgeoisie dont la volonté coercitive ne peut que séparer l'homme des chemins de son devenir¹¹³⁵ » et le maintenir dans un état de détresse psychique. Or, en toute logique, à la suite de la révolution communiste, ce type d'architecture n'a « aucune chance de survivre¹¹³⁶ » dans la société future. C'est pourquoi, dans une perspective toute baudelairienne, Tzara prophétise l'avenir de l'habitat humain auquel sera restitué le pouvoir de compenser le traumatisme de la naissance :

Quand on rendra à l'homme ce qu'on lui a ravi pendant l'adolescence et qu'enfant encore, il pouvait posséder, les royaumes de « luxe, calme et volupté » qu'il se construisait sous les couvertures du lit, sous les tables, tapi dans les cavités de terre, celles à entrée étroite surtout, quand on verra que le bien-être réside dans le clair-obscur des profondeurs tactiles et molles de la seule hygiène possible, celle des désirs prénataux, on reconstruira les maisons circulaires, sphériques et irrégulières dont l'homme a conservé le souvenir à partir des cavernes jusqu'aux berceaux et à la tombe, dans sa vision de vie intra-utérine qui, elle, ne connaît pas l'esthétique de castration dite moderne¹¹³⁷.

En s'appuyant à la fois sur la psychanalyse et l'ethnologie, Tzara envisage donc une réforme totale de l'habitat humain capable de satisfaire les désirs les plus intimes de l'homme tout en le libérant de l'oppression capitaliste, et ce, près de vingt ans avant la critique similaire de l'urbanisme à laquelle se livrent l'Internationale lettriste puis l'Internationale situationniste. Tzara, lui, pousse plus loin encore sa réflexion au sujet de l'environnement futur des êtres humains, puisqu'il se livre également à une analyse de l'imaginaire matériel de l'être humain en distinguant deux pôles. Dans un premier temps, il commence par identifier les matières, sombres et chaleureuses, favorisant selon lui le retour symbolique à la situation intra-utérine :

À première vue, pour répondre aux représentations de la mémoire prénatale, les matières en apparence dures, mais facilement transformables, les matières mollissantes, de couleurs sombres, celles qui évoquent des sensations de tiédeur ou d'humidité, les matières de nuit, le bois, le charbon, les pierres demi-dures (à fonctionnement symbolique lunaire), l'ivoire, les tissus veloutés, les peaux, l'or, la poterie, la paille, etc., me semblent tout indiquées¹¹³⁸ [...]

¹¹³⁴ *Idem.*

¹¹³⁵ *Idem.*

¹¹³⁶ *Idem.*

¹¹³⁷ *Idem.*

¹¹³⁸ « D'un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 329.

Ces matières seraient donc à privilégier pour l'aménagement et la décoration des futurs lieux d'habitation en raison leur capacité à réactiver ces souvenirs perdus par l'intermédiaire des facultés sensorielles, la vue et le toucher. À celles-ci s'opposent naturellement les matières diurnes, froides et lumineuses :

[...] les cristaux, les métaux polis, le marbre, la craie, la porcelaine et généralement tout ce qui a besoin des rayons du soleil pour s'affirmer, les matières indifférentes ou désagréables, sont des objets de jour, froids. Ceux-ci peuvent être troublants, ils ne sont attachants que dans la mesure où les souvenirs d'enfance ont déprécié la vision première et précise du confort prénatal¹¹³⁹.

L'attrait pour les matières diurnes serait donc le résultat du refoulement excessif du souvenir prénatal lié à la crainte de voir ressurgir le souvenir douloureux de la venue au monde, autrement dit d'un mauvais dépassement du traumatisme de la naissance. Une telle distinction entre les matières de jour et de nuit n'est pas sans évoquer l'opposition entre les matières dures et les matières molles théorisée quelques années plus tard par Gaston Bachelard¹¹⁴⁰, mais également celle entre les régimes diurne (ou *schizomorphe*) et nocturne (ou *glischromorphe*) de la pensée mis en lumière par Gilbert Durand¹¹⁴¹ dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Toutefois, l'analyse de Tzara ne se limite pas aux seules sensations visuelles et tactiles. Afin de favoriser la réminiscence du souvenir prénatal, le goût, l'odorat et l'ouïe doivent également faire l'objet d'une réflexion :

Les sensations olfactives, gustatives et auditives doivent aussi servir à déterminer le caractère de jour ou de nuit des objets, elles créeront, avec l'examen des qualités de poli, d'aspérité,

¹¹³⁹ *Idem*.

¹¹⁴⁰ Dans *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris, José Corti, 1948) Bachelard affirme que « les bases de l'imagination matérielle résident dans les images primitives de la dureté et de la mollesse. Ces images sont si vraiment élémentaires qu'on pourra toujours les retrouver malgré toutes les transpositions, en dépit de toute inversion, au fond de toutes les métaphores » (p. 25). Les matières dures sont en effet assimilées à la vie diurne : « les images de la dureté sont très régulièrement des images de réveil ; en d'autres termes, la dureté ne peut rester inconsciente, elle réclame notre activité » (p. 72). À l'inverse, « il semble que le sommeil ne puisse se poursuivre, même dans les cauchemars, sans une certaine mollesse dans les fantasmes, sans une certaine fluidité des images les plus noires ». Le fer, les pierres mais aussi le bois dur s'opposent ainsi à l'eau, à la pâte ou encore à la boue.

¹¹⁴¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Paris, Dunod, 2016.

etc., les nouveaux critères d'une esthétique plus particulièrement sortie de l'homme et enfin capable de lui être véritablement utile¹¹⁴².

L'article « D'un certain automatisme de goût » entend ainsi mettre en place une esthétique nouvelle capable de stimuler tous les aspects de la mémoire sensorielle en mobilisant les cinq sens.

d. L'instauration de l'oubli et de la paresse

En tant que pendant inverse de l'oubli, la question de la mémoire parcourt l'ensemble de l'œuvre de Tzara, dans laquelle elle est invariablement perçue comme une puissance néfaste dont il est nécessaire de se débarrasser. Une idée que l'on retrouve d'ores et déjà dans le « Manifeste Dada 1918 », lequel revendique purement et simplement une « abolition de la mémoire¹¹⁴³ ». Quelques années plus tard, c'est au tour de l'homme approximatif de chercher à « s'échapper [...] des ténèbres délirantes de la mémoire¹¹⁴⁴ », tandis que le narrateur de « Minuit pour géants » tente quant à lui de s'évader « vers les herbages vierges d'une existence sans mémoire¹¹⁴⁵ ». Dans *Grains et issues*, les causes de l'aversion tzariste envers la mémoire se précisent à la lumière d'une confidence du poète :

[...] la mémoire m'a toujours semblé une force adverse et traîtresse, freinant la cadence du temps, une insaisissable instigatrice de repentirs sans fondements s'interposant entre l'oubli et la paresse que j'appelais à mon secours [...] si l'oubli se rapportait avant la naissance et si la paresse tendait à la mort la vie, entre les deux, se résumait en une inadmissible contrainte¹¹⁴⁶.

¹¹⁴² « D'un certain automatisme de goût » (1933), *OC IV, loc. cit.*, p. 329.

¹¹⁴³ « Manifeste Dada 1918 », *OC I, loc. cit.*, p. 367.

¹¹⁴⁴ *L'Homme approximatif* (1931), *OC II, op. cit.*, p. 114.

¹¹⁴⁵ *L'Antiitéte* (1933), *ibid.*, p. 350.

¹¹⁴⁶ *Grains et issues* (1935), *OC III, op. cit.*, p. 44.

En soulignant le lien existant entre la mémoire et la vie consciente, puis en l'opposant à l'oubli et à la situation prénatale, Tzara mobilise à nouveau la thèse rankienne au sujet du traumatisme de la naissance et du rôle joué par celui-ci dans la formation de la mémoire :

[...] le refoulement primitif du souvenir portant sur le traumatisme de la naissance serait la cause de la mémoire en général, c'est-à-dire de la faculté de retenir certains détails qui sont attirés dans la zone de refoulement originelle, pour pouvoir être reproduits plus tard à titre de substitution, c'est-à-dire à la place du traumatisme de la naissance¹¹⁴⁷.

Elle-même créée par un traumatisme originel, la mémoire apparaît donc comme un terreau fertile à partir duquel se développent les traumatismes et l'angoisse de vivre. À l'inverse, l'oubli, gage d'un retour à la situation prénatale, apparaît comme l'un des éléments fondamentaux de la société future. C'est pourquoi « l'oubli absolu s'instaurera comme première règle de vie¹¹⁴⁸ », « servira de base à la culture nouvelle de la joie¹¹⁴⁹ » et circonscrit « la vie en dehors de tout passé et avenir, dans un présent toujours plus réduit à sa plus courte expression d'existence, de silence¹¹⁵⁰ ».

Dans une logique similaire, la paresse se présente comme une autre solution pour échapper à la mémoire ainsi qu'à son corollaire, la vie consciente. Toutefois, même s'il avance que « la vie humaine n'aura plus de valeur – la peur de la mort ayant disparu¹¹⁵¹ », Tzara n'en promet pas pour autant une idéologie nihiliste. La mort apparaît au contraire comme un autre moyen de reproduire la situation prénatale. C'est du moins ce que laisse entendre l'ouvrage de Rank :

À l'idée de la mort se trouve donc rattaché dès le début un sentiment agréable, intense et inconscient ; et ce sentiment, qui correspond au désir de retourner à la vie intra-utérine, persiste à travers toute l'histoire de l'humanité, depuis les rites qui accompagnent la sépulture chez les primitifs jusqu'au retour dans le corps astral tel que le conçoivent les spirites. [...] alors que la conscience lui [l'être humain] enseigne que la mort signifie la destruction de l'homme, il oppose inconsciemment à ce fait celui de l'existence prénatale qui représente

¹¹⁴⁷ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, op. cit., p. 23-24.

¹¹⁴⁸ *Grains et issues* (1935), OC III, op. cit., p. 25.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

la seule existence réellement éprouvée qui s'accomplisse au-delà et en dehors de la vie consciente¹¹⁵².

Au même titre que l'oubli, la paresse, reproduction symbolique de la mort, constitue alors un moyen privilégié par le poète pour renouer le contact avec la situation intra-utérine. En convoquant le concept de paresse, Tzara se réfère indirectement au pamphlet de Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse*, qu'il avait déjà mentionné en 1931 dans son *Essai sur la situation de la poésie* :

Dans les conditions sociales actuelles, la paresse ne peut être que l'apanage de la classe dominante. « Le droit à la paresse », dit Lafargue, « est sacré », mais ce droit dans son esprit doit servir d'argument de lutte dans l'action destinée à renverser les valeurs sociales. Elle est, pour Lafargue, une des revendications de la classe ouvrière. [...] Il faut organiser l'utilisation du rêve, de la paresse, du loisir, en vue de la société communiste, c'est la tâche la plus actuelle de la poésie¹¹⁵³.

On remarque néanmoins que l'argumentaire déployé par Tzara tend à simplifier la théorie de Lafargue pour mieux renforcer le clivage entre le prolétariat et la bourgeoisie. En effet, ce dernier considère, à la différence de Tzara, que la classe ouvrière est en partie responsable du sort qui lui est fait : « le prolétariat, trahissant ses instincts, méconnaissant sa mission historique, s'est laissé pervertir par le dogme du travail. Rude et terrible a été son châtement. Toutes les misères individuelles et sociales sont nées de sa passion pour le travail¹¹⁵⁴ ». À cause de cet acharnement au travail, « la classe capitaliste s'est trouvée condamnée à la paresse et à la jouissance forcées, à l'improductivité et à la surconsommation¹¹⁵⁵ ». Ayant fini par « s'accommod[er] de son nouveau genre de vie¹¹⁵⁶ » et souhaitant désormais le préserver, la bourgeoisie choisit alors de s'entourer « de prétoriens, de policiers, de magistrat, de geôliers¹¹⁵⁷ » pour se prémunir de tout changement social. Bien sûr, l'ironie du propos est

¹¹⁵² Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, op. cit., p. 43.

¹¹⁵³ *Essai sur la situation de la poésie* (1931), OC V, op. cit., p. 26-27.

¹¹⁵⁴ Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse* [1883], Montreuil, Le Temps des cerises, 1996, p. 51.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁵⁷ *Idem.*

palpable, mais elle a l'avantage de tenter d'élucider le processus historique par lequel la bourgeoisie est passée d'une classe laborieuse à une classe oisive, là où Tzara, plus radical, insiste sur la seule exploitation du prolétariat. Dans la mesure où il s'oppose au dogme capitaliste du travail, le concept de « paresse » possède donc une portée résolument politique que l'on observe déjà dans un article de 1928 dans lequel Tzara fustige le système américain, et qui annonce selon nous sa conversion imminente au communisme :

Je considère l'Amérique responsable de cette honte de notre temps : la *glorification du travail*, cette stupide idéologie qui a engendré l'idée de *progrès matériel*, le mépris de toute utopie ou poésie tendant vers la perfection de l'âme humaine [...] Je ne peux m'empêcher d'opposer à ces influences, encore possibles sur le terreau de notre putréfaction, [...] la plus créative des actions – la paresse¹¹⁵⁸.

On notera pourtant, à la suite d'Olivier Belin, que l'intérêt pour les travaux de Lafargue, étudiés par André Breton et Paul Éluard, était également le signe de la relative indépendance d'esprit de notre auteur vis-à-vis de la politique soviétique d'alors : « La référence à Lafargue permet alors aux surréalistes de proposer un retour aux sources du marxisme pour mieux éviter de se plier à la ligne du PCF et du Komintern : on conçoit que l'éloge de la paresse, par exemple, n'ait guère cadré avec un stalinisme glorifiant alors les vertus du stakhanovisme¹¹⁵⁹ ».

C- *Le problème du « freudo-marxisme »*

1. Un débat critique

L'utilisation conjointe de concept marxistes et psychanalytiques à partir de 1931 pose la question de l'adhésion du poète au courant intellectuel freudo-marxiste. Une question

¹¹⁵⁸ « L'Influence américaine » (1928), *OC V, op. cit.*, p. 376.

¹¹⁵⁹ Olivier Belin, « La bibliothèque de Paul Éluard : donner à lire », in *Bibliothèques d'écrivains : Lecture et création, histoire et transmission* [en ligne]. Turin : Rosenberg & Sellier, 2018. URL : <http://books.openedition.org/res/1991>.

d'autant plus problématique qu'elle ne cesse de diviser les commentateurs de l'œuvre du poète et, plus généralement, du mouvement surréaliste. D'un côté, on retrouve ceux qui reconnaissent le freudo-marxisme tzariste, mais qui adoptent deux visions distinctes. Certains dénoncent la pauvreté du raisonnement du poète, à l'instar de Micheline Tison-Braun. D'après elle, « Tzara, grand lyrique et détestable théoricien, mêle son expérience profonde aux banalités d'un freudo-marxisme hybride¹¹⁶⁰ ». Elle rejoint ainsi la critique à laquelle s'adonnent certains commentateurs de *Grains et issues*, comme Gaston Derycke dans les *Cahiers du Sud* ou André Rolland de Réneville dans la *Nouvelle Revue Française* dénonçant « une interprétation primaire des doctrines de Marx et de Freud, dont les message mutilés et méconnaissables constituent toute la somme philosophique de l'ouvrage¹¹⁶¹ ». D'autres soulignent en revanche sa perspicacité intellectuelle. Henri Béhar envisage ainsi le « freudo-marxisme des surréalistes » d'une manière positive car selon lui, « les tentatives des surréalistes pour concilier marxisme et psychanalyse, dans les années trente, ne procèdent pas d'un égarement passager de l'esprit, dont ils seraient bien revenus depuis, mais qu'elles relevaient d'une nécessité de l'esprit, dans le contexte de l'époque¹¹⁶² ».

D'un autre côté, on retrouve des commentateurs qui refusent d'apposer l'étiquette « freudo-marxiste » aux réflexions développées par les artistes surréalistes dans la première moitié des années 1930. Maria Arima doute de l'adhésion de Tzara à ce courant intellectuel¹¹⁶³, tandis que Marc Jiménez déplore la tendance de certains critiques littéraires à appliquer cette doctrine aux surréalistes : « Cela fait quelques décennies qu'Henri Béhar [...] s'est chargé d'alimenter la fameuse “légende freudo-marxiste” des surréalistes et celle d'André Breton en

¹¹⁶⁰ Micheline Tison-Braun, *Tristan Tzara : inventeur de l'homme nouveau*, Paris, Nizet, 1977, p. 95.

¹¹⁶¹ Repris dans *OC III, op. cit.*, p. 518.

¹¹⁶² Henri Béhar, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 220.

¹¹⁶³ Maria Arima, « Les retrouvailles nécessaires d'André Breton et de Tristan Tzara : reflet et interpénétration des idées autour des années 30 » [en ligne], *Étude de langue et de littérature française*, n°103, août 2013. URL : https://doi.org/10.20634/ellf.103.0_97

particulier¹¹⁶⁴ ». Jiménez vise également les travaux Emmanuel Rubio chez qui il regrette le « souci de réhabiliter, contre ses nombreux détracteurs, le “freudo-marxisme” d’André Breton¹¹⁶⁵ ». D’après lui, la question d’un freudo-marxisme surréaliste ne se pose tout simplement pas :

André Breton et le surréalisme n’ont guère de place dans ces débats qui agitent, à l’époque, l’intelligentsia européenne et nord-américaine. Le freudo-marxisme reste une affaire allemande, exilé un temps aux États-Unis et qui, de retour en Europe, parvient à occuper partiellement la scène philosophique pendant une décennie (1970-1980), inclus dans le vaste mouvement de critique de l’idéologie initié par l’École de Francfort¹¹⁶⁶ [...]

Au cours des années trente, le freudo-marxisme se serait donc implanté en Allemagne, puis aux États-Unis. En évoquant ce dernier, Jiménez fait ici référence au psychanalyste Alfred Adler. Socialiste depuis 1898, le fondateur de la psychologie individuelle se lie d’amitié avec Léon Trotski au début du XX^e siècle par l’intermédiaire de sa femme Raïssa Epstein¹¹⁶⁷, et entame avec lui une thérapie jusqu’en 1912¹¹⁶⁸. C’est à cette époque qu’il commence à s’intéresser à la doctrine marxiste, notamment à travers son analyse de « La Psychologie du marxisme » [« Zur Psychologie des Marxismus », 1909] et son enquête sur les liens entre « Bolchévisme et psychologie¹¹⁶⁹ » [« Bolschewismus und Seelenkunde », 1918]. À partir de 1926, soit onze ans après sa rupture avec Freud, son école rencontre le succès aux États-Unis, « seul pays où [elle] connut une véritable implantation¹¹⁷⁰ ». Concernant le freudo-marxisme allemand, Jiménez fait cette fois-ci allusion au courant porté par Erich Fromm, Otto Fenichel et Siegfried Bernfeld, mais principalement incarné par Wilhelm Reich. À partir de 1924, ce dernier commence à s’intéresser aux ouvrages de Marx et d’Engels avant d’adhérer au Parti

¹¹⁶⁴ Marc Jiménez, « Le surréalisme aurait-il, enfin, trouvé sa philosophie ? », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 33, *Autoreprésentation féminine*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2013, p. 327.

¹¹⁶⁵ *Idem.*

¹¹⁶⁶ *Idem.*

¹¹⁶⁷ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶⁸ Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁶⁹ Ces textes sont repris dans Alfred Adler, *Gesellschaft und Kultur (1897–1937)*, édité par Almuth Bruder-Bezzel, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, p. 58-60 & 111-119.

¹¹⁷⁰ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 24.

communiste en 1928 et de publier, l'année suivante, le manifeste du freudo-marxisme, « Matérialisme dialectique et psychanalyse ». Parallèlement, il développe une théorie associant révolution sociale et libération sexuelle et fonde en 1930 l'Association pour une politique sexuelle prolétarienne¹¹⁷¹ (SEXPOL), avant d'assimiler l'émergence du fascisme en Allemagne à la répression de la sexualité infantile et juvénile dans l'un de ses ouvrages majeurs, *La Psychologie de masse du fascisme*.

Face à ces multiples affirmations, Élisabeth Roudinesco adopte quant à elle une position médiane, en insistant sur les spécificités nationales dans les débats intellectuels autour du freudo-marxisme. Elle identifie également deux pôles au sein desquels la notion suscite le débat : l'Allemagne comme chez Jiménez, mais également l'Union soviétique. L'historienne avance néanmoins que « le freudo-marxisme qui se développe en Autriche et en Allemagne n'a rien de commun avec son homologue soviétique¹¹⁷² ». Dans le régime communiste, la querelle met en jeu deux approches distinctes de la psychanalyse. Les partisans du freudo-marxisme s'appuient sur une psychologie matérialiste d'inspiration pavlovienne (théorie du conditionnement), et s'opposent à ceux qui, comme Jurinetz et Volochinov, refusent toute association du marxisme et de la psychanalyse freudienne¹¹⁷³ qualifiée d'idéaliste¹¹⁷⁴. Selon Jacqy Chemouni, ce freudo-marxisme russe se distingue même en deux sous-catégories, un « freudo-marxisme socialisant » représenté par Henri de Man – auteur en 1926 de *Zur Psychologie des Sozialismus* – auquel s'oppose un « freudo-marxisme marxisant » notamment porté par Vera Schmidt¹¹⁷⁵. Après avoir défini la situation en Allemagne et en Union soviétique, Roudinesco questionne le rôle joué par ces débats intellectuels dans la France de l'entre-deux guerres, et le constat est sans appel : « Si l'on compare cette double situation à

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 888-889.

¹¹⁷² Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁷³ Roudinesco précise que « dès 1914, le freudisme est connu de l'intelligentsia russe », *ibid.*, p. 54.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁷⁵ Jacqy Chemouni, « Freudo-marxisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 octobre 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.normandie-univ.fr/encyclopedie/freudo-marxisme/>

celle de la France, une constatation s'impose : au moment où la pénétration de la psychanalyse bat son plein, entre 1922 et 1935, le phénomène du freudo-marxisme ne voit pas le jour dans ce pays¹¹⁷⁶ ». Une situation qu'elle explique notamment par la barrière culturelle et linguistique séparant la France et l'Union soviétique, mais également par le manque d'intérêt des psychanalystes pour le communisme, et des communistes pour la psychanalyse. Les surréalistes demeurent ainsi les seuls à manifester un attachement particulier aux deux domaines, sans pour autant se confondre avec les courants allemands et soviétiques :

[...] si le surréalisme situe la découverte freudienne dans le champ de la révolution, il n'adopte pas les thèses généralement admises par le freudo-marxisme reichien ou soviétique. [...] Les surréalistes sont probablement les seuls représentants d'une sorte de « freudo-marxisme à la française », à condition de considérer celui-ci comme exempt de tous les ingrédients caractéristiques de ce courant¹¹⁷⁷.

Il y aurait donc eu trois émanations distinctes du freudo-marxisme en Europe à cette époque, et ce, sans compter les divergences à l'intérieur d'un même pays. Faut-il pour autant en conclure, à la suite de Jacquy Chemouni, « qu'il existe presque autant de freudo-marxismes que de freudo-marxistes¹¹⁷⁸ » ? C'est la question à laquelle tentera de répondre notre analyse à propos freudo-marxisme – avéré ou non – de Tzara.

2. Le positionnement de Tzara

À la suite d'Élisabeth Roudinesco, Fernand Drijkonigen note qu'« à cette époque, et contrairement à ce qui se passe à l'étranger, notamment en Allemagne, les rapports possibles entre marxisme et psychanalyse n'étaient pas discutés en France en dehors du mouvement surréaliste, sauf par quelques rares spécialistes¹¹⁷⁹ ». En effet, mis à part les surréalistes, les

¹¹⁷⁶ Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁷⁸ Jacquy Chemouni, « Freudo-marxisme », *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*

¹¹⁷⁹ Fernand Drijkonigen, « Entre surréalisme et marxisme : révolution et poésie selon Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°1, *Émission-réception*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 269.

débats français autour du freudo-marxisme se cristallisent essentiellement dans la querelle qui oppose deux membres de l'AEAR, le critique Jean Audard et Georges Politzer, alors professeur de matérialisme dialectique à l'université ouvrière de Paris et responsable de la commission économique du comité central du Parti communiste français. En septembre 1933, Audard publie dans les *Cahiers du Sud* un article intitulé « Du caractère matérialiste de la psychanalyse », dans lequel il tente de démontrer, contre les accusations d'idéalisme, le caractère matérialiste de la discipline, ainsi que la nécessité de la concilier avec la pensée marxiste : « En un sens même, nous irons jusqu'à dire qu'il n'y a pas de matérialisme complet sans la psychanalyse. Il manque quelque chose au matérialisme marxiste tant qu'il n'est pas complété par le matérialisme de la psychanalyse¹¹⁸⁰ ». Or, compte tenu de l'hostilité des instances communistes envers la psychanalyse, Audard est exclu du Parti et de l'AEAR le mois suivant pour « freudo-marxisme ». Par ailleurs, l'article fait l'objet d'une violente riposte de la part de Politzer qui publie, en novembre, « Un faux contre-révolutionnaire : le "freudo-marxisme" ». Il commence par y dénoncer le « freudo-marxisme délirant des surréalistes, d'André Breton en particulier¹¹⁸¹ » avant de s'attaquer plus spécifiquement à l'article de Jean Audard. Contrairement à ce dernier, il considère la psychanalyse non comme une *science* mais comme un *système philosophique*¹¹⁸² idéaliste reposant sur des *abstractions*, des *inventions mythologiques*¹¹⁸³ infondées, à l'instar de la libido, « dont la bourgeoisie peut se servir et se sert effectivement pour combattre le marxisme¹¹⁸⁴ ». Pour Politzer, elle est donc inconciliable avec le matérialisme dialectique. Par conséquent, le freudo-marxisme est pour lui « une tentative de falsification du marxisme », « un masque grossier pour l'attaque contre-révolutionnaire contre

¹¹⁸⁰ Jean Audard, « Du caractère matérialiste de la psychanalyse », *Les Cahiers du Sud*, 20^e année, n°154, p. 523.

¹¹⁸¹ Georges Politzer, « Un faux contre-révolutionnaire : le "freudo-marxisme" », *Commune*, n°1, juillet 1933, p. 285.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 296.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 299.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 303.

le marxisme¹¹⁸⁵ ». Il lui reproche notamment « d'expliquer par des complexes la lutte des classes et de remplacer la révolution par une cure psychanalytique¹¹⁸⁶ ». Dans le cadre de l'AEAR, une première conférence réunissant les deux antagonistes avait eu lieu le 14 novembre 1933 :

Ce soir, à son siège, 13, rue du Faubourg Montmartre, la section littéraire de l'A.E.A.R. reprend le cours de ces discussions sur les sujets d'actualité : sur le thème Marxisme et Freudo-marxisme, Georges Politzer et Jean Audard exposeront leur point de vue. Un large débat sur les rapports du marxisme et de la psychanalyse permettra une première mise au point¹¹⁸⁷.

Malgré la virulence des propos tenus par Politzer dans son article, cette première conférence n'est émaillée par aucun débordement. Pourtant, le climat change radicalement lorsque les surréalistes s'invitent à une deuxième conférence organisée quelques semaines plus tard :

Au cours de la conférence de Georges Politzer du 26 décembre dernier, sur la psychanalyse et le freudo-marxisme, l'action contre-révolutionnaire d'éléments divers, surréalistes, souvariniens et autres, s'est traduite par une obstruction systématique, où notamment se sont distingués Benjamin Péret et André Breton, préférant à leur ordinaire l'injure à la discussion et obligeant finalement nos camarades à les expulser de la salle¹¹⁸⁸.

La suite de l'article n'hésite pas à qualifier les surréalistes « d'intellectuels dévoyés et d'oppositionnels coupés de la masse [venus défendre] cette falsification impudente du matérialisme dialectique, le freudo-marxisme, dont notre camarade Politzer a défini l'autre soir avec fermeté le caractère contre-révolutionnaire¹¹⁸⁹ ». Dans son *Histoire de la psychanalyse en France*, Élisabeth Roudinesco revient également sur le déroulement chaotique de cette conférence qui oppose deux groupes devenus ennemis, avec d'un côté Politzer et l'AEAR, de l'autre « des surréalistes qui soutiennent ardemment le travail de Jean Audard » :

[...] la rencontre tourne au pugilat. Tandis que Politzer s'acharne sur son ennemi et cherche à l'humilier, des tomates et des œufs pourris traversent la salle. Dans la confusion générale

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 304.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 292.

¹¹⁸⁷ *L'Humanité*, n°12754, 14 novembre 1933, p. 6.

¹¹⁸⁸ *L'Humanité*, n°12800, 30 décembre 1933, p. 2.

¹¹⁸⁹ *Idem.*

on entend des injures contre les staliniens d'un côté, et les valets de l'impérialisme de l'autre. Une femme prétendra qu'un poignard surréaliste lui a égratigné la joue. Il s'agissait en fait d'une bague bien inoffensive¹¹⁹⁰...

Comme le souligne son biographe François Buot, Tzara, qui se trouvait alors à Nice en compagnie de Greta Knutson et de son fils Christophe, est informé de cet épisode par un Georges Hugnet désormais hostile à la politique du Parti :

« Les mots d'ordre de l'Internationale communiste sont ridicules. C'est de la connerie à couper au couteau [...] Je pense qu'il appartient aux surréalistes de démasquer d'une façon ou d'une autre la déficience actuelle du PC et de ses méthodes ». Il raconte une conférence « idiote » de Georges Politzer consacrée au freudo-marxisme. « Nous l'avons sabotée et on nous a expulsés ! [...] Notre situation envers l'AEAR est nette et tant mieux. Pauvres types et pauvre public¹¹⁹¹ ! ».

Le positionnement de Tzara dans cette querelle est bien moins évident dans la mesure où, contrairement à Hugnet et Breton, il demeure à la fois surréaliste et membre de l'AEAR. Il faut attendre sa rupture avec le mouvement, la publication de *Grains et issues* et l'analyse des origines psychiques et sociales de la guerre à laquelle il se livre dans la note II pour avoir un premier aperçu de l'opinion du poète. Il est alors le seul surréaliste à discuter explicitement la théorie du freudo-marxisme : « Ces quelques rapides observations, dit-il, n'ont pas la prétention de résoudre le problème d'une possible entrée de la psychanalyse dans les cadres du matérialisme dialectique, surtout sous la forme du freudo-marxisme dont je suis encore à me demander dans quel but confusionnel on a pu en inventer le terme¹¹⁹² ». Tzara adopte ici une posture prudente. D'une part, en se défendant de vouloir intégrer la psychanalyse à l'idéologie

¹¹⁹⁰ Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, *op. cit.*, p. 67. Henri Lefebvre donne également sa version de l'histoire dans « George Politzer et la psychanalyse » : « Un jeune philosophe nommé Jean Audard publia dans les *Cahiers du Sud* un article qui ne correspondait que trop bien aux anciennes préoccupations de Georges Politzer : « du caractère matérialiste de la psychanalyse ». Ce dernier se senti visé, touché. Il avait abandonné ces préoccupations. En dehors de lui, et contre lui, on les reprenait. Il lui sembla nécessaire de clarifier la situation. D'autant plus que les surréalistes qui venaient de rompre avec les communistes, et le groupe très actif alors des trotskistes, soutenaient Jean Audard et sa tentative. La conférence tenue par Georges Politzer dans la salle de la Mutualité fut orageuse. Elle se termina par une bagarre tragi-comique », in *La Raison, cahiers de psychopathologie*, n°18, 1957.

¹¹⁹¹ Georges Hugnet cité par François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, *op. cit.*, p. 293.

¹¹⁹² *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 118.

marxiste, il prend ses distances avec les déclarations de Jean Audard. D'autre part, en dénonçant l'invention du terme « freudo-marxisme », jusqu'alors très peu usité si ce n'est par Politzer, l'auteur s'oppose aux déclarations de ce dernier. Qui plus est, la manière dont Tzara formule cette phrase montre qu'il opère une distinction essentielle entre l'association du marxisme et de la psychanalyse, et le freudo-marxisme proprement dit, qui ne serait qu'une manifestation possible de cette association. À ce moment, il lui semble donc parfaitement possible de mobiliser la psychanalyse aux côtés du marxisme sans pour autant tomber dans le freudo-marxisme ; une posture intermédiaire dans les débats intellectuels de l'époque qui lui permet de justifier la démarche de *Grains et issues* tout évitant d'être accusé, notamment par l'AEAR, d'attitude « contre-révolutionnaire », à l'instar de Jean Audard.

Au cours de l'année 1936, Tzara retrouve Jean Audard dans le cadre de la revue *Inquisitions*. Lors de la séance du 3 mars, ce dernier présente un exposé sur « la psychanalyse et le matérialisme dialectique », dans lequel il développe un point de vue identique à celui de son article de 1933, à savoir que les deux disciplines sont pour lui parfaitement conciliables. Dans la discussion qui s'ensuit, à laquelle participent également Sadoul et Étiemble, Tzara conteste ouvertement le point de vue défendu par Audard, comme en atteste le procès-verbal :

Tzara attire ensuite l'attention sur la crise récemment traversée par la psychanalyse. Non seulement les tendances [de] Freud, Adler [et] Jung sont restées inconciliables, mais rien de nouveau n'a été apporté, ces dix dernières années, dans le domaine de la psychanalyse. On a, au contraire, assisté à un émiettement de la lignée [de] Freud, à des déviations comme celles de Rank. Avant de la concilier avec le marxisme, ne devrait-on pas concilier la psychanalyse avec elle-même¹¹⁹³ ?

Une fois de plus, Tzara n'affirme pas que la psychanalyse est foncièrement incompatible avec le marxisme, mais avance cette fois-ci que, dans son état actuel, il manque à cette science une cohésion d'ensemble qui empêche purement et simplement d'entrevoir une conciliation possible avec le matérialisme dialectique. Dix ans plus tard, dans sa conférence sur « Le

¹¹⁹³ Henri Béhar, *Inquisitions*, op. cit., p. 75-76.

Surréalisme et l'après-guerre », c'est en mobilisant des arguments similaires qu'il dénoncera le freudo-marxisme des surréalistes, bien que le terme soit désormais banni de son vocabulaire :

[les recherches des surréalistes] les amenèrent à vouloir transposer les théories de Freud sur le plan du comportement. Là aussi les tentatives de concilier la psychanalyse avec le marxisme ont échoué. Freud lui-même s'était refusé à donner à la psychanalyse le rôle métaphysique que les surréalistes lui avaient assigné. Je dois ici faire remarquer que tout essai de conciliation intime d'une théorie quelconque avec le marxisme est voué à l'échec, car la méthode du marxisme ne peut être prise pour une métaphysique et toute intégration suppose une réduction aux éléments fondamentaux des théories en présences, ce qui, en soit, est déjà un processus antidialectique. [...] Aujourd'hui l'essai de conciliation entre la psychanalyse et le marxisme a perdu toute signification. D'une part, il y a une crise de la psychanalyse : cette science reste stationnaire et, malgré la validité de certains de ses principes de base qu'ils reconnaissent, la plupart des psychiatres sont d'accord pour trouver insuffisantes ses méthodes cliniques ; d'autre part, il apparaît de plus en plus comme vraisemblable que les notions que l'on a crues invariables, relatives à la structure de l'homme, peuvent changer sous l'effet des transformations de la société¹¹⁹⁴ [...]

Comme en 1936, Tzara continue de penser que la crise traversée par cette science empêche toute association avec l'idéologie marxiste, puisqu'elle continue de considérer la structure du psychisme humain comme immuable. Une fois encore, l'idée défendue par le poète est marquée par ses connaissances dans le domaine de l'ethnologie. Comme l'a souligné Emmanuel Rubio¹¹⁹⁵, le poète avait alors connaissance des travaux menés par l'anthropologue Bronislaw Malinowski, et notamment la remise en question de l'universalité du complexe d'Œdipe à laquelle il se livre suite à l'observation des sociétés matrilineaires des Îles Trobriand en Nouvelle-Guinée¹¹⁹⁶. Parmi ces *notions* faussement *invariables*, Tzara s'attaque notamment à la conception idéaliste de l'amour défendue par les surréalistes, à l'instar d'André Breton dans *L'Amour fou*¹¹⁹⁷ : « Le problème de l'amour, tel qu'il fut énoncé par les surréalistes, a perdu la

¹¹⁹⁴ « Le Surréalisme et l'après-guerre », *OC V, op. cit.*, p. 72-73.

¹¹⁹⁵ Emmanuel Rubio, « L'Âge d'homme et le surréalisme », in Jean-Pierre Goldenstein, Michel Bernard, *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 264-265.

¹¹⁹⁶ À ce sujet, voir : Éric Smadja, « Le complexe d'Œdipe, cristallisateur du débat psychanalyse/anthropologie », *Le Journal des psychologues* [en ligne], n° 258, 2008, p. 22-25. URL: <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-5-page-22.htm>

¹¹⁹⁷ Souvenons-nous, à ce sujet, que Breton lui-même reconnaissait le caractère *illusoire* d'une telle conception de l'amour : « Sans préjudice de l'emploi des moyens que nécessite la transformation du monde et, par-là, notamment, la suppression de ces obstacles sociaux, il n'est peut-être pas inutile de se convaincre que cette idée de l'amour unique procède d'une attitude mystique – ce qui n'exclut pas qu'elle soit entretenue par la société actuelle à des fins équivoques », *L'Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 677.

force de nous émouvoir¹¹⁹⁸ ». À l'inverse, l'amour est pour lui une « superstructure capable de se modifier¹¹⁹⁹ » sous l'effet des changements de sociétés, comme le prouve la manière différente dont il était conçu sous l'Empire Romain ou encore au Moyen-Âge. De plus, en évoquant le point de vue de ces *psychiatres* qui trouvent *insuffisantes* les *méthodes cliniques* de la psychanalyse, Tzara insiste sur l'inefficacité de cette science puisqu'aucune application tangible des théories qu'elle avance n'est possible. En prononçant ces mots, le poète se remémore certainement l'expérience vécue quelques années auparavant à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole, en Lozère, dans lequel il est vraisemblablement interné en 1943 en raison d'une « névrose légère¹²⁰⁰ », en pleine période d'occupation allemande¹²⁰¹, et où séjourne plus de deux mois pendant l'été 1945¹²⁰².

Au cours de la seconde guerre mondiale, l'hôpital de Saint-Alban, devient non seulement l'un des rares, si ce n'est le seul lieu d'accueil décent pour les malades mentaux¹²⁰³, mais également un refuge pour les résistants, les juifs, les réfugiés politiques et les intellectuels de tous horizons. L'hôpital entame sa mue dès 1940 avec l'arrivée du psychiatre catalan François Tosquelles, lecteur de Lacan, Freud, Marx, Reich et Politzer¹²⁰⁴. Dirigé depuis 1936 par Paul Balvet, l'établissement accueille en 1942 un nouveau directeur, Lucien Bonnafé, psychiatre d'obédience communiste et proche du milieu surréaliste¹²⁰⁵. En compagnie d'André

¹¹⁹⁸ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), in OC V, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁹⁹ *Idem*. En élaborant cette critique de la conception surréaliste de l'amour, il y a fort à parier que le poète continue de croire en la validité de ses propres réflexions dans la mesure où son concept d'angoisse de vivre était lui-même assimilé à une « superstructure des conditions d'existence » dans *Grains et issues*.

¹²⁰⁰ Nils Gascuel, *Dans le midi de Lacan. Le mouvement psychanalytique dans le sud de la France* [en ligne], Toulouse, Erès, 2015. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.normandie-univ.fr/--.htm>

¹²⁰¹ Située en zone libre depuis l'armistice, la Lozère passe sous domination allemande le 11 novembre 1942.

¹²⁰² Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *op. cit.*, p. 267. Dans une lettre à Georges Hugnet, il n'hésitait pas à décrire l'émotion ressentie au contact des malades : « J'ai été extrêmement touché par ce côté de sympathie qui se dégageait, cette quête, cette demande constante d'humanité que j'ai trouvée chez eux ». Voir : Dominique Mabin, Renée Mabin, « Art, folie et surréalisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la guerre de 1939-1945 » [en ligne], 13 mars 2015. URL: <https://melusine-surrealisme.fr/wp/art-folie-et-surrealisme-a-lhopital-psychiatrique/>

¹²⁰³ Au cours de la seconde guerre mondiale, sous le régime de Vichy, près de 45 000 patients des hôpitaux psychiatriques français seront abandonnés à leur sort avant de mourir de faim.

¹²⁰⁴ Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, *op. cit.*, p. 203.

¹²⁰⁵ « Avant la Guerre, Bonnafé participe au groupe surréaliste de Toulouse, se liant avec Max Ernst, Man Ray ou René Crevel au cours de ses séjours à Paris où il se rend régulièrement en tant que représentant de son cercle », in

Chaurand, les trois hommes fondent alors la « Société du Gévaudan », dans le but de remettre en question le fonctionnement des institutions psychiatriques¹²⁰⁶ sous la double influence du marxisme¹²⁰⁷ et de la psychanalyse, sans succomber au freudo-marxisme :

F. Tosquelles [...] avança avec insistance que l'on avait affaire à une double aliénation, qu'il ne fallait pas confondre aliénation sociale et aliénation mentale et qu'il ne s'agissait pas non plus, comme certains courants freudo-marxistes y invitaient, de les articuler dialectiquement mais au contraire d'œuvrer de telle sorte que, comme l'avère et le revers d'une même chose, on ne puisse les penser autrement qu'ensemble mais séparées¹²⁰⁸.

La dénonciation du freudo-marxisme des surréalistes à laquelle se livre Tzara en 1947 prend acte de « l'intégration pragmatique de la psychanalyse à la psychiatrie¹²⁰⁹ » qui marque la naissance de la psychothérapie institutionnelle. La psychanalyse ne constituant plus une méthode adéquate pour déterminer le rôle de la société dans les troubles mentaux, le poète, qui continue de considérer que la libération de l'homme passe également par la disparition de ses entraves psychiques, se tourne désormais vers cette branche de la psychiatrie alors en pleine révolution¹²¹⁰. On retrouve les traces de cet engagement nouveau l'année suivante, dans le commentaire qu'il consacre à l'ouvrage d'Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*. Tzara évoque en effet « les théories modernes de la psychiatrie qui attribuent à la société et à ses institutions la plus lourde responsabilité dans un grand nombre de maladies mentales¹²¹¹ ». Une affirmation faisant directement écho aux propos tenus la même année par Lucien Bonnafé

Mireille Berton, « Regard sur la folie : poétique et politique de la folie et du cinéma », *Décadrages* [en ligne], n°18, 2011. URL: <http://journals.openedition.org/decadrages/216>; DOI: <https://doi.org/10.4000/decadrages.216>

¹²⁰⁶ Concernant les nouvelles méthodes expérimentées par les psychiatres de Saint-Alban, voir l'excellent documentaire réalisé en 2019 par Martine Deyres, *Les Heures heureuses*.

¹²⁰⁷ À ce sujet, voir notamment : Lucien Bonnafé, « Essai d'interprétation du fait psychiatrique selon la méthode historique de K. Marx et F. Engels (Histoire d'un mythe) », in *L'évolution psychiatrique*, vol. 13, 1948, p. 94.

¹²⁰⁸ Patrick Faugeras, « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un asile psychiatrique et d'un voleur de feu » [en ligne], *Sud/Nord*, vol. 26, n°1, 2016. URL: <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2016-1-page-9.htm>

¹²⁰⁹ Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, *op. cit.*, p. 204.

¹²¹⁰ Dans notre partie sur la difficile adhésion à la psychanalyse, nous avons vu que le poète jugeait insuffisantes les explications apportées par Freud, Jung et Rank sur la nature de l'inspiration poétique. Il en est désormais tout autrement avec la psychiatrie, comme l'illustrent les propos du poète dans l'article « Poésie et culture », publié le 8 mars 1947 dans la revue *Parallèle 50* : « L'inspiration, considérée comme une intervention du ciel, de même que les extases de nature religieuse, on sait aujourd'hui, du point de vue psychiatrique, en démêler les raisons et la logique », « Poésie et culture » (1947), in *OC V, op. cit.*, p. 324.

¹²¹¹ « Le Souvenir d'Antonin Artaud » (1948), *ibid.*, p. 186.

dans son « Essai d'interprétation du fait psychiatrique selon la méthode historique de K. Marx et F. Engels (Histoire d'un mythe) » :

Dans un ordre social nouveau fondé sur une organisation non oppressive des moyens de production, sur la suppression des antagonismes de classe, avec une structure familiale basée sur l'égalité réelle des sexes, donc non paternaliste, la nature de la folie ne saurait rester la même, ni la connaissance psychiatrique. [...] Les solutions des problèmes de la folie dépendent de la liquidation de l'aliénation humaine, c'est-à-dire de la libération de l'homme vis-à-vis de ses moyens de productions et de ses produits¹²¹².

Ajoutons que, dans l'introduction de l'ouvrage *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)*, recueil de textes écrits par Lucien Bonnafé entre 1938 et 1991, Armand Olivennes résume en six points la démarche entreprise par le psychiatre de Saint-Alban durant la seconde guerre mondiale, parmi lesquels la « nécessité d'une mobilisation du psychiatre contre l'engrenage quasi diffamatoire vis-à-vis du malade qu'est l'Hôpital Psychiatrique » ainsi que le « postulat de la maladie mentale comme une maladie fondamentalement sociale, enracinée dans une pathogénie anthropologique¹²¹³ ». Même si la relation de Tzara avec les membres de la Société du Gévaudan reste plus confidentielle que celle d'Éluard¹²¹⁴, ces quelques allusions montrent combien sa pensée est imprégnée des thèses avancées par le courant désaliéniste au sortir de la guerre.

Au terme de notre analyse, la question de l'appartenance de Tzara au courant freudo-marxiste nous semble finalement dépendre de la manière dont celui-ci est défini. Du point de vue du poète, selon lequel le freudo-marxisme ne constitue qu'un courant parmi toutes les tentatives de conciliation du marxisme et de la psychanalyse, il est évident qu'il rejette cette appartenance. Or, selon la définition relativement vague mais faisant actuellement consensus,

¹²¹² Lucien Bonnafé, « Essai d'interprétation du fait psychiatrique selon la méthode historique de K. Marx et F. Engels (Histoire d'un mythe) », in *L'évolution psychiatrique*, vol. 13, 1948, p. 102-105.

¹²¹³ Armand Olivennes, « Pratiques et principes théoriques de la désaliénation chez Lucien Bonnafé », in Lucien Bonnafé, *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 34.

¹²¹⁴ Sur la relation d'Éluard avec les psychiatres de Saint-Alban, voir : Guy Bruit, Michel Gauthier-Darley, Lucien Bonnafé, « Surréalisme et psychiatrie : la solitude des résistants de fond. Entretien avec Lucien Bonnafé », *Raison présente* [en ligne], n°120, 1996. URL : www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1996_num_120_1_3366

d'après laquelle le freudo-marxisme désigne « les diverses tentatives de concilier les découvertes psychanalytiques et le marxisme¹²¹⁵ », il fut bel et bien un représentant de cette tendance. Pour autant, ce freudo-marxisme tzariste se développe uniquement pendant une courte période, entre 1931 et 1935, c'est -à-dire de la publication de l'*Essai sur la situation de la poésie* à celle de *Grains et issues*, et n'adopte pas les perspectives américaines (adlériennes), russes (pavloviennes) ou allemandes (reichiennes¹²¹⁶). Il s'agit en somme d'un freudo-marxisme atypique qui, sans jamais se renier officiellement, évolue néanmoins en tenant compte de la ligne de conduite du Parti communiste en reconnaissant les limites de la psychanalyse, qualifiée au même moment de « science bourgeoise » par Jdanov¹²¹⁷, au profit d'une psychiatrie marxisante.

¹²¹⁵ Jacquy Chemouni, « Freudo-marxisme », *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*

¹²¹⁶ À ce sujet, Henri Béhar note que Tzara ne se réfère jamais à Reich : « « Alors que l'essai de Reich sur *la crise sexuelle* est disponible en français lorsqu'il donne le bon à tirer de *Grains et issues*, il ne le cite pas, bien que divers échos soient indirectement perceptibles », in « Le freudo-marxisme des surréalistes », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°13, *Le Surréaliste et son psy*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 189.

¹²¹⁷ « à partir de 1949, la psychanalyse a été condamnée en Union soviétique comme « science bourgeoise » dans le cadre de la croisade lancée après-guerre par Andreï Jdanov (1896-1948) en faveur d'une division du monde en "deux camps" [...] Dans la perspective jdanovienne (ou *Jdanovchtchina*), il existait deux cultures et deux sciences, l'une bourgeoise et impérialiste, qu'il fallait combattre, l'autre prolétarienne qu'il fallait défendre. C'est donc comme science bourgeoise que la psychanalyse fut condamnée alors qu'elle avait disparu d'Union soviétique depuis vingt ans », Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 184.

CONCLUSION : LA POESIE, ENTRE CONNAISSANCE ET ACTION

Arrivés au terme de notre chapitre, les thèmes abordés nous invitent à soulever une dernière interrogation. En effet, pourquoi avons-nous choisi de traiter de l'action sociale menée par le poète ? Quel rapport celle-ci peut-elle bien avoir avec la conception tzariste de la connaissance ? À partir de son engagement dans la guerre civile espagnole au contact d'homme de lettres devenus, par la force des choses, des hommes en armes, Tzara n'aura de cesse de faire de la figure du poète « un homme d'action, en rébellion, dans la société capitaliste, contre les valeurs morales que cette même société a engendrées¹²¹⁸ ». Une assertion qu'il réitérera la même année dans un l'article intitulé « L'Individu et la conscience de l'écrivain » :

Le poète, ai-je déjà dit, est un homme d'action, il a jusqu'à présent refoulé son désir d'action et l'a sublimé pour créer un monde à lui, où la plénitude humaine pouvait se donner libre cours [...] Depuis les événements tragiques, mais combien emplis d'espoir, qui labourent la terre espagnole et élève l'esprit à des hauteurs d'une inexprimable pureté, nous avons vu ces mêmes poètes s'identifier avec la lutte¹²¹⁹.

Dix ans plus tard, après que la seconde Guerre Mondiale a de nouveau montré au poète la nécessité de prendre part à la lutte armée¹²²⁰, il reprend une nouvelle fois ce motif, en l'associant cette fois-ci à la démarche du mouvement Dada : « Il [Dada] nous apprend que l'homme d'action ou le poète devait s'engager au respect de ses principes jusqu'à la limite même de son existence, sans compromis aucun, avec une totale abnégation¹²²¹ ». Mais au-delà des vertus morales et éthiques qu'elle porte en elle, cette volonté d'*action* sociale et guerrière auquel s'astreint le poète, a partie liée avec la quête de connaissance à laquelle il se livre à travers la poésie. C'est ce qu'il affirme notamment dans la note VI de *Grains et issues* dont le titre évocateur « Pour en sortir par la lutte » ne laisse pas le moindre doute quant à ses intentions :

¹²¹⁸ « Discours à la radio » (1937), *OC V, op. cit.*, p. 273.

¹²¹⁹ « L'Individu et la conscience de l'écrivain » (1937), *OC V, op. cit.*, p. 57.

¹²²⁰ C'est ici l'occasion de rappeler que Tzara s'engage dans la résistance française durant l'Occupation allemande. Voir : « Chronologie de Tristan Tzara », *OC I, op. cit.*, p. 21.

¹²²¹ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), *OC V, op. cit.*, p. 69.

[...] il n'est pas possible, dit-il, d'élaborer une méthode de connaissance par un quelconque mode propre à l'art sans être révolutionnaire, comme il est impossible à l'artiste de se consacrer au renversement des conditions sociales actuelles en sacrifiant de propos délibéré à cette activité ce qui constitue la part des caractères acquis dont il est effectivement le dépositaire ou son apport spécifique à cette même connaissance¹²²².

En d'autres termes, la révolution sociale (de type marxiste) est le seul moyen de faire de la poésie un moyen de connaissance à part entière. Or, comme l'indique son refus de sacrifier son apport spécifique, le poète soutient que son art ne doit pas se subordonner à l'action révolutionnaire, ce qui ne manque pas de rappeler son opposition au réalisme socialiste. C'est pourquoi il affirme qu'« il n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie pour agir comme révolutionnaire sur le plan social, mais, être révolutionnaire est une nécessité inhérente à la condition du poète¹²²³ ». En réalité, si l'action et la connaissance marchent de concert, c'est qu'elles partagent les mêmes aspirations à la libération de toutes les entraves auxquelles l'homme est soumis :

Dans toutes les étapes de la connaissance, celles de la raison spéculative comme celle de la raison appliquée, le but escompté est la conquête de la liberté. Et tout progrès social est un pas de plus vers la libération. À chaque stade de l'histoire, les limites de la liberté sont aussi celles de la connaissance. Si l'acte d'exprimer la nécessité de la connaissance, même orienté dans une voie apparemment marginale, participe au circuit général des idées, l'aboutissement de l'art ne sera autre qu'un accroissement de liberté¹²²⁴

Affirmation ô combien importante pour notre auteur puisqu'elle sera reprise, quasiment mots pour mots dans l'article qu'il consacre au « Limites de l'art¹²²⁵ » en 1951. Cette complémentarité qu'il entrevoit entre l'action sociale et de la connaissance poétique apparaît plus nettement encore dans l'introduction aux œuvres complètes d'Arthur Rimbaud qu'il rédige

¹²²² *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 137.

¹²²³ *Idem.*

¹²²⁴ « Picasso et les chemins de la connaissance » (1947), OC IV, *op. cit.*, p. 365.

¹²²⁵ « Des limites de l'art » (1951), OC V, *op. cit.*, p. 332.

en 1948, affirmant, fidèle à la méthode marxiste employée de longue date, l'enchevêtrement dialectique de la « poésie-connaissance » et de la « poésie-action » :

Dans l'équation que nous avons formulée de la vie et de l'œuvre de Rimbaud, les deux intimement imbriquées en une unité discontinue, mais organique, le premier terme figuré sous la forme de poésie-connaissance est objectivement orienté vers le concret, selon la signification que prend son œuvre projetée sur le monde extérieur. Transformé en poésie-action, le second terme, tout en niant la qualité du premier qui lui est inclus, est de nature nettement subjective, comme l'indique son ambition singulière de s'accomplir par ses propres moyens. Il s'ensuit que le poète, historiquement responsable de la conscience dont il assume la continuité, développera un troisième terme superposé au premier, aussi objectif que lui, procédant cependant des deux termes à la fois, qui sera la poésie interprétation du monde en vue de son changement¹²²⁶.

En reliant ainsi la pensée marxiste à l'œuvre rimbaldienne, Tzara montre que, près de quinze ans après sa rupture avec le groupe surréaliste, il continue néanmoins de faire corps avec les principes mis en avant par Breton dans cette célèbre formule : « “Transformer le monde”, a dit Marx, “changer la vie”, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un¹²²⁷ ». Mais, comme nous l'avons vu, *changer la vie* lui paraît impossible grâce à la seule doctrine matérialiste. Il lui faut pour cela faire appel à la psychanalyse et à l'ethnologie, afin de répondre à ces deux objectifs : identifier les entraves psychiques qui confinent l'être humain dans le désespoir et le pousse à la guerre, et tenter de prévoir un nouveau mode d'existence apte à endiguer ces impulsions délétères. Or, à l'image du matérialisme dialectique, la psychanalyse et l'ethnologie ne suffisent pas, lorsqu'elles sont mobilisées indépendamment l'une de l'autre, à réaliser cet objectif. C'est pourquoi le poète entremêle les connaissances acquises dans chacun de ces trois domaines afin d'élaborer ses propres théories à visée scientifique, et ainsi faire avancer la connaissance scientifique de la condition humaine.

¹²²⁶ « Unité de Rimbaud » (1948), in *OC V*, *op. cit.*, p. 150.

¹²²⁷ André Breton, « Discours pour la défense de la culture » (1935), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 459.

CHAPITRE 3

L'APPORT SPECIFIQUE DES SCIENCES DE LA NATURE ET DU VIVANT

INTRODUCTION : DADA, LE SURREALISME ET LA SCIENCE

Dans un ouvrage au titre annonciateur, *Contre la Méthode* (1979), le physicien et épistémologue Paul Feyerabend déplore l'hégémonie de la raison sur la recherche scientifique qui, par les règles strictes et le cloisonnement des disciplines qu'elle impose, entrave la découverte des secrets de la nature. Il lui oppose alors une conception singulière inspirée de l'état d'esprit dadaïste :

Un dadaïste reste complètement froid devant une entreprise sérieuse quelconque [...] Un dadaïste est convaincu qu'une vie digne d'être vécue ne sera possible que si nous commençons par prendre les choses à la légère et si nous supprimons de notre langage les sens profonds mais déjà pourris qu'il a accumulés au cours des siècles [...] Un dadaïste est prêt à promouvoir des expériences joyeuses même dans les domaines où le changement et l'expérience semblent être exclus [...] J'espère qu'après avoir lu cette brochure, le lecteur se souviendra de moi comme d'un dadaïste désinvolte¹²²⁸[...].

De la même façon, dans *Aux Frontières du surhumain* (1962), le biologiste Jean Rostand reconnaît une correspondance entre l'esthétique surréaliste et les manipulations du monde naturel auxquelles se livrent les chercheurs (le scientifique prend notamment l'exemple de la perturbation des hormones sexuelles et thyroïdiennes, la culture d'organes hors du corps, la gynogenèse et l'androgénèse, ou encore l'homogreffe), qu'il décrit comme une tendance au « surréalisme biologique » :

« Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste » (André Breton). Si cette affirmation doit être prise à la lettre, il est clair que le surréalisme imprègne toute science, et singulièrement la science de la vie. Le but du présent exposé est précisément de faire apparaître comment se manifeste, dans les

¹²²⁸ Paul Feyerabend, *Contre la méthode, Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, [1975], trad. fr. Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, Seuil, 1979, p. 18.

laboratoires de biologie, cette tendance à altérer la nature et la destination des choses qui va parfois jusqu'à la création d'une réalité neuve – d'un « surréel »¹²²⁹.

Mais quelle était réellement la relation des artistes Dada et surréalistes aux sciences de la nature et du vivant ? Le rapprochement effectué par Feys et Rostand est-il purement arbitraire ou permet-il au contraire de révéler l'existence d'une affinité particulière entre ces mouvements d'avant-garde et le domaine des sciences exactes ? Selon l'astrophysicien et poète Jean-Pierre Luminet, « tout véritable artiste vit à l'écoute de son époque. Il est forcément imprégné par les révolutions scientifiques et les changements de vision du monde que ceux-ci apportent. Il est également fasciné par les nouveaux mystères que lui dévoile la science¹²³⁰ ». Afin d'étayer sa thèse, l'auteur commence par énumérer les quatre révolutions scientifiques qui ont bouleversé le monde de la cosmologie. La première prend naissance en Grèce Antique, au moment où le *logos* supplante le *muthos* comme modèle d'explication du cosmos, par l'intermédiaire de Thalès, Anaximandre, Démocrite, Anaxagore, Pythagore, mais aussi Platon et Aristote. La seconde correspond à « l'avènement de l'héliocentrisme » grâce aux contributions successives de Copernic, Kepler et Galilée entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle. Elle est suivie de près par la formulation de la loi d'attraction universelle et la publication, en 1687, des *Principia* de Newton qui servent de cadre à la troisième révolution. À la dernière correspondent enfin la formulation de la théorie de la relativité par Albert Einstein et l'émergence de la physique quantique dans le premier tiers du XX^e siècle. D'après l'auteur, les trois premières ont engendré une « période de gloire » de la poésie scientifique¹²³¹, chacune étant successivement représentée

¹²²⁹ Jean Rostand, *Aux Frontières du surhumain*, [1962], Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 7.

¹²³⁰ Jean-Pierre Luminet, « Renaissance de la poésie scientifique : 1950-2010 », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin* [en ligne] 2014, p. 47. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00932985/file/POESIESCIENTIFIQUE.pdf>

¹²³¹ En fait de poésie scientifique, Jean-Pierre Luminet ne se réfère pas au genre de la poésie didactique qu'il abhorre (« je ne goûte guère cette prétendue "poésie scientifique" se présentant sous forme didactique, encore moins les envolées lyriques plaquées sur le jargon du savant, usant de mots grandiloquents affublés de majuscules, censés receler à eux seuls le mystère poétique du monde », *ibid.*, p. 45) mais plutôt à un autre courant, qu'il nomme « poésie visionnaire » regroupant les poètes « qui se sont forgés un modèle mental personnel du monde, et qui parfois, soit par juste intuition ou simplement hasard, ont rejoint d'une certaine façon les recherches des savants. Je les appelle "rêveurs d'univers" », *ibid.*, p. 46.

par « Lucrèce, Aratus ou Manilius », les auteurs de la Pléiade (Luminet mentionne Ronsard, Jacques Peletier du Mans, Maurice Scève, Guillaume du Bartas, Guy Lefèvre de La Boderie, Antoine de Baïf, Joseph du Chesne et Isaac Habert), puis « Delille, Young ou Chénier ». En toute logique, il lui paraît donc impensable que la dernière révolution scientifique n'ait eu aucun impact dans le domaine de la poésie :

Il est évident que chaque révolution scientifique engendre une abondante production poétique, signe par ailleurs que le ciel, même mathématisé et géométrisé, n'en garde pas moins une part de son attrait poétique.

Dès lors, comment imaginer que la révolution relativiste et quantique soit la seule à être restée sans aucun effet sur l'imaginaire des écrivains et des poètes, et comment faire le constat de la mort de la poésie scientifique au moment même où toutes les conditions étaient réunies pour qu'elle connaisse une nouvelle impulsion¹²³² ?

À ses yeux, Marinetti, Reverdy, Valéry, Maeterlinck, mais aussi René Char et Roger Caillois constituent autant d'exemples de l'intérêt des avant-gardes littéraires et artistiques pour le fait scientifique. Jean-Pierre Luminet intègre ainsi le cercle restreint des commentateurs ayant soulevé cette problématique, bien qu'il n'aborde pas véritablement les mouvements Dada et surréaliste. Or, si d'après Anne-Marie Amiot, « Dada est à la fois conscience et langage neuf du séisme épistémologique survenu à la jointure des XIX^e et XX^e siècles¹²³³ », selon Michel Carrouges, l'esthétique surréaliste est en grande partie tributaire des révolutions scientifiques successives depuis la seconde moitié du XIX^e siècle :

[...] il n'est pas inutile d'indiquer quelques symptômes frappants qui montrent certaines convergences évidentes entre la science physique et le mouvement surréaliste. On n'a pas assez souligné le fait que le surréalisme est né à l'époque de cette grande révolution des sciences physiques et mathématiques opérée par Einstein, Niels Bohr, Riemann, Heisenberg, de Broglie et tant d'autres [...] Si les surréalistes ont nié la valeur absolue des limites de l'espace et du temps, ils n'y ont pas été entraînés seulement par des considérations magico-poétiques, mais aussi par les perspectives plus ou moins valables ouvertes à l'imagination par la physique moderne¹²³⁴.

¹²³² *Ibid.*, p. 48.

¹²³³ Anne-Marie Amiot, « Dada, le nouvel esprit scientifique et l'apparition d'une épistémè moderne », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 27, *Le Surréalisme et la science*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007, p. 40.

¹²³⁴ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, *op. cit.*, p. 313-314.

Nous constatons cependant qu'aucune étude d'ampleur n'a jamais été menée afin de mettre en lumière le rapport de Tristan Tzara à la science. Il faut dire que la posture des dadaïstes vis-à-vis de la discipline est d'abord celle d'un rejet total qui réactualise indirectement la dénonciation du scientisme et du positivisme occidental, à l'image des vociférations du « Manifeste Dada 1918 » : « Je hais la science dès qu'elle devient spéculative-système [*sic*], perd son caractère d'utilité – tellement inutile – mais au moins individuel¹²³⁵ ». Une désaffection à première vue reconduite dans la distinction que le poète opère en 1931 entre le penser dirigé, « engendreur de la science¹²³⁶ » et le penser non-dirigé, et, semble-t-il, commune à de nombreux surréalistes¹²³⁷, à l'instar d'André Breton :

Je ne vois pas pourquoi, de sitôt, la science et l'art cesseraient de se regarder en chiens de faïence. Du train où la civilisation est allée dans une direction qu'après Rousseau et Fourier, je tiens pour non nécessaire et même totalement aberrante, je ne vois pas comment pourraient converger les deux routes labyrinthiques de la science et de l'art¹²³⁸.

Or, ce même André Breton ne prophétisait-il pas le jour « où les sciences, à leur tour, seront abordées dans cet esprit poétique qui semble à première vue leur être si contraire » ? Ne définissait-il pas le surréalisme comme « le prospecteur, puis le conducteur merveilleusement magnétique » d' « une géométrie non-euclidienne, une physique non-maxwellienne, une

¹²³⁵ « Manifeste Dada 1918 », *OC I, loc. cit.*, p. 364. Cette formule pour le moins obscure demande à être commentée. La proposition subordonnée indique en effet que ce rejet n'est que partiel, et invite à définir ce que Tzara entend par « spéculative-système ». La formulation, dont l'antéposition adjectivale impropre fait songer à une traduction hâtive de l'allemand, semble en réalité s'attaquer à une acception particulière de la science développée par la philosophie idéaliste allemande de Kant à Schelling en passant par Fichte, et plus particulièrement au système spéculatif élaboré par Hegel visant à faire de la philosophie une science, une métaphysique gouvernée par la logique et la raison afin de guider l'esprit depuis la conscience subjective jusqu'au savoir absolu par dépassements dialectiques successifs. En ce sens, la haine de Tzara se dirige bien davantage contre une philosophie particulière que contre la science dans son ensemble, dont il reconnaît, dans d'autres cas de figure, l'utilité.

¹²³⁶ *Essai sur la situation de la poésie* (1931), *ibid.*, p. 22.

¹²³⁷ Louis Aragon en 1925 : « Je maudis la science, cette sœur jumelle du travail » (« Fragments d'une conférence », *La Révolution surréaliste*, n°4, 15 avril 1925, p. 24) ; André Breton en 1952 : « Je témoigne que les artistes ont été unanimes, ou peu s'en faut, à se désintéresser de la théorie des Quanta et de la mécanique de Heisenberg » (*Entretiens* (1913-1952), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 637) ; Man Ray en 1965 : « Les mathématiques ne m'intéressaient pas beaucoup, d'ailleurs je n'y comprenais rien, jusqu'au jour où l'on m'a signalé à l'Institut Poincaré à Paris des objets mathématiques construits par des professeurs pour expliquer des équations algébriques », Quentin Lazzarotto, *Man Ray et les équations shakespeariennes* [documentaire], M CINÉMA, 2019.

¹²³⁸ André Breton, *Entretiens* (1913-1952), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 633.

biologie non-pasteurienne, une mécanique non-newtonienne¹²³⁹» ? Tzara lui-même ne voyait-il pas dans « les nouvelles données de la science » le moyen de préserver le « contact » avec la réalité environnante et de permettre aux hommes de « vivre en conformité avec [eux-mêmes] » ? À mi-chemin entre le rejet et la fascination se dessine alors une troisième voie avec laquelle émerge un rapport bien plus complexe fait d'appropriations, de réinterprétations, de railleries et de déformations. Aussi avons-nous entrepris d'éclairer les liens unissant la pensée tzariste aux données des sciences modernes, dans leur façon d'infléchir l'esthétique de ses écrits et de conditionner l'ontologie tourmentée du poète.

¹²³⁹ « Rupture inaugurale », 21 juin 1947, in José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. II, *op. cit.*, p. 29.

I

LA PLACE DES SCIENCES DANS L'ESTHETIQUE DADA

Lors de sa conférence sur « Le Surréalisme et l'après-guerre » prononcée en 1947 à la Sorbonne, Tzara opère un rapprochement pour le moins surprenant en attribuant à Dada une démarche similaire à celle adoptée par les sciences physiques au début du XX^e siècle :

Dada naquit d'une révolte qui était commune à toutes les adolescences, qui exigeait une adhésion complète de l'individu aux nécessités profondes de sa nature, sans égards pour l'histoire, la logique, ou la morale ambiantes [...] nous voulions regarder le monde avec des yeux nouveaux [et] reconsidérer, à même leur base, et en éprouver la justesse, les notions imposées par nos aînés. En cela, sur un plan qui n'avait rien de systématique, nous nous trouvions d'accord avec ceux des hommes de science qui, vers la même époque, avec une rigueur minutieuse, reprenaient les expériences les plus communes à la physique, en constataient les déficiences et construisaient à partir de là cet édifice monumental qu'est aujourd'hui la physique moderne¹²⁴⁰.

D'après Henri Béhar, au même titre que l'assimilation tendancieuse du mouvement au communisme évoquée au chapitre précédent, « la coïncidence qu'il établit avec la démarche de la physique moderne (d'Heisenberg à Einstein) [relève d'] un jugement *a posteriori* [mettant] en relation des faits qui, à l'époque, avaient échappés à leurs propres auteurs¹²⁴¹ ». Dans la mesure où Werner Heisenberg n'établit les fondements de la physique quantique qu'à partir de 1925, soit deux ans après les derniers soubresauts du mouvement Dada, l'argument est irrecevable : les dadaïstes ne pouvaient tout bonnement pas avoir accès à une discipline qui n'existait pas encore. Voici l'une des raisons pour lesquelles nous ne saurions adhérer au propos d'Henri Béhar sans entreprendre au préalable une analyse des thèmes scientifiques au sein des écrits dadaïstes de Tzara.

¹²⁴⁰ « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), *OC V, op. cit.*, p. 65.

¹²⁴¹ *OC V, op. cit.*, p. 646.

A- Un rejet de la science ?

1. L'emploi d'un langage spécialisé

Qu'il s'agisse de l'éclatement de la phrase et du mot, de l'abandon des règles métriques et syntaxiques ou encore de l'insertion d'éléments hétéroclites, les caractéristiques principales de l'esthétique de Tristan Tzara durant sa période dada sont aujourd'hui abondamment commentées¹²⁴², particulièrement sa pratique du collage verbal. Or, au-delà de l'insertion de manifestes, de poèmes africains, de *Centuries* de Nostradamus, ou encore de comptines roumaines, le vocabulaire et le langage scientifique semblent constituer des éléments de prédilection pour le poète. Dans sa thèse de doctorat, *L'absurde dans le théâtre français Dada et présurréaliste*, Mariana Kunesova n'a pas manqué de repérer le caractère exemplaire de *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, jusque dans son titre même¹²⁴³ :

MR ANTIPYRINE
porte close sans fraternité nous sommes amères tel
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 **SO₂H₄**¹²⁴⁴

Ce court extrait mobilise quatre langages – verbaux et non-verbaux – spécialisés (zoologie, algèbre, médecine et chimie¹²⁴⁵) qui s'insèrent dans une réplique déjà parasitée dans sa structure, et participent à la création d'un contraste extrême entre l'apparente rigueur sémantique du vocabulaire utilisé et leur mise en situation dans l'énoncé : « provenant

¹²⁴² À ce sujet, voir : Michel Corvin, « Le théâtre Dada existe-t-il ? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada », *Revue d'histoire du théâtre*, 79, 1971, p. 219-320 ; Henri Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

¹²⁴³ L'antipyrine est en effet un analgésique puissant que prenait Tzara pour lutter contre ses migraines.

¹²⁴⁴ *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916), OC I, p. 78. Nous soulignons.

¹²⁴⁵ Nous aborderons ultérieurement l'insertion de chiffre au sein du texte. Les formules mathématiques, le vocabulaire géométrique et biologique constituent trois autres exemples de vocabulaire spécialisé que nous avons pu relever au sein des écrits dadaïstes de Tzara.

des champs de la science, les éléments [...] sont intuitivement perçus comme garants d'ordre, de clarté – valeurs que, cependant, ils malmènent royalement¹²⁴⁶ ». L'effet est celui d'un chaos interprétatif. Pour le lecteur/spectateur non-spécialiste, les collages verbaux tels que « scolopendre » ou « puerpérale » apparaissent aussi dénués de sens que l'insertion de sonorité étrangères (roumaines, africaines, etc.). Ainsi, ces éléments non identifiables bien qu'ils appartiennent à leur langue native renforcent l'effet recherché, l'impuissance communicationnelle du langage et l'extériorité à sa propre langue. Les mots savants, par la décontextualisation qu'ils subissent, perdent leur caractère savant pour prendre le statut de simple curiosité langagière. Ils correspondent en quelque sorte à l'un des quatre types de difficultés textuelles identifiés par Georges Steiner et repris par Peter W. Nesselroth :

Le premier, qu'il appelle difficultés de contingence, est sans doute le plus évident. Il s'agit des cas de mots rares, comme le *ptyx* de Mallarmé, ou de mots qui n'ont plus pour nous le sens qu'ils avaient dans leur premier contexte culturel (le vocabulaire des classiques, par exemple). La clarification se fait simplement par recours aux dictionnaires et aux encyclopédies¹²⁴⁷.

Ce vocabulaire spécialisé, complexe – composé le plus souvent de mots comportant trois à sept syllabes et formés par composition savante¹²⁴⁸, semble ainsi avant tout choisi pour ses qualités plastiques et sonores indéniables, soit qu'ils constituent une sorte d'entité indépendante marquant un climax sonore, soit qu'ils entrent en relation avec le reste de l'énoncé par un jeu complexe d'anadiploses, d'homophonies et d'écholalies par l'alternance de nasales [ã], d'occlusives [p] et de fricatives [s] : « porte close sans fraternité nous sommes amères tel / vire rendre scolopendre de la tour Eiffel / immense panse pense et pense pense ».

¹²⁴⁶ Mariana Kunesova, *L'absurde dans le théâtre français Dada et présurréaliste*, thèse en histoire de l'art, sous la direction de Didier Plassard & Petr Kylvoušek, Université de Montpellier III, 2014, 298 pages, p. 87.

¹²⁴⁷ Peter W. Nesselroth, « Chapitre I. Le Dédoublément du sens de Dada à Derrida et vice-versa », in *Stratégies de l'illisible*, op. cit.

¹²⁴⁸ En voici une liste non-exhaustive : « lixiviation », « macrocystis », hypermanganate », « parthénogénèse », « staphylin », « parallélépipèdes », « gymnoses », « sériciculture », « pélagoscopiques », « hypécantropes », « myosotis », etc.

Les formules chimiques manifestent quant à elles l'apparition d'un langage non-verbal au sein des poèmes tzaristes. Or, si celles-ci semblent s'intégrer de manière similaire au poème, elles suggèrent une interprétation relativement différente. En effet, leur intégration au sein du poème ne relève pas exclusivement du simple collage. La formule « SO^2H^4 » apparaît ainsi comme la transformation visuelle de la formule chimique de l'acide sulfurique, H_2SO_4 , par permutation des indices¹²⁴⁹ et symboles atomiques. Plus radical encore, Tzara invente de fausses formules moléculaires, telles que « $Ca^2O^4SP^{1250}$ » ou « HwS^2^{1251} », composées d'éléments inexistant¹²⁵². Le procédé interpelle d'autant plus lorsque l'on compare les différents états d'une composition. Prenons le cas du poème « Les saltimbanques » (1916) dans lequel apparaît cette dernière formule. Dans une version antérieure datant de 1914, on retrouve à la place de celle-ci la formule brute du sulfure d'hydrogène « H^2S ». La modification montre que l'insertion de formules chimiques ne relève pas d'un simple jeu d'invention parodique mais bien de la mise en scène intentionnelle d'un savoir erroné transmis à travers un langage trompeur. De ce fait, la formule chimique ne peut plus être considérée comme un simple collage textuel. La délocalisation au sein du poème puis la falsification du langage chimique tend à étendre la réflexion à propos de l'arbitraire du signe pour l'appliquer à tous les systèmes de langage. La chimie semble d'ailleurs occuper une position particulière dans la définition saccadée de la « nouvelle esthétique » que donne Tzara dans sa *Chronique zurichoise* : « Tzara en frac explique devant le rideau, sec et sobre pour les animaux, la nouvelle esthétique : poème, gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique *arrangement chimique des*

¹²⁴⁹ On remarquera combien Tzara est déjà attaché à la langue française, jusque dans la notation des formules chimiques : Il faudra en effet attendre la première moitié du XX^e siècle pour que les chimistes français abandonnent l'exposant au profit de l'indice déjà utilisé par les chimistes allemands à partir de 1834. Voir : Pierre de Menten, *Dictionnaire de chimie. Une approche étymologique et historique*, De Boeck, 2013, p. 171. On remarquera que Georges Ribemont-Dessaignes utilisera un procédé similaire pour nommer son projet de revue, *D^dO²H^d*. Voir : Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 188.

¹²⁵⁰ *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916), OC I, p. 80.

¹²⁵¹ « Les saltimbanques » (1916), *De nos oiseaux*, OC I, p. 235.

¹²⁵² Contrairement à *Ca* (calcium), *O* (oxygène), *S* (soufre), *Hw* et *SP* ne désignent aucun élément du tableau périodique.

notions [...], poème de voyelles aaô, ieo, aiï, nouvelle interprétation¹²⁵³ ». Autrement dit, il existerait une parenté entre les éléments chimiques et les éléments alphabétiques ou syllabiques, soumis à une logique combinatoire. À l'image des particules qui composent la matière, Tzara fait subir aux mots des transformations, qu'il s'agisse de simples agglutinations – cristalbluffmadone¹²⁵⁴, jésusappelantlespetitsenfants¹²⁵⁵, ventrerouges¹²⁵⁶, grandléger¹²⁵⁷, cristalsimplicitémétal¹²⁵⁸, transparenceligneprécision¹²⁵⁹ – ou bien de réunions de deux termes à l'image d'une solution chimique, dont le poème « Crylomine bémol Francis », derrière son apparence absurde, offre un exemple remarquable :

agraffe [*sic*] pipe pipi pompon de *coeuroline*
 sur le camion matin *camomilait étoilite* et *gravonixe*
 le pourquoi *transruban* de bain monsieur
 bandage la bisexualité des paysages cardinal *amette*
 [...] ¹²⁶⁰

Néanmoins, le poète ne stoppe pas son expérience à la frontière des mots, comme l'illustre une seconde allusion à la chimie, située cette fois-ci dans sa *Chronique Zurich* : « Tr. fait une conférence sur Tz. professeurs etc. projections poème crié grosse caisse accentue grelots gauche on casse interruption sec sobre scientifique statique reprise *arrangement chimique explication de à a o, a o i, i i e* [*sic*] ¹²⁶¹ ». Les mots sont brisés pour faire place aux plus petites unités indivisibles du langage, les lettres elles-mêmes, ou plutôt les voyelles qui ont la préférence du poète, celui-ci les comparant de manière équivoque à des « molécule[s] de la lettre¹²⁶² ». Les

¹²⁵³ *Chronique zurichoise (1915-1919)*, OC I, *op. cit.*, p. 563.

¹²⁵⁴ « Manifeste dada 1918 », OC I, *ibid.*, p. 359.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 360.

¹²⁵⁶ *Idem.*

¹²⁵⁷ « Notes », *ibid.*, p. 558.

¹²⁵⁸ *Chronique zurichoise (1915-1919)*, OC I, *ibid.*, p. 561.

¹²⁵⁹ *Idem.*

¹²⁶⁰ « Crylomine bémol Francis Picabia » (1920), in *Maisons*, OC I, *op. cit.*, p. 139. Nous soulignons les termes qui ont, selon nous, subis cette modification. À noter que Tzara utilise parfois conjointement les deux procédés, comme en témoigne le terme « trenteseptoline », utilisé dans *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *Ibid.*, p. 143.

¹²⁶¹ *Chronique Zurich* (1919), *ibid.*, p. 560.

¹²⁶² « Le poème bruitiste », *ibid.*, p. 552.

mots, les voyelles, à l'image des fausses formules chimiques apparaissent comme une projection, dans l'espace du poème, de l'ordre d'un monde régit par des lois physiques transfigurées. En ce sens, les poèmes de Tzara ne sont pas uniquement les fruits d'une explosion typographique adaptant les principes anarchistes au langage mais également le résultat d'une *dissolution* d'ordre chimique. À l'*alchimie du verbe* rimbaldienne succède ainsi la chimie du mot. Tzara ne recherche pas la transmutation d'un langage vil en or poétique mais bien sa désagrégation/recomposition qui place son esthétique en opposition avec la tendance au symbolisme hermétique qui se fera jour chez Breton à l'heure du surréalisme : « Alchimie du Verbe : ces mots qu'on va répétant, un peu au hasard, aujourd'hui, demandent à être pris au pied de la lettre¹²⁶³ ».

L'irruption du chiffre, et plus largement d'éléments à caractère mathématique¹²⁶⁴, est plus symptomatique chez Tzara. Les chiffres, insérés au cœur même du poème, brisent l'homogénéité du discours tels des « outils de destruction de la cohérence de l'écriture¹²⁶⁵ ». Néanmoins, les langages alphabétiques et algébriques semblent entretenir un rapport d'équivalence : « La syntaxe est algébrique et nous nous servons de logarithmes pour les calculs de finesse¹²⁶⁶ ». Les chiffres acquièrent ainsi une place au cœur du poème dadaïste. Prenons l'exemple de « Pastille d'acier 2 » :

sans je je vous le 1 vends
 2 parle de 3 vent
 tu traînes les pilules de bijoux 4
 comme 5 le vieil ours danse sur 7 la plage
 comment 6 compresse manœuvre

¹²⁶³ André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 818.

¹²⁶⁴ Dans *The Poetry of Dada and Surrealism* (Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 98), Mary-Ann Caws remarque que vingt des *Vingt-cinq et un poèmes* contiennent une référence à une figure géométrique. Un fait également remarqué par Elmer Peterson au sujet de *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* : « Tzara, who wished to promote the idiot, rejects geometry categorically. This is all the more interesting in the light of the fact that he had originally come to Zurich as a mathematics student, and traces of this early scientific bent can be found in the numerous formulas of *La Première aventure céleste* », in *Tristan Tzara: Dada and Surrealist Theorist*, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁶⁵ Vasile Maruta, « Les mathématiques et l'accumulation numérique dans les structures du théâtre dada », actes du Colloque International transdisciplinaire « Théâtre et Sciences », 14-16 mai 1998, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, p.149.

¹²⁶⁶ « Monsieur Aa l'antiphilosophie », *L'Antitête*, OC III, *op. cit.*, p. 304.

monsieur 8 pardon princesse compresse 9
mais à la 10 raison il faut un coloriste
dit-il sortant de son pourquoi qui 11 les appesantit 12 13 14
en douane 15 ¹²⁶⁷

Ici, la présence de nombres n'est pas le fruit d'un collage textuel mais d'une tresse¹²⁶⁸ de deux systèmes de signes qui semblent se répondre. L'ensemble, hétérogène, fonctionne comme un poème à double entrée, ce qui n'est pas sans créer une cacophonie similaire à celle recherchée avec les poèmes simultanés. Les langages mathématiques et alphabétiques sont ainsi mélangés à la manière de langues étrangères les unes aux autres dont les vocabulaires s'entrechoquent devant les yeux du lecteur. Les mots et les chiffres entretiennent un rapport d'identité illustré ici par un jeu entre cohérence et incohérence à travers la succession logique des chiffres de 1 à 15 perturbées par l'inversion entre les chiffres 6 et 7 de la même manière que l'enchaînement de bribes de phrases, pour la plupart syntaxiquement correctes – malgré certaines substantivations et images incongrues – et dont certaines se poursuivent d'un vers à l'autre, est perturbé par la répétition et le collage imprévu de mots.

Le recours à ce formalisme mathématique ne manque pas de faire songer aux préceptes futuristes que Filippo Tommaso Marinetti expose dans son manifeste *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* publié le 11 mars 1914 :

Mon amour pour la précision et pour la brièveté essentielle m'a donné naturellement le goût des chiffres qui vivent et respirent sur le papier comme des êtres vivants à travers ma nouvelle sensibilité numérique [...] Les signes mathématiques + – × – servent à obtenir de merveilleuses synthèses et concourent par leur simplicité abstraite d'engrenages impersonnels au but final, qui est la Splendeur géométrique et mécanique [...] En suivant mon intuition [...] je crée de véritables théorèmes et des équations lyriques en introduisant des numéros choisis intuitivement et disposés au milieu même d'un mot¹²⁶⁹.

¹²⁶⁷ « Pastille d'acier 2 », « Monsieur Aa l'antiphilosophe », *L'Antitête*, OC III, *op. cit.*, p. 286.

¹²⁶⁸ Nous utilisons ce terme dans l'acception donnée à l'écriture par Roland Barthes, comme entrelacement de *signes/codes* et de *sens*. (*Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 159)

¹²⁶⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di Poesia, 1919, p. 69-71.

Au même titre que les nombres, Tzara emploie également à de plusieurs reprises des signes arithmétiques au sein de ses écrits : % = + : ¹²⁷⁰. Nous noterons néanmoins que ces expérimentations restent relativement marginales dans le corpus des œuvres tzaristes et que, dès 1916, le positionnement du mouvement Dada « contre le futur » corrélé aux attaques répétées contre le mouvement fondé à Milan en 1909 laissent à penser que Tzara en avait parfaitement saisi l'orientation futuriste dont il peine à reconnaître l'héritage : « La mise à distance du futurisme et la rejet des théories de Marinetti, que Tzara met en évidence dans ses manifestes, n'est souvent qu'un besoin de tracer un chemin d'avant-garde personnel qui, en réalité, garde de nombreux points de contact avec le mouvement italien antérieur¹²⁷¹ ». Quoiqu'il en soit, à travers cette démarche, Tzara expérimente la possibilité du langage à dire le réel, mais un réel éclaté, débarrassé de toute forme de logique et de classification arbitraires. Nombres, vocabulaire savant ou courant, formules chimiques : Tzara accorde la même valeur à chaque langage, tout en n'en laissant aucun indemne. Les mathématiques semblent pourtant avoir une position particulière chez le poète, dont l'avatar poétique, M. Aa L'antiphilosophe¹²⁷², est présenté comme un fin mathématicien : « Aa n'a que l'émotion chiffre — ses fleurs (accouplées par 4), amours métalliques (calcul infinitésimal), chien, densité, nageant au-dessus des chandelles et de la chimie, forme son langage à la table de multiplication¹²⁷³ ». Si Aa privilégie tant le langage mathématique, c'est que celui-ci semble échapper à l'arbitraire du langage conventionnel au profit d'une profonde correspondance avec le réel :

Savoir reconnaître et cueillir les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres, gravés sur les cristaux, sur les coquillages, les rails, dans

¹²⁷⁰ À titre d'exemple, Tzara emploie ces signes respectivement dans *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (OC I, op. cit., p. 146), *Manifeste Dada 1918* (OC I, op. cit., p. 362), *Lampisteries* (OC I, op. cit., p. 398), et *Maisons* (OC I, op. cit., p. 146).

¹²⁷¹ Tania Collani, « Dada en Italie ou l'enfant mutilé de l'avant-garde », in *Dada, circuit total*, op. cit., p. 280.

¹²⁷² M. Aa l'antiphilosophe, dont le nom est pour la première fois évoqué dans une lettre à Francis Picabia du 19/03/1919, succède réellement à Monsieur Antipyrine à partir de 1920 et l'arrivée de Tzara à Paris. Si celui-ci justifie la naissance de ce vocable de la manière suivante : « les tarifs et la vie chère m'ont décidé à abandonner les D / ce n'est pas vrai que les faux dada me les ont arrachés [*sic*] » (OC I, op. cit., p. 371), il correspond également à son propre pseudonyme débarrassé de ses consonnes.

¹²⁷³ *L'Antitête*, in OC III, op. cit., p. 269.

les nuages, dans le verre, à l'intérieur de la neige, de la lumière, sur le charbon, la main, dans les rayons qui se groupent autour des pôles magnétiques, sur les ailes¹²⁷⁴.

Les mathématiques possèdent chez Tzara une dimension biologique. Le choix des exemples est par ailleurs significatif : coquillages, verre, neige, ou encore charbon, tous présentent une structure géométrique, de la spirale logarithmique¹²⁷⁵ du nautilus à la disposition fractale des cristaux et des flocons. Tzara semble ainsi s'inscrire dans une ligne de pensée, depuis l'intelligibilité mathématique de la nature¹²⁷⁶ décrite par Galilée jusqu'au constat de la « déraisonnable efficacité des mathématiques dans les sciences naturelles¹²⁷⁷ » dressé par Eugène Wigner, prix Nobel de physique en 1963. Une telle assimilation entre les mathématiques et la structure même du réel se retrouve lorsque Tzara évoque ce qui constitue pour lui les « éléments moteurs de l'art [...] qu'on trouverait plutôt sur le pic à l'intersection de deux lignes parallèles, dans une formation sous-marine d'étoiles et d'avions transchromatiques [*sic*]. Dans le sang des pierres, peut-être, dans l'obscurité des métaux cellulaires et des chiffres et dans le saut des images sous l'écorce des arbres¹²⁷⁸ ». Une fois encore, Tzara n'omet pas de mentionner un élément de facture humaine. Le poète semble ici entrevoir correspondance entre les constructions humaines, et donc la structure même de l'esprit humain desquelles elles sont issues, et la structure mathématique du réel. Les mathématiques, en art comme en science, se présentent alors comme une voie d'accès privilégiée à la nature. D'ailleurs, comme l'illustre la rencontre de deux lignes parallèles, Tzara abandonne peu à peu l'insertion d'éléments

¹²⁷⁴ « Note sur l'art. H. Arp. » *OCI*, p. 395.

¹²⁷⁵ Le substantif « logarithme » utilisé à plusieurs reprises par Tzara et dont les propriétés poétiques semblent évidentes trouvent peut-être son origine dans la consultation d'ouvrages zoologiques.

¹²⁷⁶ Émile Namer, « L'intelligibilité mathématique et l'expérience chez Galilée » [en ligne], in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. XVII, n°4, 1964. p. 369-384. URL : https://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1964_num_17_4_2373

¹²⁷⁷ Eugene Wigner, "The unreasonable effectiveness of mathematics in the natural sciences. Richard Courant lecture in mathematical sciences delivered at New York University, May 11, 1959" [en ligne], *Communications on Pure and Applied Mathematics*, vol. 13, 1960, p. 1-14. URL : <https://doi.org/10.1002/cpa.3160130102>

¹²⁷⁸ « Faillite de l'humour. Réponse à une enquête », *OCI*, *op. cit.*, p. 412-413.

mathématiques et chimiques bruts au profit de l'intégration des nouvelles données de la science à son édifice théorique.

2. Des mathématiques aux sciences physiques

À cette rêverie biologico-mathématique répond en effet une utilisation technique, théorique, mais aussi critique de savoirs touchant à la fois aux domaines mathématiques et physiques, et mettant en lumière un intérêt précoce pour les découvertes scientifiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Dès le 14 juillet 1916, lors de la première soirée Dada, le poète définit l'une de ses expériences poétiques de la manière suivante :

Cette expérience < avec laquelle nous terminons cette série est peut-être la plus importante en ce qui > concerne la réforme de la dynamique. Toute la poésie moderne accentue le mouvement, mais ce mouvement a toujours existé dans la poésie par la successivité des mots déterminant une idée. < Alors on a cherché le simultanésisme qui est relatif parce que la durée est innée dans l'espace. > Par le poème statique, nous réalisons pour la première fois un poème immobile, la relation des distances restant la même. L'équilibre des forces permet qu'on commence à lire le poème de tous les côtés à la fois, et l'accent est donné en profondeur et leur force représentative détermine la pureté de l'abstraction.

Des personnages habillés uniformément portent les affiches sur lesquelles il y a les mots. Ils se groupent, s'arrangent d'après la loi (classique) que je leur impose¹²⁷⁹.

La description de ce qu'il nomme « poème statique » intègre une réflexion sur sa propre mise en scène dans l'espace, suivant les lois de la mécanique classique dont il intègre le vocabulaire. La dynamique est en effet une branche de la mécanique classique qui étudie les corps en mouvement sous l'influence des forces qui leur sont appliquées. Elle combine la statique qui étudie l'équilibre des corps au repos (sur lesquels la résultante des forces est nulle), et la cinématique qui étudie le mouvement. La réappropriation scientifique permet de conférer une dimension physique aux mots qui sont à la fois porteurs et soumis aux forces qui régissent les mouvements de l'ensemble des objets matériels.

¹²⁷⁹ « Le poème bruitiste », in *OC I, loc. cit.*, p. 551. Les symboles < > indiquent le texte biffé sur le manuscrit original.

La définition de cette expérimentation poétique révèle davantage son inspiration scientifique dès que l'on considère les éléments biffés sur le manuscrit original. Par le truchement des sciences physiques, Tzara en vient à postuler un lien de parenté entre le poème statique et ses expérimentations simultanéistes en octroyant à ces dernières une origine scientifique et non plus uniquement poétique sous l'influence du simultanésisme de Henri Martin Barzun et Fernand Divoire¹²⁸⁰, ou philosophique avec Bergson¹²⁸¹. Une ascendance que l'on retrouve également dans les propos de Richard Huelsenbeck : « Dada a introduit la pensée simultanée dans l'art et la vie, cette simultanété dont parle Einstein¹²⁸² ». Le *simultané* et le *statique* s'opposent ainsi au *successif* et au *mouvement*. Implicitement, c'est une opposition d'un autre ordre qui semble ici se jouer. Par ce refus de transposer le mouvement au sein de sa poésie, Tzara affirme son orientation résolument antimoderne et contraire aux aspirations des futuristes tout occupés par leurs recherches sur la vitesse et le mouvement, avec lesquels il partage pourtant une inspiration scientifique commune¹²⁸³, comme en témoigne notamment ce passage des « Licous du temps et de l'espace » du roman *Monoplan du Pape* (1912) de Marinetti :

Temps ! Espace ! Que diriez-vous
si brusquement je traversais,
en dix secondes,

¹²⁸⁰ L'influence de ces deux poètes, et principalement de Barzun est mentionnée par de nombreux dadaïstes tels que Raoul Hausmann (in *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 59), Hugo Ball (*La fuite hors du temps (1913-1921)*, *op. cit.*, p. 122), ou encore Richard Huelsenbeck (in *En avant Dada*, *op. cit.*, p.12). Afin d'appréhender l'influence des expérimentations de Barzun et Divoire sur Tristan Tzara, voir : « De la "réforme typographique" mallarméenne au "poème simultan" (1916) », in Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés : étude critique de la réception de « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, thèse en littérature française, dirigée par Bertrand Marchal, Université Paris IV Sorbonne, École doctorale III : « Littérature française et comparée », 25 septembre 2008, 2 vol., 941 pages, p. 154-158.

¹²⁸¹ Les notions de « durée » et de « simultanété » ne sont pas sans rappeler les travaux de Henri Bergson, notamment *Durée et simultanété*, son ouvrage à propos des théories d'Einstein qui ne sera cependant publié qu'en 1922. Dans *La fuite hors du temps*, Hugo Ball souligne cette influence : « À l'époque du Cabaret, nous nous sommes beaucoup intéressés à Bergson, y compris à son simultanésisme. Le résultat en fut un art de l'assemblage », p. 251. De même, dans *Memoirs of a Dada Drummer*, Huelsenbeck affirme : « Depuis que Bergson nous a fait prendre conscience de la nature créative de notre époque, nous avons considéré (pour la première fois dans l'histoire) la simultanété comme créative, une simultanété englobant à la fois l'homme dans son ensemble et la totalité du milieu. Un poème devient ainsi quelque chose de total ou d'universel », *op. cit.*, p. 168. Nous traduisons.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 79. Nous traduisons.

¹²⁸³ À ce sujet, voir par exemple : Claude Frontisi, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », [en ligne] *Images Re-vues*, 2008. Consulté de 22/7/20. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1081>.

l'intervalle qui me sépare
de ce rond horizon,
car d'après vos calculs
il ne m'attend que dans une heure?...
Ah ! ah ! vous riez jaune,
et vous sentez trembler
sous vos pieds géométriques,
les piédestaux de votre puissance millénaire¹²⁸⁴ !

En effet, comme l'indique Jean-Pierre Luminet, ici Marinetti « reprend à sa manière les concepts relativistes d'élasticité des distances et des durées¹²⁸⁵ ». De la même manière, en affirmant avoir « cherché le simultanésisme qui est relatif parce que la durée est innée dans l'espace¹²⁸⁶ », Tristan Tzara fait – semble-t-il – implicitement référence à deux postulats de la théorie de la relativité restreinte énoncée par Albert Einstein en 1905 : la relativité de la simultanéité et la définition du temps comme dimension de l'espace. Néanmoins, ce court passage, raturé, n'a jamais été prononcé ni publié par Tzara. La référence demeurerait-elle trop explicite tandis que l'anti-intellectualisme Dada était à son apogée ? C'est tout à fait probable.

Cela n'empêche pas le poète de se référer à d'autres disciplines de la science moderne dont les découvertes ont acquis une légitimité grâce aux travaux d'Einstein. Tzara affirme ainsi dans son *Manifeste Dada 1918* :

Un tableau est l'art de faire se rencontrer deux lignes géométriquement constatées parallèles, sur une toile, devant nos yeux, dans la réalité d'un monde transposé suivant de nouvelles conditions et possibilités. Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est sans cause et sans théorie. *Ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation* : rayonnements suprêmes d'un art absolu¹²⁸⁷.

Ici, les signes mathématiques postulent une équivalence entre deux réalités opposées supposément impossible à réunir et « tissent [ainsi] une analogie avec l'image de la rencontre des deux lignes parallèles¹²⁸⁸ ». L'assertion de Tzara est marquée par la découverte des

¹²⁸⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Monoplan du Pape*, Paris, Sansot et Cie, 1912, p. 268.

¹²⁸⁵ Jean-Pierre Luminet, « Renaissance de la poésie scientifique 1950-2010 », *op. cit.*

¹²⁸⁶ « Le poème bruitiste » (1916), *OC I, loc. cit.*, p. 551.

¹²⁸⁷ *OC I, op. cit.*, p. 362.

¹²⁸⁸ Tania Collani, « Le merveilleux et la science : Le bruissement des formules-images », *Variations*, n° 21, 2013, p. 21-35.

géométries non-euclidiennes, c'est-à-dire des géométries qui réfutent le postulat des parallèles posé par Euclide dans ses *Éléments* et théorisent la courbure de l'espace. Dans cet exemple, la rencontre des parallèles renvoie plus précisément à la géométrie de Riemann, dite géométrie elliptique, qui postule un espace à courbure positive (dans lequel la somme des angles d'un triangle est supérieure à 180°) dans lequel on ne peut faire passer de parallèle à une droite par un point donné¹²⁸⁹. Ce qui pourrait apparaître comme une coïncidence ne l'est en réalité pas, compte tenu de la multiplicité des références, notamment lorsque Tzara évoque l'art de Hans Arp :

Ayant abouti à serrer l'infini des lignes parallèles et la sobriété des superpositions savantes, il bouscula son art comme une explosion à mille branches dont la richesse des formes et d'allusions se groupe merveilleusement en une simple unité végétale¹²⁹⁰.

La référence à « l'infini des lignes parallèles » renvoie cette fois à la géométrie non-euclidienne développée par Lobatchevski, la géométrie hyperbolique, à courbure négative, dans laquelle il est possible de tracer une infinité de lignes parallèles à une droite donnée en passant par un même point¹²⁹¹. À travers ces exemples, on remarque déjà combien la poésie de Tzara est teintée d'un imaginaire scientifique foisonnant. La géométrie non-euclidienne devient ici un outil dada permettant l'exploration d'une sensibilité artistique nouvelle, affranchie des théorèmes euclidiens : « La géométrie est sèche, vieille. J'ai vu jaillir une ligne autrement. Une ligne jaillie tue les théories, et il n'y a d'autres besoins que l'aventure dans la vie des lignes¹²⁹² ».

¹²⁸⁹ À ce sujet, voir la description donnée par Henri Poincaré au début du XXe siècle : « Le nombre des parallèles qu'on peut mener à une droite donnée par un point donné est égal [...] à zéro dans [la géométrie] de Riemann », *La science et l'hypothèse*, [1902], Paris, Flammarion, 1917, p. 54.

¹²⁹⁰ « Note sur l'art. H. Arp. » *OC I, loc. cit.*, p. 395.

¹²⁹¹ À nouveau, voir la description donnée par Poincaré : « Le nombre des parallèles qu'on peut mener à une droite donnée par un point donné est égal [...] à l'infini dans [la géométrie] de Lobatchevsky », *La science et l'hypothèse, loc. cit.*, p. 54.

¹²⁹² « Francis Picabia. Pensées sans langage. », *OC I, loc. cit.*, p. 408.

B- La déduction relativiste¹²⁹³

L'intérêt persistant pour la science culmine lorsqu'entre 1922 et 1923, Tzara fait explicitement référence aux travaux d'Albert Einstein, que les dadaïstes parisiens découvrent vraisemblablement par l'intermédiaire de Paul Valéry. Si ses *Cahiers* témoignent, dès 1915, d'un intérêt précoce pour le principe de relativité tel que le décrit Henri Poincaré dans l'ouvrage *Science et Méthode*¹²⁹⁴, le nombre de références à la théorie du physicien allemand augmente sensiblement entre 1918 et 1922¹²⁹⁵. Lecteur des ouvrages de vulgarisation publiés par Arthur Eddington, *Space, Time and Gravitation*, et Albert Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée*¹²⁹⁶, Valéry s'empresse de proposer à Jacques Rivière la republication de l'article de Bertrand Russell annonçant la confirmation de la théorie de la Relativité générale, originellement paru dans *The Athenæum* le 14 novembre 1919 sous le titre « Einstein's Theory of Gravitation » : « comment ne pas se presser de donner au public français même l'idée la plus grossière d'un événement scientifique qui semble considérable¹²⁹⁷ ? ». Traduit « à la hâte » par ses soins, l'article paraît le 1^{er} décembre 1919 dans *La Nouvelle revue française* sous le titre « La Théorie de la gravitation selon Einstein ». Il devient rapidement l'une des références privilégiées par les dadaïstes parmi la multitude de publications traitant alors du sujet, comme l'illustre cette lettre envoyée par André Breton à Jacques Doucet le 3 mars 1921 :

Je viens de lire l'ouvrage de Fabre sur Einstein, qui est le développement de son article paru l'été dernier dans la *Revue universelle*. C'est d'un médiocre intérêt. Exposé de grande vulgarisation, style désuet, démarquage de M. Paul Valéry, il n'y a rien là qui vaille la lecture.

¹²⁹³ Le titre de cette partie est emprunté à l'ouvrage éponyme de 1925, publié par Émile Meyerson à propos de la Théorie de la Relativité Générale, dans lequel il souligne « l'ambiguïté fondamentale de la notion de relativité » (François-Xavier Demoures, « Relativité et relativisme : la réception de la théorie d'Einstein », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n°12, 2007. URL : <http://journals.openedition.org/traces/216>)

¹²⁹⁴ William Marx, « Valéry et Einstein, ou le poème de la relativité », in Antoine Compagnon, Céline Surprenant (dir.), *Einstein au Collège de France* [en ligne], Paris, Collège de France, 2020. URL : <http://books.openedition.org/cdf/9398>.

¹²⁹⁵ Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven & London, Yale University Press, 2008, p. 48.

¹²⁹⁶ William Marx, « Valéry et Einstein, ou le poème de la relativité », *op. cit.*

¹²⁹⁷ La note adressée à Jacques Rivière est publiée en même temps que l'article dans *La Nouvelle Revue française*, n° 75, 1^{er} décembre 1919, p. 1118.

En attendant la traduction de l'étude anglaise, le mieux est de se documenter sur Einstein au moyen de l'étude du *Journal de Psychologie*. On peut lire aussi la note de Valéry parue l'an dernier dans la *N.R.F.*¹²⁹⁸.

L'ouvrage de Lucien Fabre, *Une nouvelle figure du monde : la théorie d'Einstein*, est également critiqué par Louis Aragon dans son *Traité du style* : « tout se gâte [...] quand le langage du même Valéry sert à un certain M. Fabre pour mettre Einstein à ma portée. L'image valéryenne devient le véhicule de la comparaison relativiste. L'étude soignée du livre de M. Fabre sur Einstein, d'un point de vue absolument objectif, en apprendrait long sur le mauvais emploi des images¹²⁹⁹ ». Chez Tzara, la référence à Einstein intervient dans une série de six articles rédigés pour le compte du magazine américain *Vanity Fair*, et notamment dans l'article « L'Allemagne, un film à épisodes », au sein duquel il se prononce sur l'art du dadaïste Kurt Schwitters :

Ses tableaux ne sortent pas neufs de son atelier, comme chez les autres artistes, pour vieillir ensuite, mais à moitié cassés, rouillés et salis, car dit-il, tout s'use et il n'y a rien de parfaitement propre dans la vie, ni les hommes, ni les meubles, ni les sentiments. Pourquoi les artistes ont-ils la prétention de créer des choses matériellement propres et éternellement neuves ? L'art a depuis longtemps prévu le côté subtil et indéfinissable de la relativité d'Einstein¹³⁰⁰.

Tzara dresse ici une analogie entre l'art et la science qui semble directement inspirée des propos du chimiste Antoine Lavoisier, qui énonçait alors le principe de conservation de la matière dans son *Traité élémentaire de chimie* : « rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération¹³⁰¹ ». En réalité, à travers l'évocation d'Einstein, Tzara semble avoir parfaitement saisi l'un des postulats de la théorie de la relativité (restreinte) qui énonce quant à elle un autre principe de conservation, plus général, basé l'équivalence de la

¹²⁹⁸ *Lettres à Jacques Doucet*, p. 89. Comme le note Etienne-Alain Hubert, Breton avait connaissance de l'article de Victor Henri, « Analyse psychologique du principe de relativité » publié en 1920 dans le *Journal de psychologie normale et pathologique*.

¹²⁹⁹ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 153.

¹³⁰⁰ « L'Allemagne, un film à épisodes » *OC I, op. cit.*, p. 604.

¹³⁰¹ Antoine Lavoisier, *Traité de Chimie Élémentaire*, 1789.

masse et de l'énergie¹³⁰² : le principe de conservation masse-énergie. Se faisant, en plus de prouver sa curiosité scientifique, Tzara insiste sur le caractère précurseur de l'art face à la science en tant qu'outil de connaissance du monde. Mais la référence interpelle pour deux autres raisons. D'une part, car Tzara ne fait quasiment jamais de référence explicite à des figures intellectuelles au sein de ses écrits¹³⁰³. D'autre part, la date à laquelle Tzara fait référence au scientifique, soit en 1922, invite à se questionner sur sa réception de la théorie et le contexte intellectuel de l'époque.

Si la théorie de la relativité générale est formulée en 1915, elle ne sera confirmée par l'expérience qu'en 1919, après l'expédition Eddington-Crommelin visant à mesurer l'effet de lentille gravitationnelle prédit par la théorie durant l'éclipse solaire du 29 mai. Sitôt les résultats publiés en novembre, Einstein acquiert une audience retentissante et « la relativité devient le sujet des conversations populaires¹³⁰⁴ ». Son ouvrage de vulgarisation scientifique de la théorie, intitulé *La Théorie de la Relativité restreinte et généralisée*, et publié en allemand en 1916, est d'ailleurs traduit en anglais et en français, respectivement en 1920 et 1921 – année où Einstein reçoit le prix Nobel de physique pour ses recherches sur l'effet « photoélectrique ». Du 28 mars au 10 avril 1922, il se rend à Paris sur invitation du scientifique Paul Langevin pour une série de conférences au Collège de France. L'évènement suscite à la fois un vif engouement populaire et un climat de tensions internationales dans un contexte d'après-guerre. En effet, cette invitation enfreint les mesures de boycott de la science allemande décidées par le Conseil international des recherches au lendemain du Traité de Versailles.

Les dadaïstes parisiens ne restent pas indifférents à cette actualité scientifique. Preuve en est, dans une lettre envoyée à André Breton au début du mois de mars 1919, Tzara fait

¹³⁰² Dominique Lecourt, Thomas Bourgeois, *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, PUF, 1999, p 615.

¹³⁰³ À titre d'exemple, Marx et Freud ne sont explicitement mentionnés qu'à une seule reprise dans son recueil *Grains et issues*, pourtant largement inspiré des travaux du philosophe et du psychanalyste.

¹³⁰⁴ Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology, op. cit.*, p. 50.

allusion à « la relativité qui se confirme et qui est [s]a nourriture¹³⁰⁵ », soit quelques jours à peine avant le départ de l'expédition Eddington-Crommelin le 8 mars 1919 de Liverpool. De même, entre juin 1920 et en mai 1921, Albert Einstein est soumis à évaluation dans deux tableaux de notation dadaïstes. Dans le premier, celui-ci obtient péniblement la moyenne de 3,33, tandis que dans le second, avec une moyenne générale de 9,54, celui-ci se trouve à la 25^e place des personnalités les mieux notées sur 191. On remarquera également que sur les six participants communs aux deux évaluations (Aragon, Breton, Éluard, Soupault, Péret, Fränkel), cinq revoient leur notation à la hausse en accordant chacun en moyenne 8 points supplémentaires. Tzara est également évaluateur pour ce second tableau. Les meilleures notes qu'il attribue sont quasi exclusivement réservées aux membres du cercle dadaïste : Aragon, Breton, Ribemont-Dessaignes, Picabia, ou encore Duchamp reçoivent ainsi un 12. Cependant, Albert Einstein est l'une des trois seules personnalités non-dadaïste à obtenir la note de 10 de sa part. C'est dire combien l'intérêt du groupe envers le scientifique va grandissant durant cette période.

Cependant, la figure d'Einstein dérange autant qu'elle intrigue. La fascination pour un physicien et, qui plus est, une théorie scientifique semble en effet farouchement contredire l'attitude prônée par les dadaïstes. Une incompatibilité qui peut à la fois expliquer le nombre relativement réduit d'allusions au physicien de la part des acteurs du mouvement et la référence tardive de Tzara. Un commentaire de George Ribemont-Dessaignes atteste de cette réception ambivalente, entre humour irrévérencieux et déférence :

Il y a un nouveau Jésus-Christ qui est Einstein. Dada aussi est un nouveau Jésus-Christ, mais devant la croix, non dessus. Quant à Einstein, que faut-il dire ? Lui ou un autre. On lui prête trop. Et Dada aussi lui prête trop et l'aime trop. Le principe de causalité bousculé, quelle ivresse. Derrière cette petite boulette d'opium aux effets *ad libitum* qu'y a-t-il ? Une nouvelle vérité scientifique. La vérité de non-vérité. Le ron-ron continue. Mais cette fois sympathique. On l'aime, nous l'aimons, je l'aime. On aime avoir dans sa famille un cousin polytechnicien : vous voyez bien que je sais compter¹³⁰⁶.

¹³⁰⁵ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 402.

¹³⁰⁶ George Ribemont-Dessaignes, « Charles Nordmann : Einstein et l'Univers », *Littérature* (nouvelle série), n°1, mars 1922.

Tzara fait une nouvelle fois référence à cette vérité *sympathique* en 1922 lorsque, dans un article intitulé « Apéritifs littéraires », il analyse les fluctuations qu'il juge imprévisibles, voire absurdes, de l'intérêt du public français pour différents courants esthétiques. Un article au terme duquel il résume sa position de la manière suivante :

Classicisme, Romantisme, Symbolisme, Dadaïsme, tout cela n'a aucune importance. Ce qu'il faut retenir de ces expériences, est que l'esprit du lecteur n'est pas immobile. Il marche plus lentement, mais dans la même direction que le train des créateurs. Ceux qui connaissent cet exemple de la Théorie d'Einstein sauront pourquoi la Relativité s'applique surtout aux mouvements d'idées¹³⁰⁷.

L'exemple du train ici mentionné fait directement écho à une expérience de pensée qu'Albert Einstein développe dans son ouvrage de vulgarisation *La relativité* afin de rendre palpable le principe de relativité de la simultanéité, lui-même basé sur le postulat fondamental de la constance de la vitesse de la lumière :

Supposez qu'un train extrêmement long se déplace le long de la voie avec une vitesse v [...] Tout événement qui a lieu en un point de la voie a lieu aussi en un point déterminé du train [...] Mais il se pose alors la question suivante : deux événements (par exemple deux éclairs A et B) simultanés par rapport à la voie sont-ils aussi simultanés par rapport au train ? [...] Si un observateur placé dans le train en M' n'était pas entraîné avec cette vitesse, il resterait constamment en M, et les rayons lumineux issus des points A et B l'atteindraient simultanément [...] Mais en réalité il se déplace (par rapport à la voie) et va à la rencontre de la lumière qui lui vient de B, tandis qu'il fuit la lumière lui venant de A. L'observateur verra donc la première plus tôt que la seconde. [...] Nous arrivons donc au fait capital suivant. Des événements simultanés par rapport à la voie ne le sont plus par rapport au train, et inversement¹³⁰⁸

La comparaison des deux textes tend à montrer que l'acception que Tzara donne au terme « relativité » pose problème. Il semblerait en effet que celui-ci entende la théorie comme une forme de relativisme culturel et artistique¹³⁰⁹, répondant somme toute assez bien aux

¹³⁰⁷ « Apéritifs littéraires », *OCI, op. cit.*, p. 615.

¹³⁰⁸ Albert Einstein, *La Théorie de la Relativité restreinte et généralisée*, trad. fr. J. Rouvière, Paris, Gauthier-Villars, 1921, p. 21-22.

¹³⁰⁹ Il s'agit d'une interprétation relativement courante dans les milieux artistiques et littéraires comme en témoignent encore les propos tenus par Jean-Paul Sartre en 1939 au sujet de François Mauriac et de son choix d'un narrateur omniscient pour son roman *La Fin de la nuit* : « Il a voulu ignorer, comme font du reste la plupart de nos auteurs, que la théorie de la relativité s'applique intégralement à l'univers romanesque, que, dans un vrai roman,

revendications dadaïstes. D'autant que cette référence n'est pas la première à induire une telle lecture. Dans un poème de 1920 publié dans la revue *391* et donnant la parole à son avatar « Monsieur Aa l'antiphilosophie », il affirmait que « la physique moderne cache-nez de l'astronomie / nous donne à chacun la possibilité d'avoir sa physique moderne¹³¹⁰ ». Dès lors, comment comprendre l'écart entre la théorie physique et l'interprétation relativiste de Tzara ? Un élément de réponse semble se trouver dans la réception même de cette théorie. À l'issue d'un travail d'analyse de plus de 2500 ouvrages et articles consacrés à la relativité entre 1910 et 1930, le chercheur allemand Klaus Hentschel note que « ces textes [...] contiennent de grosses simplifications, de mauvaises interprétations et des compte rendu incorrects des deux théories de la relativité. [...] ces mauvaises interprétations sont justement un indice pour comprendre comment, de manière générale, les interprétations philosophiques se sont formées¹³¹¹ ». Quelques années après la formulation de ses théories, dans une lettre du 30 septembre 1921 adressée à l'intellectuel allemand Eberhard Zschimmer, Einstein lui-même reconnaissait le caractère maladroit de cette dénomination :

À propos du nom « théorie de la relativité ». J'admets que le mot est malheureux et a donné lieu à des malentendus philosophiques. Le nom « Théorie des invariants » décrirait la méthode de recherche de la théorie mais malheureusement pas son contenu matériel (constance de la vitesse de la lumière, équivalence essentielle de l'inertie et de la gravité). Néanmoins, la description que vous proposez serait peut-être meilleure ; mais je crois que cela créerait de la confusion de changer le nom généralement accepté après tout ce temps¹³¹².

pas plus que dans le monde d'Einstein, il n'y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque, pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement où en repos », repris dans *Situations*, t. I, Paris, Gallimard, 1947, p. 56-57.

¹³¹⁰ « Monsieur Aa l'antiphilosophie » (1920), in *OC I, op. cit.*, p. 399.

¹³¹¹ Klaus Hentschel, « Philosophical interpretation of relativity theory: 1910-1930 », *Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, vol. 2, Chicago, Chicago University Press, 1990, p. 169.

¹³¹² “Now to the name ‘relativity theory’. I admit that it is unfortunate, and as given occasion to philosophical misunderstanding. The name “Invarianz-Theorie” would describe the research method of the theory but unfortunately not its material content (constancy of light-velocity, essential equivalence of inertia and gravity). Nevertheless, the description you proposed would perhaps be better; but I believe it would cause confusion to change the generally accepted name after all this time.” (Note 21, p. 63). Gerald J. Holton, “Einstein's Scientific Program: The Formative Years.”, *Some Strangeness in the Proportion*, 1980, p. 49–68.

Il semble donc que Tzara ait succombé à cet écueil terminologique et interprétatif généralisé. Pour autant, il importe ici de faire intervenir un élément non négligeable dans la médiation entre Einstein et Tzara, à savoir les écrits du mathématicien et épistémologue Henri Poincaré. Bien qu'il soit le premier à avoir formulé le « principe de relativité » en 1904 lors de sa conférence à Saint-Louis sur « l'état actuel et l'avenir de la physique mathématique », son acception de la Relativité s'avère différente de celle proposée par Einstein. Poincaré avance en effet que nos possibilités de connaissance du monde seraient uniquement liées à la perception que nous avons de celui-ci, notamment par nos instruments de mesure¹³¹³. Selon lui, l'espace est amorphe, c'est-à-dire sans forme *a priori* : les propriétés géométriques que nous lui attribuons sont uniquement le résultat de conventions que nous adoptons. C'est la raison pour laquelle il développe l'idée que les lois expérimentales ne sont qu'*approximatives* (au sens où elles correspondent approximativement aux phénomènes observés) et que les principes scientifiques qui en découlent ne peuvent être dits vrais ou faux mais sont uniquement choisis par *commodité*¹³¹⁴. On constate donc bien à quel point cette conception conventionnaliste contient en germe une confusion entre relativité et relativisme dans la mesure où la relativité de l'espace et du temps est avant tout perçue comme une « relativité psychologique¹³¹⁵ ». La comparaison opérée par Tzara entre les mouvements artistiques et la théorie d'Einstein s'éclaire soudain. Par l'intermédiaire des écrits de Poincaré, Tristan Tzara s'est donc réapproprié le concept scientifique de relativité en le transformant en un relativisme extrême, comme le remarquait déjà Aragon en 1923 :

En même temps que cette sensibilité inattendue, nous découvrons chez notre nouvel ami une forme d'intelligence assez nouvelle pour nous. Dans la discussion il abandonnait sans cesse les positions conquises ou perdues pour se reporter à l'objet même du débat, et c'était une espèce de syllogisme par exclamation, et une façon incessante de tout mesurer à l'échelle de

¹³¹³ Henri Poincaré, « L'espace et le temps », *Dernières pensées*, Paris, Flammarion, [1913], 1917, p. 34.

¹³¹⁴ Il importe de ne pas confondre cette notion de commodité avec un choix arbitraire. C'est bien l'expérience qui nous dicte quelles sont les conventions les plus commodes à adopter pour notre compréhension de l'univers.

¹³¹⁵ Vincent Borella, « Les écrits épistémologiques de Poincaré, obstacles à la diffusion de la relativité ? », *Revue d'histoire des sciences*, tome 55, n°1, 2002, p. 64.

l'infini. Ce qui paraissait importer le plus à Tzara c'était une manière de relativisme absolu qui laissait très loin le relativisme d'un Poincaré¹³¹⁶.

Son relativisme, s'il ne peut être totalement réduit à cette réinterprétation, demeure marqué par les discussions contemporaines à propos des théories d'Einstein. L'intérêt suscité par cette révolution scientifique invite donc à reconsidérer l'antagonisme radical entre Dada et les sciences exactes, que Tzara semblait revendiquer dans son « Manifeste Dada 1918 ».

¹³¹⁶ Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine* [1923], Paris, Gallimard, 1994, p. 59.

II LA BIOLOGIE AUX SOURCES DE L'IMAGINAIRE TZARISTE

Mis à part de rares tentatives sur lesquelles nous reviendrons au sein de cette partie, la poésie de Tzara n'a que très rarement été étudiée à la lumière de la biologie. Un constat pour le moins surprenant lorsque l'on prend conscience, à la suite de Claude Maillard-Chary, que plusieurs artistes dadaïstes puis surréalistes ont entretenu un contact plus ou moins étroit avec différentes sciences du vivant : « Dès avant la naissance du mouvement littéraire la biologie fait partie de l'horizon culturel des futurs surréalistes, aboutissement de la filière moderne que la plupart ont empruntée, à rebours des "humanités" classiques. Aragon et Breton ont suivi un cursus médical complet ; Soupault est le fils d'un médecin réputé des hôpitaux¹³¹⁷ », tandis que Tzara, rappelons-le, suit des cours d'hygiène au lycée. Chez ce dernier, on remarque en effet que, dès la période Dada, la biologie joue un rôle non négligeable à en juger par l'analyse statistique du vocabulaire de *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* donnée par Henri Béhar : « 103 items désignent des éléments du corps humain, dont 45 les organes internes ; 72 désignent des animaux, 46 des végétaux, 30 des minéraux ; 31 appartiennent au vocabulaire médical¹³¹⁸ ». Il est vrai que, depuis le milieu du XIXe, les avancées successives dans les secteurs tels que la microbiologie, la zoologie, de la chimie organique ou encore la médecine avaient de quoi lui fournir un appui significatif pour l'emploi d'un matériau poétique nouveau et l'élaboration d'une cosmologie nouvelle, fondée sur un élargissement des limites du vivant, la redéfinition de la place de l'homme dans l'univers, et le bouleversement des taxinomies établies. Soutenue par une analogie entre les créations naturelles et artistiques héritée du romantisme allemand, la conception tzariste de l'œuvre d'art est elle-même influencée par ce domaine scientifique dont il importe maintenant de souligner les apports.

¹³¹⁷ Claude Maillard-Chary dans *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 2.

¹³¹⁸ *OC I*, *op. cit.*, p. 645.

A- *L'image d'un univers éclaté*

1. Une mise en accusation des sciences

a. L'impossible connaissance objective de la nature

Tenter de définir l'attitude de Tzara face aux les sciences naturelles implique tout d'abord de déterminer la manière dont il perçoit la nature. Un premier indice nous est donné lorsque, dans le « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920), il dresse ironiquement une sorte de liste des règles de vie à observer dans la société occidentale, par opposition à l'absence totale de convenance prônée par les dadaïstes : « Être intelligent – respecter tout le monde – mourir sur le champ d'honneur – souscrire à l'Emprunt – voter pour un Tel – le respect de la nature et de la peinture – gueuler aux manifestations dada – *voilà la vie des hommes*¹³¹⁹ ». Tzara entretiendrait-il un rapport hostile avec le monde naturel, lui qui n'hésite pas à revendiquer ailleurs sa « hai[ne] de la nature¹³²⁰ » ? Il semble plutôt que le poète s'insurge contre la manière dont la société occidentale appréhende celle-ci. Se refuser à la vénérer, c'est en effet s'opposer à une conception positiviste selon laquelle elle constituerait le modèle sur lequel se fonderaient *naturellement* la société, la morale ou bien l'art. Or, la nature ne possède pas d'autres valeurs que celles que l'homme projette arbitrairement sur elle. Comme souvent chez Tzara, la dénonciation cache des préoccupations d'ordre esthétique. En posant une équivalence entre « le respect de la nature » et celui de la peinture, il revient implicitement sur la fonction traditionnelle de la peinture consistant à imiter la « Belle Nature », à représenter l'ordre et l'harmonie du monde physique par le *respect* des règles classiques de composition

¹³¹⁹ « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920), *OC I, op. cit.*, p. 386.

¹³²⁰ « Francis Picabia : "L'Athlète des pompes funèbres", "Râteliers platoniques" » (1919), *ibid.*, p. 407.

picturale. Non sans ironie, cette équivalence entre art et nature apparaît à nouveau dans la pièce de théâtre *Le Cœur à gaz*, au terme de l'acte II : « Vous avez une très jolie tête / vous devriez en faire une sculpture / vous devriez donner une grande fête / pour comprendre et aimer la nature / et enfoncer dans la sculpture des fourchettes¹³²¹ ». En suggérant la destruction, ou du moins la mutilation de l'œuvre d'art imitative à l'aide d'un objet contondant, Tzara invite à refaçonner artistiquement le monde sensible en s'affranchissant de toute convention esthétique ou scientifique. L'idée selon laquelle il règnerait un ordre rationnel au sein de la nature est frontalement attaquée par le poète qui voit dans ce discours la marque de la science : « Je hais l'objectivité grasse et l'harmonie, cette science qui trouve tout en ordre. Continuez, mes enfants, humanité... La science dit que nous sommes les serviteurs de la nature : tout est en ordre, faites l'amour et cassez vos têtes¹³²² ». Souhaitant « détruire les tiroirs du cerveau » et s'affranchir de toute compartimentation du vivant, Tzara s'insurge ainsi contre tous ceux ayant acquis « une connaissance ridicule de la vie, qu'ils ont classifiée, canalisée, partagée¹³²³ ». Or, la complexité du vivant ne se laisse pas enfermer dans des taxinomies aussi abstraites qu'arbitraires, d'autant que ces dernières favorisent une conception fixiste du monde : « la solution au problème d'objectivité qui se présente à l'esprit ne doit en aucun cas trancher brutalement dans ce flot de subtile continuité qu'est la vie, ni formuler l'absurde proposition d'enfermer l'individu sous un globe sans air ou dans un grenier d'ivoire¹³²⁴ ».

La contestation de l'existence d'un ordre naturel rationnel établie dès la période Dada aboutit à une remise en cause de la structure même du monde sensible. Tzara affirme en effet dans *Grains et issues* que « les armatures de la réalité objective qui semblent résister aux chocs

¹³²¹ *Le Cœur à gaz* (1922), *ibid.*, p. 171.

¹³²² « Manifeste Dada 1918 », *ibid.*, p. 364.

¹³²³ *Ibid.*, p. 362.

¹³²⁴ *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 176. La dénonciation de la classification arbitraire du vivant n'est pas sans rappeler les propos similaires tenus par André Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* dans lequel il dénonce « les fausses lois du voisinage conventionnel – la poire appelant la pomme dans le compotier – et de la classification scientifique – qui tant bien que mal fait rentrer le homard et l'araignée dans le même sac. La clé de la prison mentale ne peut être trouvée qu'en rupture avec des façons dérisoires de connaître » (« Arshile Gorky » (1945), *Le Surréalisme et la peinture, Œuvres complètes*, t.IV, *op. cit.*, p. 590).

les plus forts ne consistent qu'en filaments de gomme ayant pris les traits particuliers et prolongés d'un échafaudage de métal¹³²⁵ ». La métaphore architecturale illustre combien le rapport que l'homme entretient avec la réalité extérieure est le fruit d'une construction intellectuelle fragile et malléable. Contrairement à ses prétentions, la science est incapable, à elle seule, de fournir une connaissance objective du monde. Un fossé se creuse alors avec un monde rendu opaque par l'accumulation millénaire de fausses connaissances, laissant l'homme aux prises avec une incommensurable vacuité : « la réalité du monde extérieur échouait dans ses tentatives de combler l'immense trou d'air qui s'ouvrait dans chaque être et que chaque être à son tour creusait avec assiduité autour de lui¹³²⁶ ». Face à ce flot d'incertitude, le domaine de la nuit apparaît désormais comme le seul point d'ancrage possible :

[...] tout ce qui environne les appréhensions d'une nature qu'à peine j'ose encore croire douée d'un appui solidifiable, n'est que vaste enchaînement de bouées de connaissance et subtile allusion à une volupté qui jamais encore ne s'est démentie en tant que sauvegarde de l'unanime attraction. Discrètes, concrètes mais invisibles sont les figures pérennes auxquelles l'homme de nuit a attaché ses racines¹³²⁷.

Pourtant, ce repli intérieur ne signifie pas un abandon, une fuite hors du monde. Le poète refuse de se laisser aller au jeu plaisant mais factice du récit de rêve. À travers la métaphore du train déployée dans le second chapitre de *Grains et issues*, « Des réalités nocturnes et diurnes », il se présente comme un passager défiant l'injonction de « ne pas se pencher au dehors », alors en vigueur sur l'ensemble du réseau ferroviaire français. Il s'oppose à « ceux qui se sont assis dans la vie et dans leur tête, qu'un fauteuil [*sic*] a poussé à l'intérieur de leur corps, auquel il sert de structure et de squelette¹³²⁸ », ceux qui, par lâcheté ou par confort, se blottissent dans un

¹³²⁵ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 65.

¹³²⁶ *Personnage d'insomnie* (1934), *ibid.*, p. 197.

¹³²⁷ *Midis gagnés* (1939), *ibid.*, p. 244.

¹³²⁸ *Grains et issues* (1935), OC III, *ibid.*, p. 30. La métaphore du fauteuil pour dénoncer la paresse intellectuelle des hommes est un procédé récurrent chez Tzara qui l'utilise à plusieurs reprises au cours de la période Dada : « L'autre, celui dont je disais dans le chapitre précédent qu'il avait une ombrelle à la place de la tête et ressemblait par sa structure à un fauteuil (un vrai homme, vous placez dedans n'importe quoi) » (« Le Nain dans son cornet » (1922), « M. Aa l'antiphilosophie », *L'Antitête*, OC II, *op. cit.*, p. 292) ; « L'homme est souvent un fauteuil

imaginaire coupé du monde physique, dans « un simulacre d'univers, un univers de singes, [un univers qui] se prête à de petites aventures très spirituelles pourvu qu'elles tournebrochent [*sic*] hors d'atteinte et de danger et que leur étude approfondie soit à l'abri de tout danger ». Or, dans sa quête de connaissance, il incombe au poète de traverser la fenêtre¹³²⁹ de ce train en marche, d'affronter le danger¹³³⁰ et d'entamer l'exploration des « paysage[s] d'insomnie » au cœur desquels se manifestent ces *figures concrètes mais invisibles*. Car le domaine de la nuit a ceci de particulier qu'il lui apparaît comme « un état de conscience préventive, par bribes, une indéfinissable succession de degrés d'interférence entre l'homme et l'univers¹³³¹ ». En effet, selon le poète, le rêve n'est pas une pure invention de l'esprit mais tire sa substance du monde extérieur dont il déforme les manifestations par l'intermédiaire de l'inconscient. Or, c'est en canalisant, dans un stade de demi-sommeil, les interactions entre les données du monde extérieur et celles du rêve qu'il entend opérer une refonte complète de l'entendement humain dans sa manière de percevoir le monde, car, dit-il, « en poursuivant jusqu'au bout les données du rêve [...] on arrive à une connaissance atténuée de l'univers¹³³² ». L'inconscient à l'œuvre dans le rêve devient alors le sujet d'un examen minutieux à travers ce qu'il nomme le « rêve éveillé » ou « rêve expérimental », expérience dont la dénomination *a priori* contradictoire souligne pourtant la double orientation scientifique et onirique, tout en autorisant une référence à la pathologie mentale : « À l'encontre du paranoïaque qui confond le rêve et la réalité

commode dans lequel vous pouvez placer n'importe quelle idée ou n'importe quelle parole » (« L'Allemagne, un film à épisodes » (1922), *OC I, loc. cit.*, p. 599).

¹³²⁹ À la lecture de ce passage, le lecteur ressent encore l'impact de l'imagerie similaire convoquée dix ans auparavant par André Breton dans le *Premier manifeste du Surréalisme* : « Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire qui cognait à la vitre. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait ; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme : "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 324-325.

¹³³⁰ Émilie Frémond a parfaitement montré le caractère angoissant revêtu par la nuit dans l'exploration de « paysages paniques ». Voir : « Les paysages nocturnes de l'inconscient », *Le Surréalisme au grand air*, t. I : *Écrire la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 209-228.

¹³³¹ *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 216.

¹³³² *Midis gagnés* (1939), *ibid.*, p. 244.

extérieure, le poète s'emploie, à l'aide du rêve, comme d'un projecteur, à rendre la réalité confuse, à la disloquer, la morceler, la disséminer et l'insensibiliser¹³³³ ». Le rêve apparaît alors comme un instrument de reconfiguration du monde naturel selon de nouveaux paradigmes qui n'ont rien de systématique sans pour autant s'opposer farouchement aux acquis de la science :

Les règles de cette vie ne sont pas fixes [...] Rien ne s'oppose à ce qu'elles soient totalement ou partiellement inverses aux connaissances établies dans la vie diurne ou inventées de toutes pièces ou même en conformité avec celle-ci, quoique déplacées de leur sens provisoire et entachées d'une déformation à peine expérimentale¹³³⁴.

Par l'intermédiaire du rêve expérimental, Tzara envisage ainsi le dépassement dialectique de l'opposition entre penser dirigé et non-dirigé, entre science et rêverie, en vue de l'avènement d'un « penser de type non dirigé [...] multiplié, élevé à la puissance de l'enseignement des milliers d'années et des additions dont la logique, la science et, en général, la somme de nos connaissances l'ont enrichi¹³³⁵ ». Ainsi, loin de vouloir se débarrasser du domaine scientifique, Tzara désire accroître la portée de ses investigations en le libérant de l'entrave que constitue le rationalisme clos et figé sur lui-même.

b. L'amoralité des hommes de science

L'incapacité de la science rationaliste à déchiffrer les énigmes de l'univers ne constitue pas la seule attaque à laquelle se livre Tzara. Dans la mesure où elle constitue un outil pour satisfaire les desseins humains, ses applications multiples n'échappent pas aux turpitudes des hommes dont il dénonce « le désir de tout accaparer¹³³⁶ ». Cette méfiance envers les scientifiques est particulièrement visible dans un récit de rêve expérimental contemporain¹³³⁷

¹³³³ *Grains et issues* (1935), *ibid.*, p. 61.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹³³⁵ *Essai sur la situation de la poésie* (1931), *OC V, op. cit.*, p. 25.

¹³³⁶ *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 207.

¹³³⁷ Ce récit publié à titre posthume fut manifestement écrit entre septembre 1933 et août 1934. *Ibid.*, p. 552.

de *Grains et issues*, *Personnage d'insomnie*, lequel met en scène la métamorphose à la fois physique et psychique du personnage du « divin tailleur » en cerisier, de l'émergence d'excroissances sur son corps à la naissance d'une conscience végétale. Or, refusant de devenir « le centre parasitaire d'une malsaine curiosité¹³³⁸ » et d'être donné « en pâture à de basses contributions¹³³⁹ », il choisit de « se cacher des hommes », se condamnant ainsi à mourir seul, en exil, en laissant derrière lui le récit de son propre rêve d'une « humanité à branches ». Et pour cause, puisque, selon le poète, les questions d'ordre éthique ne semblent pas accaparer les scientifiques lorsqu'il s'agit d'étudier un phénomène encore inconnu : « Que valent aux hommes de science les fins scrupules des perroquets, quand se présente à eux la possibilité d'exploiter les monstruosité [de la nature]. Ces savants, dont le bénéfice ne peut plus se compter en pullulement de misérables haricots, les haricots de la célébrité qu'ils en tirent, se seraient emparés du cas du divin tailleur ¹³⁴⁰ ». Au lieu de servir l'humanité, la science apparaît davantage comme un outil de domination et d'asservissement pour satisfaire la vénalité d'une minorité, au détriment de la vie humaine. D'ailleurs, si le divin tailleur choisit de se soustraire à la vue des hommes, c'est avant tout car il refuse de « se prêter à des observations qui, fatalement, l'auraient amené à se séparer soit par un traitement [...] soit par des moyens chirurgicaux de ce qui maintenant touchait presque à son esprit¹³⁴¹ ». Cette propension de la science à considérer comme aberrant et donc à détruire ce qui ne s'inscrit pas dans le cadre d'une norme arbitrairement dictée trouve un écho dans le récit de « L'Humanité à branches », dans lequel l'intégralité de l'espèce humaine est touchée par ce phénomène, cette « étape dans l'évolution désemparée de l'humanité ». Or, tandis que la plupart des individus

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁴⁰ *Idem.*

¹³⁴¹ *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 170. La version initiale du manuscrit exprime cette idée plus clairement encore : « Devenir objet d'expérience < lui qui se faisait de la liberté une idée aussi noble qu'élevée > lui répugnait complètement, son caractère droit et élevé ne concevant pas le suicide sous les formes latentes et ondoyantes de la souffrance à longue échéance [...] », *ibid.*, p. 568.

s'adaptent à leur nouvelle condition, certains scientifiques, paradoxalement animés par leur « coutumière opposition [...] à toute idée de progrès matériel et de perfectionnement moral » ainsi que « leur manière logique d'envisager le monde comme objet pestiféré de fuite », entendent éradiquer ce caractère nouvellement acquis par l'homme :

Non pas que de grincheux, de semi-doctes professeurs, n'aient proposé des moyens brutaux de supprimer les branches, ou que de vieux savants qui craignaient pour leur paix ou pour la fin de leur morose vie, n'aient essayé, aussi fou que cela puisse paraître, de rechercher dans les vieux laboratoires, sans grand résultat, il faut l'avouer, des virus mortels contre les branches ou d'autres formules de destruction. Mais la sagesse populaire l'emporta finalement et les fit taire d'une manière définitive¹³⁴².

Un *virus* plutôt qu'un vaccin, la *destruction* plutôt que la guérison. Le choix des termes employés est ici révélateur de la méfiance du poète devant le danger que représente une science empêtrée dans une conception erronée d'un monde en constante évolution, dont elle ne saisit pas le fonctionnement. De par leur incapacité à accepter leur transformation et les conséquences biologiques et physiologiques que la mutation entraîne, ces savants en viennent à représenter une menace potentielle pour la survie même de la flore terrestre, d'autant que « si un virus avait pu être découvert supprimant radicalement les bourgeons et les arbres aux troncs humains, aucune garantie n'était donnée pour la sauvegarde des arbres fixes et pour que le sort du domaine entier de la botanique ne fût ainsi mis en jeu¹³⁴³ ». À travers cette remarque, derrière laquelle semblent ressurgir les désillusions et les craintes engendrées par la course à l'innovation scientifique lors de la première guerre mondiale, Tzara réaffirme son intention de se défaire « des mouvements réfléchis qui ont dilaté outre mesure notre crédulité dans les bienfaits de la science¹³⁴⁴ » et de maintenir une distance critique vis-à-vis de cette discipline. D'ailleurs, la suite du récit laisse entrevoir le renversement du statut accordé à la science, lorsque ses recherches contreviennent à l'épanouissement de l'humanité : « Les avantages de

¹³⁴² *Ibid.*, p. 202-203.

¹³⁴³ *Idem.*

¹³⁴⁴ « Conférence sur Dada » (1922), *OC I, loc. cit.*, p. 421.

la nouvelle vie sur l'ancienne ne se discutaient plus que dans des clapiers de professeurs et ceux-ci avaient pris la place méprisable, méthodiquement sujette à la pitié feinte et empreinte de mélancolie et de tolérance, des minorités d'analphabètes et des primitifs des sociétés d'antan¹³⁴⁵ ». Ce déclassement des savants, doctes et autres professeurs, détenteurs supposés d'une somme de savoirs objectifs, permet à nouveau d'affirmer le caractère relatif de toute connaissance rationnelle tout en questionnant les dérives de la science occidentale. Par ce biais, au même titre que les malades mentaux, les populations dites « primitives » acquièrent ainsi une légitimité égale sinon supérieure aux hommes de science dans leur capacité à comprendre le fonctionnement du monde sensible.

c. Remettre l'Homme à sa place

La remise en cause des droits que s'octroient les scientifiques dans l'étude de la nature résulte du refus de considérer l'être humain comme une entité supérieure au sein du monde naturel. Cette remise en question de l'anthropocentrisme prend corps très tôt dans l'appareil théorique du poète, notamment lorsqu'il définit, dans un article consacré à Pierre Reverdy en 1917, le concept de « cosmique » qui se compose de deux principes : « 1. Donner une importance égale à chaque objet, être, matériel, organisme de l'univers. 2. Accentuer l'importance de l'homme, grouper autour de lui, pour les lui subordonner, les êtres, les objets, etc. ». À première vue, l'affirmation semble tout à fait paradoxale. En effet, comment supposer l'abolition de toute hiérarchie s'il existe encore un rapport de subordination des éléments avec l'homme ? Il ne faut cependant pas oublier que Tzara formule ce concept d'après *Le Voleur de Talan*. Or, le roman de Reverdy lui laisse « le goût amer que l'homme en est le centre et qu'il peut, dans son petit monde, devenir un dieu-maître¹³⁴⁶ ». À première vue, ces deux principes

¹³⁴⁵ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *loc. cit.*, p. 203.

¹³⁴⁶ « Pierre Reverdy. Le voleur de Talan » (1917), OC I, *op. cit.*, p. 399.

semblent davantage s'exclure mutuellement que se compléter, ce que la suite de l'article tend à confirmer :

Le noyau [du second] principe est une méthode psychologique ; le danger : le besoin de CORRIGER les hommes. Il s'agit de les laisser à ce qu'ils veulent devenir, des êtres supérieurs. [...] Pour le premier principe, ce besoin prend une nouvelle forme : ranger les hommes à côté des autres éléments, tels qu'ils sont, rendre les hommes MEILLEURS [et] niveler les instincts de l'homme qui, si l'on accentuait trop la personnalité, prendraient des proportions babyloniennes de méchanceté et de cynisme¹³⁴⁷.

Dada ne souhaitant rien imposer, comme le rappelle justement la fin de l'article¹³⁴⁸, le premier principe semble désavoué, et ce, même si la distinction entre le fait de « corriger » et de « rendre meilleur » n'est pas si évidente.

Bien que le concept de « cosmique » ne soit plus explicitement convoqué après la période Dada, il semble pourtant largement infuser la pensée tzariste au cours des années 1930, tout en conservant sa dimension paradoxale visible à travers *Grains et issues*. D'une part, le rêve expérimental de *Grains et issues* se termine sur une envolée lyrique qui fait directement écho au second principe du cosmique :

que se brisent les lances que l'homme enfin s'élève et grandisse en
marche
pour remettre l'homme en place à la mesure juste de son règne
qu'il soit roi du domaine qu'il est qui le hante
qu'il serre la terre et l'angoisse rapide dans la puissance réunie de ceux
autour de lui [...]
ce jour l'homme qui marche se confondra avec la pierre
il n'entendra que son propre battement aveugle au soleil et à la nature
des choses qui l'appellera par son nom¹³⁴⁹

Or, d'autre part, la note II de *Grains et issues*, intitulée « La réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne », insiste quant à elle sur la nécessité de réaliser une « tentative d'intégration de l'homme à sa propre nature, à la réalité de la nature et

¹³⁴⁷ *Idem.*

¹³⁴⁸ « les théories et les formules sont relatives et élastiques – sous l'angle de l'absolu elles deviendraient dogmes étroits et fanatisme – et nous ne voulons pas en faire », *ibid.*, p. 400.

¹³⁴⁹ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 96.

des choses¹³⁵⁰ ». Suprématie humaine et réintégration au sein du monde naturel apparaissent paradoxalement comme deux principes complémentaires.

Dans le projet de Tzara, cette dernière passe par l'irruption de la nature au cœur de la vie des hommes. *Grains et issues* présente un modèle de paysage urbain transfiguré par l'intégration de la faune et de la flore. La ville se pare ainsi des éléments les plus hétéroclites : « des pommiers et des poivriers », des « détritits d'avions construits en carottes et palétuviers¹³⁵¹ », « d'innombrables tranches de melon glacés [...] écrasées sur les trottoirs¹³⁵² », ou encore « des monceaux de fruits [...] placés aux carrefours¹³⁵³ ». Par ailleurs, tandis que « les hommes et les femmes sont tenus à charrier dans les rues des tonnes de foin, des sycomores à roulettes sont portés par des bœufs peints en blanc¹³⁵⁴ ». Le règne animal acquiert également une place de choix dans l'univers urbain fantasmé par le poète. On y retrouve ainsi « des montagnes de moutons », des « têtes de veau à tous les arbres¹³⁵⁵ », ou encore des « chiens invisibles [...] enduits d'une substance phosphorescente¹³⁵⁶ ». De même, « on rendra aux chevaux l'honneur dû à leur beauté plastique et à la noblesse de leur caractère. Rien ne sera négligé, ni l'embellissement des animaux domestiques, ni l'institution des parlements d'oiseaux¹³⁵⁷ » et l'« on remplacera les feux d'artifice par des lâchages, dans une totale obscurité, d'oiseaux munis de minuscules réflecteurs et attachés par de longs fils à de hauts pylônes appelés communément tours des philosophes¹³⁵⁸ ». À travers l'intégration d'éléments insolites, l'organisation rationnelle de la ville se voit profondément perturbée. La démarche de Tzara se double alors d'une revendication à caractère politique. Dans les recherches expérimentales menées en 1933 par le groupe surréaliste sur « Certaines possibilités

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 22.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

d'embellissement irrationnel d'une ville¹³⁵⁹ », Tzara propose d' « installer le jardin zoologique, section des singes et des kangourous » dans l'Opéra, d'« emplir de sciures de bois » la Sainte-Chapelle, de condamner toutes les entrées de la Bibliothèque nationale « après y avoir introduit quelques couples de rats », ou encore de placer « des milliers de moutons en bronze, dont un en camembert » autour de la statue de George Clemenceau. Autant de modifications dont le caractère humoristique n'occulte pas la défiance toujours tenace envers les institutions culturelles, religieuses et politiques. Transformer la ville, c'est en effet porter atteinte à l'ordre établi et aux institutions qui le représentent. Émilie Frémond, qui a largement étudié l'incursion de la nature dans les paysages urbains surréalistes affirme en effet que, « bien plus que la révolution poétique du surréalisme, c'est la révolte politique, sociale, voire anthropologique qui s'y déploie que révèle l'invasion sourde ou tapageuse de la nature dans le paysage urbain¹³⁶⁰ ». La domination de l'homme sur la nature et la domination de l'homme par l'homme ont donc une seule et même cause qui ne dit pas encore son nom, le système capitaliste. Tzara dénonce implicitement l'idée selon laquelle l'existence (supposée) d'un ordre, d'une hiérarchie au sein de la nature viendrait justifier l'organisation actuelle de la société¹³⁶¹. Considérée comme fautive, cette approche apparaît désormais comme le moyen pernicieux de maintenir l'humanité sous contrôle en entravant sa perception du monde sensible : « Et comme dans la ménagerie en révolte, on laisse tomber un filet sur les bêtes déchaînées, cet immense édifice, endimanché et pavoisé, est destiné à servir d'éteignoir pour couvrir le cri de l'homme¹³⁶² ». De ce fait, les sciences de la nature deviennent coupables de complicité envers ce système oppressif dont elles sont devenues l'instrument : « l'inhibition résulte de l'organisation sociale des moyens de

¹³⁵⁹ « Recherches expérimentales » (1933), *OC IV, op. cit.*, p. 525.

¹³⁶⁰ Émilie Frémond, *Le Surréalisme au grand air, op. cit.*, p. 455-456.

¹³⁶¹ Dans la lignée de ses revendications de l'époque Dada, Tzara s'oppose au « comportement social [tel qu'il s'exprime] dans les notions de la famille, de la nation, de la patrie, etc., ou affectif dans les relations à consentement réciproque et équivalent, de l'amour, de l'amitié, de la sympathie, etc. Ce comportement, faussement pris pour naturel, n'est qu'habituel et se voit régi en vertu d'une économie spéciale par l'usage des coutumes consacrées », *Grains et issues* (1935), *OC III, op. cit.*, p. 113.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 46.

restriction, dont la rigueur est telle que toute velléité de contrepartie de l'individu est étouffée au besoin par les armes, si l'éducation, l'Église et la science n'y ont pas suffi¹³⁶³ ». Dès lors, pour le poète, repenser la nature, c'est s'engager à bride abattue dans une entreprise révolutionnaire. Cette idée reparaît à la même période dans un article consacré à « Max Ernst et les images réversibles » (1933). Le poète y livre un commentaire de l'univers pictural de l'artiste habité par de nombreuses figures hybrides dans lesquelles l'animal ne cesse de se mêler à l'humain, à l'image du collage *Rencontre de deux sourires* (1922) ou des peintures *Chimarea* (1928), *Loplop* (1932) et *L'Ange du foyer* (1937), et en tire un enseignement d'ordre politique :

Les facultés d'interpénétrabilité des choses de la nature, à leurs divers stades d'évolution, permettent à l'homme de rester plus ou moins étranger à ce qui concourt, autour de lui, à discréditer son principe d'autonomie. [Elles] le plongent dans leur grouillement chaque fois que celui-ci, émergeant à la lumière de la conscience, *se singularise* en voulant les dominer. Max Ernst s'emploie explicitement à démonter la vanité d'une telle prétention [et] rappelle à l'homme sa fonction larvaire dans un déterminisme historique et l'impuissance que caractérise toute velléité d'en sortir individuellement¹³⁶⁴.

Le mélange des espèces et des règnes apparaît ainsi comme une solution pour contrebalancer artistiquement l'instinct de domination des hommes dans la société capitaliste tout en encourageant implicitement une révolte collective de type communiste. Or, comme le remarquait déjà Daniel Leuwers, la critique d'art telle que l'exerce Tzara dépasse généralement le cadre de l'œuvre commentée « pour exprimer certaines idées-maîtresses du fondateur de Dada » ou encore « une réflexion générale sur une époque dont les bouleversements formels au plan artistique traduisent des mutations et des soubresauts au plan plus large de l'idéologie¹³⁶⁵ ». Dès lors, l'abolition des règnes relevée par le poète dans l'œuvre de Max Ernst apparaît également comme l'un des traits caractéristiques de l'œuvre tzariste. Mais avant d'aborder cette question, il nous faut revenir sur la dimension à la fois paradoxale et complémentaire des deux principes du cosmique dont nous retrouvons à nouveau des réminiscences dans l'analyse

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁶⁴ « Max Ernst et les images réversibles » (1934), *OC IV, op. cit.*, p. 421-422.

¹³⁶⁵ Daniel Leuwers, « Tzara, critique d'art », *Europe, op. cit.*, p. 214-215.

critique de l'œuvre de Max Ernst. Tzara souligne en effet « la conciliation [des] contraires » à laquelle se livre l'artiste : « En isolant l'événement humain, il l'abaisse, d'une part, dans la hiérarchie des valeurs, et le ridiculise, tandis que, d'autre part, il le hausse jusqu'à lui assigner la valeur d'un symbole permanent¹³⁶⁶ ». Une pratique qui fait suite à « la découverte d'un nouvel humour » dont il nous reste encore à définir les modalités, et notamment les liens que celui-ci entretient avec la notion de hasard.

d. Le jeu de l'humour et du hasard

Qu'il s'agisse de la légende de la découverte du mot « Dada » au hasard dans le dictionnaire¹³⁶⁷ ou bien de la recette « Pour faire un poème dadaïste¹³⁶⁸ » consistant à découper les mots d'un journal avant de les jeter dans un chapeau, puis de les tirer au sort afin de composer un poème¹³⁶⁹, la notion de hasard apparaît comme un élément caractéristique de l'esthétique dadaïste¹³⁷⁰. Tzara se fait ainsi l'héritier des expérimentations menées par Marcel Duchamp, notamment dans *Erratum musical*, création composée à partir de notes de musiques tirées au sort dans un chapeau. Pourtant, malgré un intérêt manifeste pour la science, il ne semble pas que l'utilisation du hasard témoigne alors de préoccupations autres qu'artistiques

¹³⁶⁶ « Max Ernst et les images réversibles » (1934), *OC IV, loc. cit.*, p. 422.

¹³⁶⁷ À ce sujet, voir : « Autorisation » (), *OC I, op. cit.*, p. 572 ; « Incompatibilité d'humour » (1950), *OC V, op. cit.*, p. 396 ; ou encore : « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie » (1950), *ibid.*, p. 507.

¹³⁶⁸ « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920), *OC I, op. cit.*, p. 382.

¹³⁶⁹ Précisons tout de même qu'il n'existe dans l'œuvre de Tzara qu'un seul exemple de poème « fabriqué » suivant cette recette. Il s'agit de « lorsque les chiens traversent l'air dans un diamant comme les idées et l'appendice de la méninge montre l'heure du réveil programme » : « prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit / groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des couleurs / tailla cintres ahuri la réalité un enchantement / spectateur tous à effort de la ce n'est plus 10 à 12 / pendant la divagation virevolte descend pression / rendre de fous queu-leu-leu chairs sur un monstrueuse écrasant scène / célébrer mais leur 160 adeptes dans pas aux mis en mon nacré / fastueux de terre bananes soutint s'éclairer / joie demander réunis presque / de a la un tant que le invoquait des visions / des chante celle-ci rit / sort situation disparaît décrit celle 25 danse salut / dissimula le tout de ce n'est pas fut / magnifique l'ascension a la bande mieux lumière dont somptuosité scène me music-hall / reparaît suivant instant s'agite vivre / affaires qu'il n'y a prêtait / manière mots viennent ces gens », *in OC I, op. cit.*, p. 382.

¹³⁷⁰ Dominique Berthet, « Chapitre 1. Dadaïsme et Surréalisme, le hasard comme catalyseur », *in L'incertitude de la création. Intention, réalisation, réception*, Pointe-à-Pitre, Presses universitaires des Antilles, 2021, p. 69-76 ; Henri Béhar, *Littéruptures, op. cit.*, p. 113-118.

chez notre poète¹³⁷¹, comme le laisse supposer le témoignage rétrospectif de deux anciens membres du mouvement zurichois. D'une part, celui donné par Hans Richter dans *Dada : art et anti-art* : « Le hasard nous préoccupait en tant que phénomène intellectuel et émotionnel, et c'est seulement plus tard que je devais apprendre que psychologues, philosophes et experts en sciences naturelles s'étaient trouvés simultanément confrontés avec ce même problème inexplicable¹³⁷² ». D'autre part, celui de Jean Arp dans *Jours effeuillés* :

Les formes que j'ai créées dans les années 1927 à 1948 / et que j'avais nommées des formes cosmiques / étaient des formes vastes qui devaient englober une multitude de formes telles / par exemple que : / l'œuf / l'orbite planétaire / le cours des planètes / les bourgeons / la tête humaine / les seins / la coquille / les ondes / la cloche. / Je constellais ces formes / « selon les lois du hasard » / J'obéissais inconsciemment à une loi qui aujourd'hui / est devenue / une loi suprême. Je donnais ce nom « selon les lois du hasard » / naïvement sans savoir que c'était une loi qui englobait la loi de / cause et effet selon Planck¹³⁷³.

Dans la mesure où le plasticien effectue ses premiers collages de la série « selon les lois du hasard » à partir de 1916¹³⁷⁴, le propos s'applique tout à fait à la période Dada, et ce, même s'il est circonscrit à une période ultérieure. En somme, d'après ces deux témoignages, le hasard tel que le concevaient les dadaïstes n'avait rien à voir avec les préoccupations scientifiques de leur temps. Il en va tout autrement pour les développements que le poète consacre à ce concept durant sa période surréaliste.

En effet, à partir de *Grains et issues*, le poète fait du hasard un élément déterminant de la structure même du monde sensible : « Le hasard couronne la fallacieuse construction de l'esprit humain [...] et tout ce que l'homme a su méticuleusement séparer pour agraffer un

¹³⁷¹ En effet, nous n'avons pas trouvé de texte soulignant explicitement le hasard à l'œuvre au sein de la nature dans les écrits dadaïstes de Tzara. Seul un commentaire donné par le poète en 1952 y fait allusion : « Le hasard que Duchamp préconisait comme un des plus fertiles moyens de création, Dada le transplanta dans un domaine où l'humour et les lois naturelles ont pendant longtemps joué à cache-cache » (« Kurt Schwitters » (1952), *OC IV*, *op. cit.*, p. 416). Cependant, la date tardive de ce commentaire nous incite à la prudence.

¹³⁷² Hans Richter, *Dada : art et anti-art*, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁷³ Jean Arp, « Formes », *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 360.

¹³⁷⁴ Prenons notamment l'exemple des compositions *Sans titre* (collage avec des rectangles placés selon les lois du hasard), *Sans titre* (collage avec des carrés placés selon les lois du hasard), ou encore *Construction élémentaire selon les lois du hasard*, toutes trois réalisées en 1916.

élément à l'autre dans les mailles infiniment enchevêtrées aux lois de la nature¹³⁷⁵ ». Autrement dit, en dépit des tentatives de l'homme pour s'approprier le réel en procédant à la catégorisation arbitraire de ses éléments constitutifs, le hasard préside à l'ensemble des phénomènes de l'univers. Cette problématique réapparaît à la même période, dans *Personnage d'insomnie*, lorsqu'il évoque l'apparition de la vie sur terre : « Ne raconte-t-on pas que la vie sur le globe terrestre est due à l'heureuse mais accidentelle rencontre du carbone et d'un groupe d'atomes disposés d'une façon particulière¹³⁷⁶ ? » Il s'oppose en cela à toute doctrine créationniste et fixiste défendant l'hypothèse d'une création *ex nihilo*, et délaisse la théorie de la « génération spontanée » avancée depuis Aristote et tenue pour vraie jusqu'au milieu du XIX^e siècle, pour se conformer aux découvertes les plus récentes dans le domaine de la chimie organique, à l'image de la théorie de la « soupe primordiale » alors soutenue par les biochimistes Alexandre Oparine et John Burdon Sanderson Haldane¹³⁷⁷.

Au cœur des années 1930, cette évocation du hasard ne saurait rester étrangère aux réflexions contemporaines menées par André Breton. Néanmoins, le hasard tel que l'entend Tzara diffère sensiblement de ce que le fondateur du surréalisme nomme le « hasard objectif ». La paternité de ce concept, convoqué pour la première fois en 1932 dans *Les Vases communicants*, est alors attribué à Engels : « La causalité ne peut être comprise, qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité¹³⁷⁸ ». Bien que la citation demeure introuvable dans les écrits du philosophe¹³⁷⁹, Breton réitère cette filiation dans *L'Amour fou*¹³⁸⁰ (1937) tout en l'associant au domaine de la psychanalyse : « le hasard serait la

¹³⁷⁵ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁷⁶ *Personnage d'insomnie* (1934), *ibid.*, p. 196.

¹³⁷⁷ Sur ce sujet, voir : Stéphane Tirard, « Les origines de la vie sur la Terre : un problème historique », *Cahiers François Viète* [en ligne], n°4, 2003. URL: <http://journals.openedition.org/cahiersefv/2125>

¹³⁷⁸ André Breton, *Les Vases communicants* (1932), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 168.

¹³⁷⁹ Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 279.

¹³⁸⁰ « l'inventeur du hasard objectif est allé piocher dans le vocabulaire technique et critique de la philosophie d'André Lalande les définitions du hasard d'Aristote, de Cournot, de Poincaré mais aussi celle de Paul Souriau, pour qui le hasard est « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne », Georges Sebbag, « VIII. Du hasard en conserve », in *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie* [en ligne], Paris, Hermann, 2012. URL : <https://www.cairn.info/--9782705681678-page-615.htm>

forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud¹³⁸¹) ». Néanmoins, Emmanuel Rubio a démontré qu'en définissant le hasard objectif comme le lieu de conciliation de la nécessité naturelle et de la nécessité humaine¹³⁸², Breton emprunte davantage au vocabulaire employé dans *Matérialisme et empiriocriticisme* par Lénine, lui-même inspiré de l'*Essence de la religion* de Feuerbach¹³⁸³. En unissant une nécessité humaine subjective et une nécessité naturelle objective, le hasard objectif réalise une « combinaison brusque, éclatante de phénomènes qui appartiennent à des séries causales indépendantes¹³⁸⁴ », ou encore une « coïncidence continue, parfaite, de deux séries de faits tenues, jusqu'à nouvel ordre, pour rigoureusement indépendantes¹³⁸⁵ ». Breton intègre ainsi la définition du hasard proposée par le mathématicien Antoine Augustin Cournot dans l'*Exposition de la théorie des chances et des probabilités* : « Les événements amenés par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes, dans l'ordre de la causalité, sont ce qu'on nomme des événements *fortuits*, ou des résultats du *hasard*¹³⁸⁶ ». En d'autres termes, le hasard n'est que la manifestation d'une nécessité dont la nature échappe à l'entendement humain, contrairement à Tzara chez qui il désigne l'essence même du monde sensible. Le hasard tzariste et bretonien appartiennent donc à deux catégories distinctes au regard de la typologie des hasards établie par Clément Rosset dans *Logique du pire*. Le philosophe distingue en effet « quatre niveaux différents dans la genèse de l'idée de hasard¹³⁸⁷ ». Premièrement, la notion de *sort* (ou *fors*) « qui suppose, d'une part l'existence de séries causales, d'autre part le caractère heureux ou malheureux de ces séries d'un point de vue subjectif¹³⁸⁸ », et donc l'existence d'une divinité.

¹³⁸¹ André Breton, *L'Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 690.

¹³⁸² *Ibid.*, p. 689.

¹³⁸³ Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 280.

¹³⁸⁴ André Breton, *L'Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 704.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 722.

¹³⁸⁶ Antoine Augustin Cournot, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités* [en ligne], Paris, 1843, p. 73. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k679998/f84.item>

¹³⁸⁷ Clément Rosset, *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 2013, p. 73.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

Deuxièmement, la notion de *rencontre* (ou *casus*), c'est-à-dire « le point d'intersection entre deux ou plusieurs séries causales¹³⁸⁹ » ; cette acception correspond à la définition donnée par Cournot et Breton. Troisièmement, la notion de *contingence* selon laquelle tous les faits ne sont pas prévisibles et donc nécessaires. Enfin, la notion de *hasard* qui n'est « ni exactement fortune, ni exactement rencontre, ni exactement contingence¹³⁹⁰ ». À la différence des trois premiers types de hasard, ce dernier ne nécessite en effet aucune référence autre que lui-même pour être concevable. Le *sort*, la *rencontre* et la *contingence* ont au contraire besoin de poser l'existence préalable d'une « nature », considérée comme garante d'un ordre étranger à toute idée de hasard. Rosset choisit donc d'affiner sa typologie et distingue désormais deux catégories. D'une part, le hasard *événementiel* ou *constitué*, c'est-à-dire « second par rapport à la constitution originelle de la nature, constitué lui-même par la nature. Nature d'abord, hasard ensuite : sans enchaînements d'événements, pas de *fors* ou de *casus* ; sans nécessité, pas de contingence¹³⁹¹ ». D'autre part, le hasard *originel* ou *constituant*, antérieur à toute idée de nature, mais qui ne nie pas pour autant l'émergence *a posteriori* de « lois de la nature » à l'instar de celles auxquelles se réfère Tzara : « Impérialisme inhérent au concept de hasard : produisant tout, le hasard produit aussi son contraire qui est l'ordre (d'où l'existence, parmi d'autres, d'un certain monde, celui que connaît l'homme, et que caractérise la stabilité relative de certaines combinaisons¹³⁹²) ». En définitive, tandis que le hasard objectif appartient à la première catégorie, le hasard tzariste correspond davantage à la seconde. Ceux-ci s'accordent néanmoins sur un point : tous deux demeurent indissociables de la notion d'humour¹³⁹³.

La thématique de l'humour constitue un champ de recherche fondamental pour le surréalisme. Analysée par de nombreux acteurs du mouvement, elle trouve son expression la

¹³⁸⁹ *Idem.*

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 84.

¹³⁹³ *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 61.

plus marquante dans ce qu'André Breton nomme « humour objectif » puis « humour noir », au sujet desquels un bref rappel s'impose. Largement inspirée des travaux de Hegel, la première notion apparaît en 1932 dans *Misère de la poésie*, au moment même où *Les Vases communicants* consacrent la notion de « hasard objectif ». Breton reprend mot à mot l'argumentation développée par le philosophe allemand pour caractériser la forme romantique de l'art, tiraillée entre deux tendances antagonistes, « à savoir l'imitation servile de la nature dans ses formes accidentelles, conséquence même pour l'homme de sa désaffectation profonde, et l'humour, conséquence du besoin de la personnalité d'atteindre son plus haut degré d'indépendance¹³⁹⁴ », lesquelles peuvent néanmoins se concilier et aboutir à « un *humour* en quelque sorte *objectif*¹³⁹⁵ ». À l'occasion de deux conférences prononcées à Prague en 1935 et à Londres en juin 1936, Breton prolonge la réflexion hégélienne sur l'évolution dialectique des formes d'art. L'humour objectif ne constitue plus le stade ultime de l'art romantique mais se voit désormais associé au hasard objectif : « Humour objectif, hasard objectif : tels sont à proprement parler, les deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles¹³⁹⁶ ». Les deux notions deviennent alors les deux premiers moments d'un nouveau raisonnement dialectique voué à faire émerger une synthèse inédite. Celle-ci prendra le nom d'« humour noir » dans l'*Anthologie* qui lui est consacrée en 1938. À la différence de l'humour objectif, l'humour noir emprunte davantage à la définition freudienne de l'humour qu'à celle proposée par le philosophe allemand. La première traduction française de l'ouvrage *Le Mot d'esprit et l'inconscient*, au sein duquel un appendice est consacré à la notion d'humour, est publié en 1930. Preuve de l'intérêt transversal des surréalistes, l'appendice est publié dans le numéro spécial de la revue belge *Variétés* consacré au « Surréalisme en 1929 », l'ouvrage de Freud fait l'objet d'un commentaire par Jean-François Wittmann dans la deuxième livraison du

¹³⁹⁴ « Misère de la poésie » (1932), in José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. I, *op. cit.*, p. 216.

¹³⁹⁵ André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1938), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 870.

¹³⁹⁶ André Breton, *La Clé des champs* (1953), *Œuvres Complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 664.

Surréalisme au service de la révolution, tandis que les surréalistes hongrois lancent en 1933 l'enquête « l'humour est-il une attitude morale ? », à laquelle Marco Ristitch répondra en mobilisant les travaux du psychanalyste¹³⁹⁷. Suivant la définition freudienne, Breton considère l'humour noir comme une force libératrice capable de mettre à distance l'insoutenable réalité du monde extérieur : « Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir¹³⁹⁸ ».

Même s'il appartient également à un schéma dialectique, l'humour tel que le définit Tzara n'est ni la synthèse des deux forces à l'œuvre dans l'art romantique selon Hegel, ni la synthèse du hasard et de l'humour objectifs. Cette « force inséparable de tout acte humain » se présente plutôt comme une antithèse, c'est-à-dire « une négation intrinsèque et constante de l'objet affirmé qu'il accompagne et qu'il détruit¹³⁹⁹ », « un élément de négation, dialectiquement inclus à toute proposition, affaiblissant l'efficacité de celle-ci au profit de quelque force inconnue, informe mais présente¹⁴⁰⁰ ». En définitive, l'humour lui apparaît comme « une attitude devant la vie qui indique l'insuffisance de nos moyens de jugement statiques par rapport au devenir du monde [...] un état d'esprit, une tonalité générale qui colore les phénomènes de la vie [et qui] accompagne des définitions par trop définitives pour les mettre en doute¹⁴⁰¹ ». À première vue, cette définition semble correspondre à cet instrument de déconstruction de la représentation occidentale du réel qu'est le rire selon Clément Rosset dans *L'Anti-nature* :

¹³⁹⁷ À propos de ces trois exemples, voir : Aleksić Branco, « Le Sphinx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932 », in *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°10, *Amour-Humour*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 180.

¹³⁹⁸ Sigmund Freud cité par André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1938), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 872.

¹³⁹⁹ *Grains et issues* (1935), *OC III*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁰⁰ « Les bousingos comme phénomène social » (1949), *OC V*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁰¹ « Incompatibilité d'humour » (1950), *ibid.*, p. 398.

[Le rire témoigne] de la fragilité du décor naturaliste servant de toile de fond à la représentation quotidienne. Chaque éclat de rire entraîne le brouillage d'un détail de ce vaste décor : c'est, à chaque fois, un petit coin de nécessité qui cède la place à ce corrosif auquel il n'est aucun remède, qui révèle complaisamment la présence du hasard et de l'insolite sous tous les revêtements auxquels il touche. Il n'est aucune production, quelle que soit son apparence de nécessité, qui ne se dissolve instantanément sous l'effet du rire, lequel n'en laisse subsister que l'arbitraire. Car le rire s'attaque directement à l'ossature de ce qu'il disloque, laissant intacts les éléments mais dissolvant le principe de leur assemblage. [...] Après le passage du rire la réalité demeure, mais à l'état désossé : lui manque l'ensemble des articulations qui pouvaient la faire paraître nécessaire¹⁴⁰².

Peut-on pour autant assimiler si facilement l'humour au rire ? Sur ce point, la définition donnée par Tzara est claire : l'humour se distingue radicalement du comique qui, lui, suscite le rire¹⁴⁰³. Qui plus est, en entraînant la collision de principes opposés, l'humour tzariste apparaît comme un moyen de ne se laisser enfermer dans aucun système de pensée en démontrant le caractère relatif de chacun d'entre eux. Il permet à l'homme de prendre du recul sur sa propre conception du monde et agit ainsi comme une force libératrice propice à des découvertes encore insoupçonnées¹⁴⁰⁴. C'est la raison pour laquelle Tzara souhaite en faire une catégorie de l'entendement humain favorisant le processus de connaissance :

Je rêve d'un coefficient d'humour qui servirait aux calculs mathématiques à des buts de haute spéculation. D'un humour spécifique et libérateur, mesurable dans ses propres unités correspondantes aux unités de tout ce qui est définissable. 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 connaissance¹⁴⁰⁵.

Ainsi, par opposition au rire rossetien, l'humour tzariste ne se contente pas de déconstruire le réel, mais préside bel et bien à sa reconfiguration. La suite de notre développement nous offrira l'occasion de revenir sur cette forme particulière d'humour chère à Tzara.

¹⁴⁰² Clément Rosset, *L'Anti-Nature*, Paris, PUF, 2011, p. 87.

¹⁴⁰³ Tzara distingue souligne la singularité de cet « humour – à ne pas confondre avec le comique, qui, lui, sollicite le rire », « Propos sur Giovanni Battista Bracelli » (1963), *OC IV, op. cit.*, p. 561.

¹⁴⁰⁴ En cela, l'humour tel que de définit Tzara est également l'héritier du concept de *surprise* définit par Guillaume Apollinaire dans « L'Esprit nouveau et les poètes » en 1917.

¹⁴⁰⁵ *Grains et issues* (1935), *OC III, loc. cit.*, p. 48.

2. Un évolutionnisme dynamisé

a. L'hybridation des règnes

Chez Tzara, la réconciliation entre la nature et l'homme ne passe pas seulement par le brouillage des frontières entre l'environnement urbain et celui de la nature, mais également par l'abandon de toute forme de taxinomie scientifique. Ainsi, lorsqu'il détaille sa vision de l'avenir de l'humanité dans *Grains et issues*, Tzara reprend la classification linnéenne en trois règnes pour mieux la transgresser. Il affiche notamment sa volonté d'emprunter « la voie par laquelle nous pénétrerons dans le règne merveilleux, celui qui tiendra sous son empire, les dominant du haut du flux, les règnes minéral et végétal et animal¹⁴⁰⁶ », règne dans lequel les éléments du monde vivant seraient en proie à de « continues transformations [et] où la confusion des règnes de la nature serait devenue la vraie nature des choses et des gens¹⁴⁰⁷ ». Une confusion que Tzara n'a de cesse de mettre en scène au sein de ses écrits en inventant de nombreuses entités hybrides via l'emploi récurrent de métaphores formées à l'aide de compléments du nom, caractéristiques du style surréaliste¹⁴⁰⁸. Le lecteur découvre ainsi la « chrysalide d'hirondelle¹⁴⁰⁹ », les « plumes de pithécantrope¹⁴¹⁰ », l'« homme à sonnettes¹⁴¹¹ », ou encore ces organismes à mi-chemin entre le monde aquatique et le monde aérien, tels que les « poissons des nuages¹⁴¹² », « poissons migrants¹⁴¹³ » et autres « poissons rapaces¹⁴¹⁴ ». Les animaux et les êtres humains acquièrent également des caractéristiques végétales, à l'instar de cette

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁰⁸ Cette omniprésence de la métaphore construite à l'aide complément de noms sera d'ailleurs violemment attaquée par Henri Meschonnic qui dénonce « un appauvrissement de la syntaxe qui se marque déjà dans l'abus surréaliste de la métaphore par complément de nom avec *de* (un nom + *de* + un nom) », *Les États de la poésie*, Paris, PUF, 1985, p. 196.

¹⁴⁰⁹ *L'Homme approximatif* (1931), *OC II, op. cit.*, p. 94.

¹⁴¹⁰ « Sucre en poudre sage » (1919), *L'Antitête, ibid.*, p. 269.

¹⁴¹¹ *L'Homme approximatif* (1931), *ibid.*, p. 157.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 97.

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 163.

¹⁴¹⁴ *Mouchoir de nuages* (1924), *OC I, op. cit.*, p. 324.

« humanité horticole¹⁴¹⁵ » ou bien de ces « aigles se dissolvant comme le sucre [...] volant d'une fleur à l'autre avec des pétales de peau sur les ailes¹⁴¹⁶ ». À l'inverse, les végétaux adoptent les caractéristiques physiques et comportementales des représentants du monde animal. Tzara évoque alors « les nageoires des buissons¹⁴¹⁷ », « une crinière de mûrier¹⁴¹⁸ », « le museau fleuri de l'arbre¹⁴¹⁹ », mais également « le piaffement des branches¹⁴²⁰ » et « la fleur zézayante¹⁴²¹ ». Ailleurs, le règne animal se mélange au règne minéral. Des êtres aux « doigts de cristal¹⁴²² » et des « crevettes de jade¹⁴²³ » côtoient ainsi « la métallique faune [qui] grouille amèrement dans la mare de rouille et de fourrure¹⁴²⁴ », les « libellules de fer¹⁴²⁵ », les « scarabée[s] de métal¹⁴²⁶ » et autres « touffes d'ectoplasmes de pènes¹⁴²⁷ ». Ailleurs, les animaux se pétrifient, comme l'illustrent ces « condors de pierre¹⁴²⁸ » dont les « serres fastueuses de rocher [sont] prêtes à déchiqueter¹⁴²⁹ ». À l'image de ces derniers, les roches acquièrent également des caractéristiques animales, Tzara évoquant « les mâchoires serrées des rochers¹⁴³⁰ », « la moelle des gemmes¹⁴³¹ », « la maladie des pierres¹⁴³² », « l'œil blessé des rochers¹⁴³³ » ou encore « le sang des rochers purulents de soleil¹⁴³⁴ ». Parfois, cette esthétique de l'hybridité aboutit à la création de chimères possédant des caractéristiques issues des trois règnes, à l'image de ces « êtres subtils construits avec la substance des varechs mais animés

¹⁴¹⁵ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴¹⁶ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴¹⁸ « Pour les beaux yeux » (n.c.), *L'Antitête*, *ibid.*, p. 283.

¹⁴¹⁹ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 145.

¹⁴²³ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴²⁴ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴²⁶ « Sucre en poudre sage » (1919), *L'Antitête*, *loc. cit.*, p. 269.

¹⁴²⁷ *L'Homme approximatif* (1931), *loc. cit.*, p. 120.

¹⁴²⁸ *Où boivent les loups* (1932), *ibid.*, p. 259.

¹⁴²⁹ *L'Homme approximatif* (1931), *ibid.*, p. 113.

¹⁴³⁰ *Où boivent les loups* (1932), *ibid.*, p. 185.

¹⁴³¹ *L'Homme approximatif* (1931), *ibid.*, p. 102.

¹⁴³² *Où boivent les loups* (1932), *ibid.*, p. 243.

¹⁴³³ *L'Homme approximatif* (1931), *ibid.*, p. 134.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p. 111.

d'une incandescence spectrale, d'un fourmillement de nervures et de scintillements de mica¹⁴³⁵ ». À l'image de ces chimères, l'être humain est l'exemple même de cette interpénétration universelle des règnes : « homme un peu animal un peu fleur un peu métal un peu homme¹⁴³⁶ ». Le procédé n'est d'ailleurs pas dénué d'une certaine forme d'humour qui passe notamment par la réécriture de l'incipit de la fable « Le Corbeau et le Renard » de La Fontaine : « une belle américaine à feuilles pointues / tenait dans son bec un mariage¹⁴³⁷ ».

Cette poétique de l'hybridation trouve néanmoins une expression plus concrète dans *Personnage d'insomnie*. Le poète y développe en effet une cosmogonie animiste d'après laquelle un principe vital existe en dehors du seul règne animal :

[...] une vie déferle sur les manifestations autres que celles des mammifères d'où elles prennent le point de départ et plus spécialement sur celles des végétaux dans le cas qui nous occupe. Elle s'épanche aussi dans les règnes voisins, par de malhabiles attouchements discursifs, timides encore, mais dont la volubilité somptueuse des sens est supérieure aux limitations classées par les épreuves sociales et anatomiques¹⁴³⁸

Une fois de plus, Tzara souligne le caractère obsolète des classifications du monde naturel, surtout lorsque celles-ci se fondent uniquement sur des critères anatomiques¹⁴³⁹, à l'image, par exemple, des taxinomies de Cuvier ou de Carl Von Linné¹⁴⁴⁰. D'autant que ce principe vital ne concerne pas uniquement les règnes animal et végétal mais également le règne minéral :

¹⁴³⁵ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴³⁶ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 162. À travers cette proposition, on perçoit en filigrane une réminiscence de la quatrième strophe des *Chants de Maldoror*, qui débute ainsi : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant », in Lautréamont, *Œuvres complètes*, présentées et annotées par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, 2009, p. 157.

¹⁴³⁷ *L'Arbre des voyageurs* (1930), OC II, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴³⁸ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴³⁹ Claude Maillard-Chary souligne également cette aversion des surréalistes pour la classification en fonction de l'anatomie : « Pour eux, la tare rédhibitoire des taxinomies traditionnelles, en dehors même de l'étanchéité des règnes, réside dans les paramètres classificatoires privilégiant le détail extérieur - anatomique ou éthologique - au sens restreint et individualisé du terme », « Le Sentiment de la nature chez les surréalistes », *op. cit.*, p. 162-163.

¹⁴⁴⁰ Dans son *Systema Naturae*, publié pour la première fois en 1735, Linné établit une classification des animaux en six catégories selon leur ressemblance anatomique (poils, dents, bec, nageoires, ailes, etc.) : les quadrupèdes, les oiseaux, les amphibiens, les poissons, les insectes et les vers. Les plantes sont quant à elles classées en 24 catégories selon le nombre d'étamines que comportent leurs fleurs. Cette taxinomie ne tarde pas à rencontrer un immense succès (l'ouvrage de Linné est édité à dix reprises entre 1735 et 1758) et inaugure la classification classique du vivant.

La vie m'est apparue en coupe transversale comme une agate dont les taches sont mouvantes dans une fuite perpétuelle de contorsions de vers qui se côtoient pour s'éviter et cherchent dans un constant équilibre une issue contournée à des oppositions, à des barrages et à des interdictions provoquées par le mouvement lui-même¹⁴⁴¹.

Ce faisant le poète renie totalement les distinctions traditionnellement admises entre l'animé et l'inanimé et réaffirme l'idée dadaïste selon laquelle il existe une « vie lente qui existe et dort même dans ce que d'habitude on nomme la mort¹⁴⁴² ». Dans la même dynamique, il ne se contente pas d'insuffler la vie aux éléments du cosmos, mais leur prête également une conscience. Aussi reconnaît-il l'existence d'une conscience animale¹⁴⁴³, mais également d'une « conscience des champignons¹⁴⁴⁴ », ou encore de « la lente conscience des plantes et des choses¹⁴⁴⁵ ». Autrement dit, pour Tzara, la conscience n'est pas à considérer comme une spécificité humaine mais plutôt comme un phénomène universel. Le poète se positionne ainsi contre la posture kantienne qui fonde la supériorité de l'homme sur sa conscience¹⁴⁴⁶. Il soutient par ailleurs que « sous l'action des agents cosmiques, les pierres elles-mêmes se transform[ent] en systèmes clos et cohérents de pensée¹⁴⁴⁷ ». Dans la mesure où la conscience apparaît maintenant comme un bien commun à l'ensemble des organismes du monde sensible, l'hybridation des règnes conduit inévitablement à l'interpénétration des consciences. Un phénomène que Tzara s'attache à définir dans le cas du divin tailleur :

Et une intelligence de fleur à fleur, de branche à branche, de hanche à hanche et de fruit à fruit naissait dans des centres de localisation dont on ne sentait que de lointains échos de perception, car les lois végétales, malgré tout, ne s'exprimaient que dans leur propre matière selon une conscience dont l'essentiel échappe encore aux hommes qui, depuis longtemps, avaient oublié la leur et confirme les volontés d'autonomie de la nature que l'homme, qui

¹⁴⁴¹ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁴² « Pierre Reverdy. Le voleur de Talan » (1917), OC I, *op. cit.*, p. 398.

¹⁴⁴³ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴⁴⁵ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁴⁶ « Une chose qui élève infiniment l'homme au-dessus de toutes les autres créatures qui vivent sur la terre, c'est d'être capable d'avoir la notion de lui-même, du Je. C'est par là qu'il devient une personne ; et grâce à l'unité de conscience qui persiste à travers tous les changements auxquels il est sujet, il est une seule et même personne. La personnalité établit une différence complète entre l'homme et les choses, quant au rang et à la dignité. À cet égard, les animaux font partie des choses, dépourvus qu'ils sont de raison et l'on peut les traiter et en disposer à volonté », Emmanuel Kant, *Anthropologie considérée au point de vue pragmatique ou de l'utilité*, Livre Premier, De l'intelligence ou faculté de connaître, §1, « De la conscience de soi-même », 1798.

¹⁴⁴⁷ *Personnage d'insomnie* (1934), *loc. cit.*, p. 169.

s'en est profondément détaché, considèrera toujours comme une insulte perpétuelle à son désir de tout accaparer¹⁴⁴⁸.

En se détachant de la nature, l'homme aurait donc perdu sa faculté à percevoir « la vie elle-même telle qu'elle se manifeste hors de notre conscience¹⁴⁴⁹ », de sorte qu'« il n'y a que l'homme en tant que conscience qui est étranger à tout¹⁴⁵⁰ ». Pire, sa propre conscience aurait été anéantie dans le processus. De fait, Tzara ne remet pas simplement en cause le postulat kantien mais le renverse : l'apparition de la conscience est alors perçue comme un phénomène naturel en voie de disparition chez l'homme moderne, désormais perçu comme un « amas de chair bruyante et d'échos de conscience¹⁴⁵¹ », un simple « éclat de conscience¹⁴⁵² ». Le divin tailleur apparaît ainsi comme l'exemple d'une conscience retrouvée par l'entremise de la nature.

b. Le principe d'une correspondance universelle, l'exemple du mimétisme animal

L'existence supposée d'une conscience universelle invite à s'interroger sur ce qui a conduit le poète à préférer la fusion de l'homme avec un arbre plutôt qu'avec un élément du règne animal ou minéral. Si la thématique de l'arbre fait partie des motifs les plus récurrents de la poésie tzariste¹⁴⁵³ et trouve certainement son origine dans les souvenirs d'enfance du jeune Samuel Rosenstock¹⁴⁵⁴, un document manuscrit mis au jour par Henri Béhar – et devant

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴⁴⁹ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁵¹ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁵² *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁵³ Dans « La Femme damnée », l'arbre apparaît déjà comme un symbole essentiel pour le poète : « cherche le plus intérieur centre / sur le centre il y a un centre / et sur le centre il y a un centre / et sur le centre il y a un autre centre / et sur chaque centre il y a un centre / il y a l'arbre », OC I, *op. cit.*, p. 503. Cet extrait est repris de La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine, *ibid.*, p. 149. Par ailleurs, sans compter les multiples évocations des feuilles, des branches, et autres troncs, nous avons relevés plus de cinq cents occurrences des termes « forêt(s) » « arbre(s) », « arbrisseau(x) » et « arbustes » dans les écrits du poète, ce qui en fait l'un des thèmes les plus récurrents de son imaginaire. À ce sujet, voir « Index et concordances des œuvres complètes de Tristan Tzara » : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/index-et-concordances-des-oeuvres-completes-de-tristan-tzara/>

¹⁴⁵⁴ « J'ai des souvenirs de forêts très touffues, de forêts très vieilles, où je passais des vacances. Évidemment, toutes les enfances sont merveilleuses à la lumière du souvenir. Je suis né en Roumanie, notamment dans le Nord de la Roumanie, où une grande forêt s'étend. Mon père s'occupait justement de forêts, il possédait des forêts. C'est en grande partie là que j'ai passé mon enfance », « Le Bureau des rêves perdus » (1957), OC V, *op. cit.*, p. 423.

certainement faire office de prière d'insérer – évoque un regret à propos de la construction du récit : « le conte se termine pour ainsi dire en queue de poisson par la constatation que le choix du règne végétal pour cette transformation de l'humanité a été arbitraire, le monde des poissons ayant pu en présenter autant de possibilités sinon de plus vraisemblables¹⁴⁵⁵ ». Cette considération réapparaît dans le dernier chapitre du recueil, intitulé « Erreurs et malentendus », dans lequel l'auteur revient sur « les erreurs de la vie végétale qui cachaient, pour mieux la faire valoir, la prédominance de l'eau¹⁴⁵⁶ ». C'est la raison pour laquelle il évoque « une ville effacée par la mer » tout en suggérant que « l'homme se transforme tour à tour en toutes sortes de cétacés¹⁴⁵⁷ » au cours d'une nouvelle rêverie hypnagogique, car, dit-il, « le paysage d'insomnie, sa nature aquatique aidant, ne peut trouver de confirmation que dans la contamination du réel terrestre par la faune et la flore sous-marines et dans sa dissolution¹⁴⁵⁸ ». Pourtant, l'union de l'homme au monde aquatique est d'emblée remise en cause du fait que « pour décrire la vie des poissons, il a recours au monde des papillons¹⁴⁵⁹ ». Or, le chapitre lui-même débute par l'énumération de toute une variété de lépidoptères qui témoigne de la consultation d'un manuel d'entomologie, même si le poète se refuse à employer la nomenclature binominale linnéenne :

La vie des papillons est remarquable [...] Il faut être aveugle pour ne pas applaudir à l'apparition des *Doleschallia* odeur d'automne qui par un défi de sympathie empruntent la couleur mourante de vos feuilles de figures de ballet, des *Ornithoptères* de la Malaisie à l'irisante opalescence des lampadaires de cadmium, des *Macroploea* [*sic*] de velours de sarcophages, des *Satyridés* et des *Catagrammas* ces apôtres de la civilisation précolombienne¹⁴⁶⁰.

¹⁴⁵⁵ *OC III, op. cit.*, p. 553. Le poète se souvient-il, à cet instant, de la septième strophe du chant IV des *Chants de Maldoror* dans lequel Lautréamont décrit les caractéristiques physiques d'un homme transformé en poisson ? : « Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement des lois de la nature [...] un soir d'été, comme le soleil semblait s'abaisser à l'horizon, je vis nager, sur la mer, avec de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale, proportionnellement aussi longue et aussi effilée que celle des dauphins, un être humain, aux muscles vigoureux », Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 178-180.

¹⁴⁵⁶ *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴⁵⁹ *Idem.*

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 213.

Ce brouillage zoologique, qui contribue encore à remettre en question les notions d'espèce, d'ordre et de classe, témoigne néanmoins de la conception moniste de Tzara qui perçoit un principe de correspondance universelle à l'œuvre dans la nature : « la trame des rapports universels prouve que le plus petit participe intimement au tout et inversement¹⁴⁶¹ ». L'homme peut alors s'identifier et se métamorphoser indifféremment en arbre, en poisson ou en papillon. Cette remarque, déjà formulée dans *Grains et issues*¹⁴⁶², prend place au cœur du chapitre XI de *Personnage d'insomnie*, dont une majeure partie est consacrée au mimétisme animal. Bien loin de se limiter au seul instinct de conservation, ce phénomène lui apparaît comme un indice de cette parenté essentielle de toute chose :

[...] un rappel incessant des formes de la nature entre elles par des caractères à nous perceptibles – et dont il faut supposer qu'une partie n'entre pas sous le contrôle de nos sens – demande d'élargir la portée de cette espèce de snobisme mimétique au-delà des nécessités de protection des êtres vivants. La signification par trop élégante qu'on lui assigne comme instrument de ruse et de rapacité n'a d'explication que lorsqu'on veut prêter à son ordonnance l'invisible autorité de quelque baguette magique¹⁴⁶³

Sans les mentionner directement, Tzara revient sur les approches finalistes du mimétisme animal – selon lesquelles celui-ci serait le résultat d'une volonté délibérée dans l'optique de se défendre, d'intimider ou de chasser – qui ouvrent la voie à une approche téléologique et donc théologique du vivant selon laquelle une entité supérieure, divine, « l'invisible autorité de quelque baguette magique », serait à l'œuvre dans la nature¹⁴⁶⁴. Il convient alors d'élargir la définition habituellement admise du phénomène de mimétisme au profit d'une autre forme plus mystérieuse :

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁴⁶² « D'une manière ou d'une autre, plus générale que particulière, tout est dans l'un comme l'un est dans tout », *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁶³ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴⁶⁴ Pour une première approche des différentes positions des intellectuels de la première moitié du XX^e siècle sur la question, voir : Andréa Potestà, « De l'inutile. Formes animales. », *Le Portique* [en ligne], n°23/24, 2009. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2428> ; Laurent Jenny, « Le principe de l'inutile ou l'art chez les insectes », *Critique* [en ligne], vol. 788/789, n° 1/2, 2013. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2013-1-page-70.htm>. Ces deux articles abordent le point de vue développé dans les années 1930 par Roger Caillois, sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

[...] en dehors du mimétisme formel des couleurs et des structures, par constellations statiques et rétrospectives, il existe un mimétisme fonctionnel par schéma de mouvements et de valeurs dominantes, auquel, en premier lieu, il faudrait assimiler la formation des symboles sous-conscients de la vie psychique en général et sexuelle en particulier, à effet rétroactif, s'exprimant au moyen de représentations imagées¹⁴⁶⁵.

En d'autres termes, le mimétisme fonctionnel animal est assimilé au mimétisme psychique humain. La quête parallèle d'une connaissance de la nature et du psychisme humain impose alors de concentrer sa recherche sur ce dernier type de mimétisme en se détournant des associations faciles permises par le premier. Tzara adopte ainsi un point de vue divergent de celui des surréalistes¹⁴⁶⁶ dont il exprime la teneur en 1936, après avoir quitté le mouvement, au sein de l'article « Le Poète dans la société » :

Il y a pour moi bien plus de surprise devant un caillou ordinaire, par les problèmes qu'il soulève, que devant un caillou ressemblant à un élément d'un autre règne, disons une tête de cheval [...] Mais le surréaliste n'avouera jamais que c'est la ressemblance avec la tête de cheval qui l'avait frappé dans l'apparence du caillou, ce qui pourtant doit être considéré comme la stricte vérité, mais que le poids de la coïncidence et de la trouvaille réside dans le fait qu'avant le moment de la perception il se représentait déjà, sous une forme plus ou moins détournée (ou symbolique, ce qui rend la tentation d'abus encore plus importante), quelque chose qui avait affaire avec un cheval¹⁴⁶⁷.

Autrement dit, le phénomène de mimétisme (ou de ressemblance) fondé sur des caractères visibles lui apparaît avant tout comme une projection mentale de l'être humain sur les éléments de la nature qui n'a rien à voir avec une connaissance objective du monde sensible, mais tient plutôt de la paréidolie. Pour le poète, ce type d'expérience, au même titre que l'astrologie, ne s'assimile à rien d'autre que de la « science amusante », d'après le titre de la revue ludique de Tom Tit publiée de 1853 à 1928. De fait, la position de Tzara diffère radicalement de l'idéalisme bretonien tel qu'il s'exprime, par exemple, dans le commentaire qu'il donne de la séquence

¹⁴⁶⁵ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *loc. cit.*, p. 210.

¹⁴⁶⁶ Entre autres exemples, pour sa critique, Tzara a certainement en tête la racine de mandragore trouvée par André Breton en 1934 dans laquelle il voit l'image d'*Énée portant son père*. Ladite racine sera montée sur socle et photographiée par Man Ray avant d'être publiée dans la cinquième livraison de *Minotaure* en 1934 puis dans *L'Amour fou* en 1937. Par contraste, on remarque d'ailleurs que le terme « mandragore » ne figure pas dans le vocabulaire surréaliste de Tzara.

¹⁴⁶⁷ « Le poète dans la société » (1936), OC V, *op. cit.*, p. 40-41.

d'*Hamlet* dans laquelle le personnage éponyme perçoit successivement dans un nuage la forme d'un chameau, d'une belette et d'une baleine, véritable « scène-fétiche » des surréalistes selon Claude Maillard-Chary¹⁴⁶⁸ : « Les nuages du pauvre Hamlet, si semblables à des animaux : mais c'étaient des animaux ! Il n'y a pas de paysages. Pas même d'horizon. Il n'y a, du côté physique, que notre immense suspicion qui entoure tout¹⁴⁶⁹ ». Bien qu'il ait autrefois intégré cette scène de *Mouchoir de nuages*¹⁴⁷⁰, Tzara refuse de se laisser duper par le « crime de lèse-réalité » perpétré par les surréalistes. La raison de cette critique acerbe trouve rapidement une explication dans la mesure où ce mimétisme apparent est en réalité subordonné au mimétisme psychique¹⁴⁷¹. En ce sens, le poète postule une forme d'équivalence entre la structure mentale et l'apparence physique des êtres vivants en convoquant une série d'exemples pour le moins atypiques :

On sait qu'une longue communauté d'intérêts spirituels donne aux amoureux un air de parenté tandis qu'inversement, l'amour ne saurait être le produit d'une ressemblance physique. On sait que les gestes et les expressions des lignées d'ancêtres déteignent sur ceux des enfants, que cela s'entrepénètre avec cette force d'adaptation au milieu qui veut que les blancs deviennent noirs au voisinage de ces derniers, matés par des siècles au point de transformer leurs caractères anthropologiques et que de rudes montagnards, par toute la force de leur être, se mettent à ressembler soit à des sangliers, soit à des coqs ou à des roches et même à des eaux calmes sous les cieux plus pénétrants des cimes. Aussi n'y a-t-il rien de fortuit à ce que l'on trouve sur la physionomie des gens les traits caractéristiques de leurs modes de penser et de sentir¹⁴⁷².

Ces exemples manifestent une réécriture par l'absurde des phénomènes de mimétisme transposés à l'homme. En tournant en dérision les principes les plus éculés sur lesquels se

¹⁴⁶⁸ Claude Maillard-Chary, « Le Sentiment de la nature chez les surréalistes », *op. cit.*

¹⁴⁶⁹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture, Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 403.

¹⁴⁷⁰ *Mouchoir de nuages* (1924), OC I, *op. cit.*, p. 344.

¹⁴⁷¹ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *loc. cit.*, p. 210.

¹⁴⁷² Par ailleurs, on notera que ce mimétisme trouve un écho dans les théories développées treize ans plus tard dans *Gestes, ponctuation et langage poétique* : « Il m'a été donné d'entendre en Italie du Sud, dans un pays montagneux où vivait isolée une famille de paysans, le père s'exprimer avec l'intonation d'un chien qui aboie, tandis que les inflexions parlées de la mère rappelaient le caquètement saccadé d'une poule qui pond ». Tzara parle ici de « mimétisme vocal », avant d'avancer la théorie que certains mots du langage commun sont issus des onomatopées originellement formulées d'après les bruits de la nature, *Geste, ponctuation et langage poétique* (1946), OC V, *op. cit.*, p. 225.

fondent notamment la physiognomonie et la morphopsychologie¹⁴⁷³, Tzara ne fait que justifier la transformation physique du divin tailleur sur la base de thèses scientifiques erronées : « C'est à un cas de cristallisation de cette espèce dangereuse, à une féroce initiative prise à l'improviste contre le divin tailleur, qu'il faut attribuer la poussée générale des branches¹⁴⁷⁴ ». Une impulsion d'ordre psychique serait donc à l'origine de la transformation du divin tailleur, ce qui oriente notre réflexion vers le domaine de la psychanalyse. Henri Béhar¹⁴⁷⁵ ou encore Jacques Poirier¹⁴⁷⁶, ont bien cerné la dimension psychanalytique qui structure le récit, et notamment le désir d'un retour au stade prénatal qui s'exprime à travers l'exploration incessante de cavernes, grottes, et autres souterrains, mais également l'apparition des branches qui constitue la manifestation physique d'un phénomène psychique, celui du « retour du refoulé, l'expression d'un désir inconscient dans la mesure où l'arbre est aussi un symbole maternel, autre forme du complexe d'Œdipe¹⁴⁷⁷ ». La transformation en cerisier apparaît alors comme un symbole de l'union retrouvée avec la mère, autrement dit, d'un retour à la vie intra-utérine. C'est pourquoi Tzara considère ce *mimétisme fonctionnel* (psychique) comme une amélioration des conditions de vie : « Ces transformations de surface organique entraînaient à la fois le genre humain et sa constitution morale vers des expériences dont le résultat final ne pouvait se solder que par un affaiblissement extérieur des caractères humains qui, en même temps, se présentait comme un accroissement des richesses de base¹⁴⁷⁸ ». En effet, selon le poète, ce phénomène engendre « un estompage de la peur de la mort » mais également « l'accomplissement des désirs¹⁴⁷⁹ ». C'est la raison pour laquelle lorsqu'il développe le rêve de l'humanité à branches, « les

¹⁴⁷³ On sait, par exemple, combien la phrénologie, qui dérive de ces deux pseudosciences, a influencé le régime nazi dans son projet d'extermination des populations juives.

¹⁴⁷⁴ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁷⁵ À ce sujet, voir les notes du commentateur à propos du recueil : OC III, *op. cit.*, p. 552-577.

¹⁴⁷⁶ Jacques Poirier, *Littérature et psychanalyse. Les écrivains français face au freudisme (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁴⁷⁷ OC III, *op. cit.*, p. 560.

¹⁴⁷⁸ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *ibid.*, p. 209.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 212.

phénomènes mimétiques avaient pris force de loi¹⁴⁸⁰ » tout en engendrant de nouvelles représentations psychiques. Dès lors, le symbolisme du « retour dans le ventre maternel » s'en trouve radicalement transformé : « ayant perdu le sens complet de ce confort mou de bienheureux et chaud blottissement dans les humides profondeurs vaginales [...] des désirs se réfugiaient souvent dans des représentations rustiques de terres arables, de serpents et d'insectes à base de sang froid¹⁴⁸¹ ». De la même manière, l'utopie de *Grains et issues* met en scène de nouvelles coutumes, inspirées du mimétisme des mantes feuille morte, des phyllies géantes et autres papillons feuille-morte du chêne, au cours desquelles les femmes viennent remplacer les « feuilles tombées par terre que l'automne amasse sur la poitrine chaude de la terre¹⁴⁸² » :

[...] les femmes éparpillées dans le parc se déshabilleront, jetteront leurs robes dans un puits profond et chercheront asile dans les arbres qu'elles transformeront par des moyens de fortune en domicile jusqu'au moment où les feuilles nouvelles viendront prendre possession des branches adroitement trompées par ces provisoires et insolites présences. Le printemps se verra annoncé par des feux, des jeux et des bois. Les femmes descendront des arbres et se grouperont aux entrées des parcs¹⁴⁸³.

Le rapprochement ainsi opéré entre un phénomène biologique et la vie psychique des êtres humains semblent indiquer que Tzara adhère aux conceptions développées par Roger Caillois dans son article « Mimétisme et psychasthénie légendaire », rédigé pour la revue *Minotaure* en 1935, dans lequel il remet en cause la finalité supposée du mimétisme animal. De la même manière que notre poète, il commence par s'opposer aux naturalistes prenant l'exemple du mimétisme pour justifier l'existence de Dieu, à l'image d'Alfred Russel Wallace ou de Louis Murat¹⁴⁸⁴ : « Il y a longtemps que pour des raisons diverses et souvent peu recommandables, ces faits sont l'objet de la part des biologistes d'une sorte de prédilection lourde d'arrière-pensées : les uns songeant à prouver [...] la providence avertie du Dieu célèbre

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁴⁸² *Grains et issues* (1935), *ibid.*, p. 11.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁸⁴ Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Minotaure*, n°7, 1935, repris dans *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 101.

dont la bonté s'étend sur toute la nature ». En prenant appui sur de nombreux faits relevés par les naturalistes, Caillois considère également qu'un certain nombre d'éléments troublants « empêchent que le mimétisme soit considéré comme une réaction de défense¹⁴⁸⁵ » dans la mesure où, d'une part, « les prédateurs ne sont pas du tout trompés par l'homomorphie ou l'homochromie », et où, d'autre part, il se révèle parfois totalement contreproductif :

On a donc affaire à un luxe et même à un luxe dangereux, car il n'est pas sans exemple que le mimétisme fasse tomber l'animal de mal en pis : les chenilles arpeuteuses simulent si bien les pousses d'arbuste que les horticulteurs les taillent avec un sécateur ; le cas des Phyllies est encore plus misérable : elles se broutent entre elles, se prenant pour de véritables feuilles, en sorte qu'on pourrait croire à une sorte de masochisme collectif aboutissant à l'homophagie mutuelle¹⁴⁸⁶

De fait, « dès l'instant où il ne peut plus être un processus de défense, le mimétisme ne peut être qu'[un] trouble de la perception de l'espace »¹⁴⁸⁷ ». Caillois considère ce phénomène comme la manifestation physique d'un *instinct d'abandon* lié aux théories freudienne de l'instinct de mort et rankienne du traumatisme de la naissance, d'une volonté de régression à l'inanimé végétal ou minéral, à un état dénué de conscience tel qu'il se manifeste durant la vie prénatale¹⁴⁸⁸ qui semble parfaitement correspondre au destin réservé au divin tailleur dans *Personnage d'insomnie*. Or, dans la mesure où le récit est très probablement achevé en août 1934, Tzara n'a pas pu s'inspirer directement de l'article de Caillois. Néanmoins, nous savons que les rencontres régulières entre les deux hommes, dont témoigne leur correspondance de cette période¹⁴⁸⁹, contribuent à expliquer la circulation d'idées similaires dans leurs écrits. Ajoutons tout de même que Caillois souligne déjà le lien entre mimétisme et retour à l'état

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 128-129.

¹⁴⁸⁸ Caillois assimile en effet ce phénomène de fusion avec son environnement comme « l'expression d'une sorte de regret de l'inconscience prénatale », *ibid.*, p. 141.

¹⁴⁸⁹ Une lettre du 18 juin 1934 évoque justement l'une des rencontres régulières entre les deux poètes : « Mon cher Tzara, je viens de recevoir un papier m'informant que l'exposition de Dalí est précisément le jour où je vous avais donné rendez-vous. Si vous voulez bien, changeons-en le lieu et l'heure pour avoir tant soit peu le temps de causer. Sauf contordre de votre part, je vous attends donc mercredi vers 3H moins le quart au Café Miró au coin des rues de la Boétie et de Miromesnil. Bien à vous, R. CAILLOIS », « Lettres de Roger Caillois à Tzara », *Inquisitions*, *op. cit.*, p. 157.

prénatal dans un article antérieur publié en mai 1934, « La Mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », dans lequel il étudie « le mimétisme des mantidés, qui illustre de façon quelquefois hallucinante le désir humain de réintégration à l'insensibilité originelle, qu'il faut rapprocher de la conception panthéistique de la fusion dans la nature, fréquente traduction philosophique et littéraire du retour à l'inconscience prénatale¹⁴⁹⁰ ». Là encore, le contenu de l'article est selon nous susceptible de mettre en lumière un certain nombre de correspondances entre la pensée des deux auteurs. En puisant des exemples issus de domaines aussi variés que les sciences naturelles, l'ethnologie ou encore le folklore populaire, l'article de Caillois démontre l'influence permanente exercée par la mante religieuse dans la formation des symboles à l'œuvre dans l'esprit humain, laquelle trouve d'ailleurs un écho dans la fascination que les mantidés suscitent également chez les surréalistes¹⁴⁹¹ : « il semble bien que les hommes aient été généralement impressionnés par cet insecte. Sans doute est-ce là le fait d'une obscure identification facilitée par son aspect remarquablement anthropomorphe. L'aspect anthropomorphique d'un élément paraît en effet une source infaillible de son emprise sur l'activité humaine¹⁴⁹² ». Caillois met ainsi en lien le comportement cannibale observé chez la femelle lors de l'accouplement et le complexe de castration mis en lumière par la psychanalyse freudienne. En ce sens, la peur d'être dévoré par une femme que l'on observe chez certains maniaques de la persécution¹⁴⁹³ ne serait pas une simple manifestation du complexe de castration. Au contraire, le complexe de castration serait lui-même issu de la peur archaïque

¹⁴⁹⁰ Roger Caillois, « La Mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », *Minotaure*, n°5, mai 1934, repris dans *Le Mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁹¹ Dans l'article de 1934, Caillois évoque en effet la fascination des autres surréalistes pour la mante religieuse : « André Breton élève deux années de suite à Castellane des mantes religieuses, et Paul Éluard, que j'interroge sur la présence chez lui d'une magnifique collection de mantidés, avoue voir dans leurs mœurs l'idéal des relations sexuelles : l'acte d'amour, dit-il, diminue le mâle et grandit la femelle ; aussi est-il naturel qu'usant de son éphémère supériorité, celle-ci le dévore, ou au moins le tue. Le cas de Dalí est encore plus utilisable à cause de l'impressionnant et complet document que constitue sur les rapports de l'amour et de l'homophagie son étude paranoïaque critique de l'*Angélus* de Millet », *Minotaure*, n°5, *op. cit.*, p. 25. Ce passage sera supprimé du texte publié dans *Le Mythe et l'homme*. Voir également les exemples relevés par Claude Maillard-Chary dans *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 54-55.

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p. 68. Caillois base sa réflexion sur les observations mentionnées par Gustav Bychowski dans l'article « Bin Fall von oralem Verfolgungswahn » (*International Journal of Psychoanalysis*, vol. 11, 1930).

d'être dévoré par la femelle. Autrement dit, « les grands complexes (complexe d'Œdipe, angoisse de castration, etc.) » identifiés par la psychanalyse ne seraient que les vestiges de comportements animaux identifiables dans la nature et mériteraient, à ce titre, d'être étudiés à la lumière d'une nouvelle discipline, la « biologie comparée ».

Comme l'a souligné Emmanuel Rubio, ce rapprochement entre deux domaines apparemment aussi éloignés que la biologie et la psychanalyse, tel qu'il se manifeste dans les articles de Caillois – mais également dans la description donnée par André Breton du dragonnier de la Orotava dans *L'Amour fou*¹⁴⁹⁴ – auxquels nous ajoutons le rêve expérimental de Tzara, invite à considérer l'influence possible des écrits du psychanalyste hongrois Sándor Ferenczi. Dans *Thalassa. Essai de théorie sur la génitalité* (1924), ce dernier se propose d'étendre la théorie psychanalytique au domaine de la biologie au moyen d'une nouvelle discipline nommée « bioanalyse ». En analysant le symbolisme à l'œuvre dans les rêves, mais également dans les contes, mythes et autres légendes populaires¹⁴⁹⁵, il remarque la récurrence avec laquelle, d'une part, l'image du poisson dans l'eau est associée à l'acte sexuel et à la situation intra-utérine¹⁴⁹⁶, et d'autre part, l'image de l'océan et celle de la terre nourricière sont associées à celle de la mère¹⁴⁹⁷. En disciple de Ernst Haeckel, Ferenczi reprend sa théorie de la recapitulation – selon laquelle l'ontogénèse récapitule la phylogénèse ; autrement dit, les phases du développement d'un embryon reproduisent les étapes de l'évolution de l'espèce – et en accroît la portée en supposant que le développement des dispositifs de protection de l'embryon reproduit les modifications environnementales subies par les ancêtres de l'espèce :

¹⁴⁹⁴ « L'arbre immense [...] épaulé de toute sa force intacte ces ombres encore vivantes parmi nous qui sont celles des rois de la faune jurassique dont on retrouve les traces dès que l'on scrute la libido humaine », *L'Amour fou, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 739.

¹⁴⁹⁵ « Il est encore impossible de prédire quels sont les nouveaux développements contenus en germe dans cette conception, ni combien de savoir inconscient recèlent les légendes naïves du folklore, les contes et les mythes et surtout le symbolisme luxuriant des rêves », Sándor Ferenczi, *Thalassa. Essai de théorie sur la génitalité*, [1924], trad. fr. Judith Dupont & Myriam Viliker, Paris, Payot, 2018, p. 176.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 115.

Qu'en serait-il, avons-nous pensé, si toute l'existence intra-utérine des mammifères supérieurs n'était qu'une répétition de la forme d'existence aquatique d'autrefois et si la naissance elle-même représentait simplement la récapitulation individuelle de la grande catastrophe qui, lors de l'assèchement des océans, a contraint tant d'espèces animales et certainement nos propres ancêtres animaux à s'adapter à la vie terrestre¹⁴⁹⁸.

En ce sens, le traumatisme de la naissance tel qu'il a été défini par Otto Rank ne serait que la répétition à l'échelle individuelle du traumatisme subi lors de la transition forcée de l'océan à la terre ferme. Pour étayer cette hypothèse, le psychanalyste prend appui sur les données de l'embryologie animale et montre que « seuls les animaux terrestres développent des membranes amniotiques renfermant du liquide amniotique pour protéger l'embryon », contrairement aux poissons chez qui l'œuf fécondé flotte librement dans l'eau¹⁴⁹⁹. Autrement dit, l'apparition de l'utérus chez les mammifères serait l'expression biologique de cette volonté de retour à un stade antérieur de l'espèce (le poisson), ce qui implique également l'existence de « qualités psychiques, voire [d'] une âme¹⁵⁰⁰ » chez les animaux. Après Lamarck, Ferenczi pense en effet que l'évolution est en partie dictée par la volonté, par le désir, et non par le hasard comme le veut la théorie darwinienne de la sélection naturelle¹⁵⁰¹ : « La nécessité, résume-t-il, contraint les organismes au changement, le désir refoulé les pousse à revenir sans cesse à la situation abandonnée et, en quelque sorte, à sa “réintégration”¹⁵⁰² ». Mais le psychanalyste pousse encore plus loin sa théorie dans la mesure où il affirme que ce désir de retour à un stade antérieur équivaut également à retrouver « cette quiétude qui précédait l'apparition de la vie, la quiétude morte de l'existence inorganique¹⁵⁰³ ». Conscient que cette hypothèse le conduit à repousser les limites du vivant, Ferenczi avance qu'il n'existe pas de distinction fondamentale entre la vie et

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁰¹ « Les darwiniens objecteront sans doute que la survivance des seules espèces qui ont su s'adapter organiquement à la vie terrestre va de soi et que l'apparition de la protection embryonnaire peut être attribuée à la survie de la meilleure variété selon le principe de la sélection naturelle ; nous leur répondrons que le psychanalyste se sent plus attiré par le mode de pensée de Lamarck, plus centré sur la psychologie dans la mesure où il reconnaît également un rôle aux tendances et aux motions pulsionnelles dans la phylogénèse, alors que le grand naturaliste britannique ramène tout à la mutation, donc finalement au hasard », *ibid.*, p. 120.

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 182.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 136.

la mort, tout en faisant intervenir les données de la psychanalyse freudienne : « il paraît plus plausible d'admettre que d'une façon générale, il n'existe pas de désintrinsication totale entre pulsion de mort et pulsion de vie, que même la matière dite "morte", donc inorganique, contient un "germe de vie" et par conséquent des tendances régressives vers le complexe d'ordre supérieur dont la décomposition leur a donné naissance¹⁵⁰⁴ ». Cette courte description de la pensée de Ferenczi nous semble ainsi mettre en lumière de nombreux traits communs avec la pensée de Tzara tout en apportant une explication plausible au regret exprimé par le poète quant à la transformation du divin tailleur en arbre et non en poisson. Pourtant, ni Tzara, ni Caillois ou « André Breton lui-même ne citent, à notre connaissance, le psychanalyste hongrois, qui ne semble pas les inspirer directement. La coïncidence d'orientation entre le surréalisme des années trente et cette souche de la psychanalyse reste pourtant frappante¹⁵⁰⁵ ». Précisons tout de même qu'André Breton avait alors en sa possession un exemplaire de la *Revue française de psychanalyse* daté de 1929 dans lequel paraît une contribution du psychanalyste¹⁵⁰⁶. Bien qu'obscurs, les liens entretenus par nos trois auteurs avec la théorie *bioanalytique* de Ferenczi étaient peut-être plus développés qu'il n'y paraît.

c. Lamarck, Haeckel, Darwin : quel apport des sciences du vivant ?

Dans l'analyse qu'il donne du « sentiment de la nature chez les surréalistes », Claude Maillard-Chary a mis en lumière l'attrait exercé par Charles Darwin et sa théorie de la sélection naturelle sur de nombreux surréalistes parmi lesquels André Breton, Louis Aragon, René Crevel ou encore Salvador Dalí si bien que « dire qu'une communauté d'inspiration [...]

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵⁰⁵ Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁵⁰⁶ À ce sujet, voir la liste des ouvrages en possession du poète sur le site https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000032?back_rql=Any%20X%20ORDERBY%20FTIRANK%28X%29%20DESC%20WHERE%20X%20has_text%20%22ferenczi%2A%22&back_url=https%3A%2F%2Fwww.andrebretton.fr%2Ffr%2Fview%3F_fsb%3D1%26rql%3Dferenczi%26subvid%3Dtsearch

existe entre surréalisme et darwinisme est faible¹⁵⁰⁷ ». De la même manière, visiblement marqué par les révolutions scientifiques qui agitent le XIX^e siècle dans le domaine de la biologie, « la faune de Tzara actualise poétiquement les bouleversements révolutionnaires de l'évolutionisme¹⁵⁰⁸ » dans la mesure où, à l'instar d'André Breton¹⁵⁰⁹, elle mobilise des créatures aberrantes, véritables énigmes du monde naturel, lesquelles représentent des « difficultés spéciales de la théorie de la sélection naturelle » dans l'ouvrage révolutionnaire de Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, publié pour la première fois en 1859. Tzara fait ainsi la part belle aux « poissons volants¹⁵¹⁰ », aux « poissons électriques¹⁵¹¹ » et aux « décharges électriques des gymnotes [dans] l'eau qui se déchire¹⁵¹² », aux « vers luisants¹⁵¹³ » comme aux « lucioles¹⁵¹⁴ », ou encore aux « fleurs carnivores¹⁵¹⁵ » et autres « plantes carnivores¹⁵¹⁶ », auxquelles le naturaliste anglais consacre un ouvrage en 1875 intitulé *Les Plantes insectivores*.

Un exemple particulièrement frappant de cette reprise des cas extrêmes exposés par Darwin apparaît dans *Personnage d'insomnie*, lorsque le poète évoque la dissymétrie des

¹⁵⁰⁷ Claude Maillard-Chary, « Le Sentiment de la nature chez les surréalistes », *op. cit.*, p. 167.

¹⁵⁰⁸ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁰⁹ La vision de Tzara est en effet très proche de celle de Breton pour qui « le bestiaire surréaliste, sur toutes les autres espèces, accorde la prééminence à des types hors-série, d'aspect aberrant ou fin de règne comme l'ornithorynque, la mante religieuse ou le tamanoir », « Flagrant délit » (1949), in *La Clé des champs* (1953), O.C., t. III, p. 794.

¹⁵¹⁰ « Bois parlant ou intelligible / signe de l'Île de Pâques » (1918), *OC I, op. cit.*, p. 233. Dans son ouvrage, Darwin affirme que « les poissons volants, qui peuvent actuellement s'élancer dans l'air et parcourir des distances considérables en s'élevant et en se soutenant au moyen de leurs nageoires frémissantes, auraient pu se modifier de manière à devenir des animaux parfaitement ailés », *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou La lutte pour l'existence dans la nature*, [1859], trad. fr. Edmond Barbier, Paris, Albert Costes, 1921, p. 196.

¹⁵¹¹ « Impôts et occasions » (n.c.), *L'Antitête*, *OC II, op. cit.*, p. 282.

¹⁵¹² « Sainte » (1917), *Vingt-cinq poèmes*, *OC I, loc. cit.*, p. 98. Darwin remarque à leur endroit que « les organes électriques des poissons offrent encore de grandes difficultés, car il est impossible de concevoir par quelles phases successives ces appareils merveilleux ont pu se développer. Il n'y a pas lieu, d'ailleurs, d'en être surpris, car nous ne savons même pas à quoi ils servent. Chez le gymnote [...] ils constituent sans doute un puissant agent de défense », *L'Origine des espèces*, *op. cit.*, p. 204.

¹⁵¹³ « Par-là les âmes », *Premiers poèmes* (1913-1915), *ibid.*, p. 56 ; « Pélamide », *Vingt-cinq poèmes* (1917), *ibid.*, p. 102 ; *L'homme approximatif* (1931), chant XVIII, *OC II, op. cit.*, p. 113 ; *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 193 ; « Aux côtés du matin », *Midis gagnés* (1939), *OC IV, op. cit.*, p. 342 ; etc.

¹⁵¹⁴ « Crime distingué », *De nos oiseaux* (1929), *OC I, op. cit.*, p. 211 ; *L'homme approximatif* (1931), chant II, *OC II, op. cit.*, p. 83 ; *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 185 ; etc. Dans *L'Origine des espèces*, Darwin affirme encore : « Les organes lumineux qui se rencontrent chez quelques insectes appartenant à des familles très différentes et qui sont situés dans diverses parties du corps, offrent, dans notre état d'ignorance actuelle, une difficulté absolument égale à celle des organes électriques », *op. cit.*, p. 208.

¹⁵¹⁵ *L'Antitête* (1933), *OC III, op. cit.*, p. 267.

¹⁵¹⁶ *Le Cœur à gaz* (1923), *OC I, op. cit.*, p. 164 ; *L'Antitête* (1933), *OC III, op. cit.*, p. 300 ; *Grains et issues* (1935), *ibid.*, p. 38.

poissons plats, phénomène commenté de longue date par le naturaliste français Jean-Bapiste Lamarck dans sa *Philosophie zoologique* (1809) et repris dans *L'Origine des espèces* :

Les pleuronectes, ou poissons plats, sont remarquables par le défaut de symétrie de leur corps. Ils reposent sur un côté — sur le gauche dans la plupart des espèces ; chez quelques autres, sur le côté droit ; on rencontre même quelquefois des exemples d'individus adultes renversés. La surface inférieure, ou surface de repos, ressemble au premier abord à la surface inférieure d'un poisson ordinaire ; elle est blanche [...] Les yeux constituent toutefois, chez ce poisson, la particularité la plus remarquable ; car ils occupent tous deux le côté supérieur de la tête. Dans le premier âge ils sont en face l'un de l'autre ; le corps est alors symétrique et les deux côtés sont également colorés. Bientôt, l'œil propre au côté inférieur se transporte lentement autour de la tête pour aller s'établir sur le côté supérieur, mais il ne passe pas à travers le crâne, comme on le croyait autrefois. [...] L'état incolore du ventre de la plupart des poissons et des autres animaux peut nous faire raisonnablement supposer que, chez les poissons plats, le même défaut de coloration de la surface inférieure, qu'elle soit à droite ou à gauche, est dû à l'absence de la lumière¹⁵¹⁷.

Dans son développement, Tzara reprend ces résultats d'observation en évoquant à son tour la dépigmentation de la face inférieure et plus particulièrement la migration de l'œil de la partie inférieure vers la partie supérieure chez la sole. Exemple singulier à plus d'un titre, dans la mesure où où la référence à cet animal constitue un hapax dans l'œuvre du poète et où ce phénomène constitue l'une des rares confirmations de la théorie de la récapitulation formulée en 1866 par le biologiste Ernst Haeckel¹⁵¹⁸, ce qui soulève une interrogation : Tzara avait-il réellement connaissance des théories de Haeckel ? Si l'on connaît désormais l'attraction exercée par le biologiste allemand sur Max Ernst ou encore Paul Klee¹⁵¹⁹, sa découverte par l'intermédiaire des écrits de Ferenczi, ou bien de Freud et Engels, reste possible compte-tenu de l'influence de la pensée haeckelienne sur les deux penseurs¹⁵²⁰. Pourtant, une fois de plus, rien ne permet de le rattacher explicitement aux conceptions développées par notre poète. Toujours est-il que dans un article de 1947 consacré à Pablo Picasso, « Picasso et les chemins

¹⁵¹⁷ Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, *op. cit.*, p. 252-253.

¹⁵¹⁸ Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie* [*Morphologie générale des organismes. Principes généraux de la science des formes organiques, établie de manière mécanique sur la théorie de la descendance réformée par Charles Darwin*, 1866].

¹⁵¹⁹ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵²⁰ Jacqueline Duvernay Bolens. « La théorie de la récapitulation de Haeckel à Freud » [en ligne], *Topique*, vol. 75, n° 2, 2001, p. 13-34. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2001-2-page-13.htm>

de la connaissance », Tzara formule au sujet de sa peinture une théorie selon laquelle « Picasso a refait le chemin au cours duquel furent inventées les formes plastiques, depuis les arts anonymes jusqu'aux expressions savantes des temps modernes [et] chacune de ses créations pose à nouveau, dans son entier, le problème de la peinture et de son rayonnement dans l'ordre humain ». Et celui-ci d'ajouter, quelques lignes plus loin, qu'un tableau constitue « une récapitulation du processus même de la peinture¹⁵²¹ ». Cette expression pourrait à première vue sembler anodine si nous n'avions pas remarqué le soin avec lequel Tzara emploie le terme de « récapitulation » : il s'agit en effet de la seule occurrence du terme dans l'ensemble des écrits du poète. Ceci nous incite donc à penser que Tzara réinterprète la théorie de la récapitulation haeckelienne dans une optique artistique. Comme nous aurons l'occasion de le constater, ce phénomène d'adaptation d'une théorie scientifique à la critique artistique est relativement fréquent chez notre auteur. Mais revenons à présent sur le discours tzariste au sujet des pleuronectes :

[...] le séjour prolongé des mares de lumière sur le fond pileux, entortillé dans des rigoles de nuit, des pelotes de nerfs aquatiques, provoque sur la face étamée des soles couchées une décoloration de pigments qui ne s'arrête pas aux écailles, mais pénètre en avant. Aussitôt cette couche franchie, une force grandiose, réulsive et comparable à un Niagara, mille fois plus étendu, plus haut et plus puissant [*sic*] se déchaîne en miniature, tandis que, pris par cette énergie enfouie et sans bornes, l'œil de la sole privé de l'horizon spatial s'attaque à l'oblique transpercement de la tête. Il se produit alors un curieux phénomène d'extravasement rétinien vers la position nouvellement acquise ou un mouvement de torsion par lequel l'œil se place à côté de son frère comme une bille dans son trou sous le regard jumelé du soleil et du gouffre liquide¹⁵²².

Tzara nous livre ici un exemple de ces *déformations à peine expérimentales* à laquelle les données de la science sont soumises par l'entremise du rêve. Les similitudes entre la description darwinienne et tzariste de l'anatomie des pleuronectes pose la question du collage savant. Car le fait que nous n'ayons pas retrouvé d'indice confirmant la thèse d'un plagiat scientifique ne nous permet pas pour autant d'évacuer cette question. D'autant que ce procédé est aujourd'hui

¹⁵²¹ « Picasso et les chemins de la connaissance », (1947), in *OC IV, op. cit.*, p. 369-371.

¹⁵²² *Personnage d'insomnie* (1934), *OC III, op. cit.*, p. 177.

connu comme un trait caractéristique de l'écriture du Comte de Lautréamont, véritable idole des surréalistes. Mais Tzara pouvait-il avoir connaissance de ce type de collage dont il aurait cherché à reproduire les effets ? Pour répondre, examinons quelques éléments chronologiques. Tzara obtient un exemplaire des *Chants de Maldoror* en 1919 par l'intermédiaire de Paul Éluard : « Cher Tristan Tzara, Grâce à André Breton, qui vous connaît autant que moi, je puis vous envoyer cet exemplaire des *Chants de Maldoror*, introuvable ailleurs, je crois¹⁵²³ ». Toutefois, à en croire une déclaration d'Emil Szittyá¹⁵²⁴, le poète avait déjà parfaitement connaissance de l'œuvre de Lautréamont dès 1916. Pourtant, même si Ducasse avait entériné la nécessité du « plagiat¹⁵²⁵ » dans ses *Poésies*, il faut attendre le milieu du XX^e siècle pour obtenir confirmation des emprunts scientifiques auxquels il s'adonne. Dans la thèse qu'il soutient à la Sorbonne en 1950, Pierre Capretz avance que « beaucoup des allusions scientifiques des *Chants* semblent provenir simplement du *Magasin pittoresque* ou autres publications similaires. On peut y retrouver en effet tout le bestiaire de Lautréamont et plusieurs autres détails¹⁵²⁶ ». Mais c'est véritablement en 1952 que des plagats scientifiques sont démontrés de manière irréfutable par Maurice Viroux. Dans le chant v, ce dernier a en effet identifié de multiples emprunts à l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* publiée par le Docteur Chenu entre 1851 et 1861¹⁵²⁷. Or, en 1933, Tzara ne pouvait donc pas avoir connaissance des procédés employés par Lautréamont. Il y a néanmoins possibilité que le poète ait eu recours à un type particulier de collage déjà expérimenté durant la période Dada, comme en témoigne le poème « Beaucoup de poussière pour rien », dont l'essentiel est repris à *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, dont voici le texte original suivi de son appropriation de Tzara :

¹⁵²³ Cette lettre est conservée dans le Fonds Tzara à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet dans la section TZR C 1297-TZR C 1388, « Paul Éluard ».

¹⁵²⁴ Marc Dachy, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, op. cit., p. 38.

¹⁵²⁵ Lautréamont, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 283.

¹⁵²⁶ Pierre Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, Thèse de 3^e cycle, Paris, Sorbonne, 1950, p. 170.

¹⁵²⁷ Lautréamont, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 647-651.

Il me raconta qu'après s'être aperçu que je l'avais trompé et que j'étais parti avec, il était monté à cheval pour me suivre ; mais qu'ayant sur lui quatre ou cinq heures d'avance, il lui avait été impossible de me joindre ; qu'il était arrivé néanmoins à Saint-Denis une demi-heure après mon départ ; qu'étant bien certain que je me serais arrêté à Paris, il y avait passé six semaines à me chercher inutilement ; qu'il allait dans tous les lieux où il se flattait de pouvoir me trouver, et qu'un jour enfin il avait reconnu ma maîtresse à la comédie ; qu'elle y était dans une parure si éclatante, qu'il s'était imaginé qu'elle devait cette fortune à un nouvel amant¹⁵²⁸ [...]

Il me raconta qu'après s'être aperçu que je l'avais trompé et que j'étais parti avec **Monsieur Aa**, il était monté à cheval pour me suivre ; *mais qu'ayant sur lui quatre ou cinq heures d'avance, il lui avait été impossible de me joindre* ; qu'il était arrivé néanmoins à Saint-Denis une demi-heure après mon départ ; qu'étant bien certain que je me serais arrêté à Paris, il y avait passé six semaines à me chercher inutilement ; *qu'il allait dans tous les lieux où il se flattait de pouvoir me trouver*, et qu'un jour enfin il avait reconnu **Monsieur Aa** à la comédie gonflante ; qu'**il** y était dans une parure si éclatante, qu'il s'était imaginé qu'**il** devait cette fortune à **une nouvelle frappe de ferraille éteinte dont l'extrait aurait rempli l'osier de feu palliatif**¹⁵²⁹ [...]

Ce type d'appropriation correspond à la fois, selon la terminologie posée par Gaëlle Théval dans *Poésies ready-made*, à une modification par suppression ou adjonction¹⁵³⁰ et à une modification par substitution¹⁵³¹. Ce texte relèverait alors du *ready-made aidé*, c'est-à-dire les ready-mades pour lesquels l'objet prélevé a subi une intervention avant son implémentation¹⁵³² ». Se pourrait-il que, dix ans après la fin du mouvement Dada, Tzara ait choisi de réemployer ce procédé ? La description de l'anatomie des pleuronectes serait-elle le résultat du prélèvement, puis de la modification d'un passage de traité de zoologie ? Nous ne pouvons l'affirmer catégoriquement, d'autant que les sources susceptibles d'avoir été mobilisées par la poète ne se limitent pas aux seuls écrits de Darwin.

Par l'évocation du « transpercement » de la tête, le propos de Tzara diffère sensiblement des observations darwiniennes qui évoquent plutôt un *contournement*. La différence est minime, mais elle oriente tout de même vers la lecture d'un traité de zoologie antérieur aux

¹⁵²⁸ L'abbé Prévost, *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Flammarion, 2006, p. 75-76.

¹⁵²⁹ Les passages originels de l'œuvre de l'abbé Prévost sont ici en roman, les modifications en gras, les ajouts soulignés et les suppressions en italique. OC II, op. cit., p. 306.

¹⁵³⁰ Gaëlle Théval, *Poésies ready-made, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'harmattan, 2015, p. 174.

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 175.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 172.

travaux de Darwin. Tzara aurait-il emprunté cet exemple à Lamarck ? En réalité, si le prélèvement d'un exemple tiré d'une lecture du traité de *Philosophie zoologique* reste possible, la pensée du naturaliste français ne semble pas avoir suscité l'assentiment du poète qui en conteste les principes¹⁵³³ dans le chapitre IV, lorsqu'il souligne la difficile adaptation du divin tailleur à sa nouvelle condition d'homme-arbre :

Aussi le divin tailleur ne voulait-il plus condamner à une mort par dépréciation [...] en les privant de bienfaits congénères, ses propres feuilles, haïssables, certes, mais faisant quand même partie intégrante de son être comme du soleil et de la pluie. Si, parfois, il souhaitait cette mort, *de pathétiques et lointaines survivances transformistes* lui commandaient le plus souvent et non seulement comme un devoir envers lui-même, mais aussi envers ses branches, de les soigner avec circonspection [...]¹⁵³⁴

La critique de l'instinct de conservation du divin tailleur apparaît en réalité comme une relecture singulière de la théorie transformiste de Lamarck selon laquelle, chez les animaux, les variations des conditions environnementales créent de nouveaux besoins qui se traduisent par l'adoption de nouvelles habitudes, lesquelles engendrent le développement de nouveaux organes. De fait, selon Lamarck, « les organes moins employés dépérissent peu à peu, tandis que ceux qui le sont davantage, se développent mieux et acquièrent une vigueur et des dimensions proportionnelles à l'emploi que ces individus en font habituellement¹⁵³⁵ ». Si, dans le cas du divin tailleur, l'apparition des excroissances végétales est davantage le fruit du hasard que d'une habitude dont il semble de toute façon bien difficile d'identifier les causes environnementales, l'entretien des branchages apparaît comme le désir d'en favoriser le développement ; attitude féconde puisque c'est au terme de ce quatrième chapitre qu'il achève sa transformation en cerisier. Dans la mesure où une forme de « fierté de se singulariser parmi

¹⁵³³ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 171. La posture de Tzara semble ainsi différente de celle d'André Breton qui emploie la théorie du transformisme pour dénoncer l'arrogance de l'Homme face à la nature : « L'homme se targue d'être le grand élu de la création. Tout ce que le transformisme a pu lui révéler de son origine et des nécessités biologiques générales qui assignent un terme à la durée même de son espèce demeure en fait lettre morte. Il persiste à voir et à agir comme si ces révélations, accablantes pour son orgueil n'avaient pas eu lieu », *Arcane 17, Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵³⁴ Au même titre que la référence à la notion de « récapitulation » haeckelienne, la notion de « transformisme » apparaît comme un hapax dans l'œuvre du poète. Nous soulignons.

¹⁵³⁵ Jean-Baptiste de Lamarck, « Avertissement », *Philosophie zoologique*, Paris, Duminiil-Lesueur, 1809, p. VI.

les créatures vivantes se développa dans le divin tailleur comme un arbre intérieur¹⁵³⁶ », ce dernier semble finalement appréhender sa transformation sylvestre comme une amélioration de sa condition. Néanmoins, Lamarck perçoit le transformisme comme une tendance à la complexification des êtres vivants, depuis les « infusoires¹⁵³⁷ » jusqu'aux mammifères et à l'être humain, lequel représenterait la forme la plus perfectionnée du règne animal. Or, nous savons depuis l'époque Dada que cette vision progressiste du vivant ne correspond pas à la cosmogonie du poète qui voit un même degré de complexité dans le plus petit organisme unicellulaire, le protozoaire, comme dans le plus grand mammifère terrestre, l'éléphant¹⁵³⁸, « affirmation étonnement d'avant-garde, scientifiquement parlant, puisqu'elle recoupe trait pour trait l'axiome central de la biologie contemporaine¹⁵³⁹ » selon Claude Maillard-Chary. En employant à plusieurs reprises des exemples qui mettent à mal les théories lamarckienne et darwinienne, le poète invite une fois de plus à ne pas se laisser emprisonner dans une explication systématique du vivant¹⁵⁴⁰. L'anatomie des pleuronectes ou encore les organes électriques et lumineux constituent autant de preuves que sélection naturelle ne parvient pas, à elle seule, à expliquer la complexité du vivant. C'est la raison pour laquelle Tzara n'hésite pas à s'en affranchir : « J'ai gravi les échelles minérales où les papillons dépassent le stade de leur évolution pour devenir des grelots d'une espèce sautillante et hargneuse particulièrement douée pour remplacer les lois¹⁵⁴¹ ».

¹⁵³⁶ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵³⁷ Lamarck définit les infusoires comme des « Animaux infiniment petits, à corps gélatineux, transparent, homogène et très-contractile ; n'ayant intérieurement aucun organe spécial distinct, mais souvent des gemmules oviformes, et n'offrant à l'extérieur ni tentacules en rayons, ni organes rotatoires », *Philosophie zoologique*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁵³⁸ Dans « Marcel Janco et la peinture non figurative » (1917), Tzara évoque, par comparaison avec une œuvre d'art, « un organisme qui vit, qui a son équilibre, qui est achevé comme un protozoaire et comme un éléphant », OC I, *op. cit.*, p. 555.

¹⁵³⁹ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 155-156.

¹⁵⁴⁰ Ce constat trouve un écho dans la note que Tzara attribuait au concept d'évolution (-17) dans l'une des listes de notation, et, par extension, dans la faible moyenne (≈ -3) octroyée à Charles Darwin par d'autres dadaïstes dans la liste de juin 1920. Voir notre liste de notation n°6 et la liste de « notation des plus grands écrivains » sur le site andrebretton.fr (https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100363020?back_rql=Any%20X%20ORDERBY%20FTIRANK%28X%29%20DESC%20WHERE%20X%20has_text%20%22notation%2A%22&back_url=https%3A%2F%2Fwww.andrebretton.fr%2Ffr%2Fview%3F_fsb%3D1%26rql%3Dnotation%26subvid%3Dsearch)

¹⁵⁴¹ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 67.

En outre, dans *L'Origine des espèces*, Darwin se garde d'intégrer le cas de l'être humain à sa démonstration, il le fera en 1871 dans *La Descendance de l'homme*. Or, si le biologiste postule que l'homme est bien le fruit du processus de sélection naturelle à l'instar des autres animaux – lui infligeant ainsi l'une des trois grandes « blessures narcissiques » mises en lumière par Freud, il avance également que le développement des instincts sociaux et moraux a neutralisé le processus d'élimination des moins aptes¹⁵⁴² ; « la civilisation s'oppose ainsi, de plusieurs façons, à la libre action de la sélection naturelle¹⁵⁴³ ». De ce fait, l'évolution des instincts sociaux prendrait naturellement le pas sur l'apparition de variations biologiques, ce qui contribue à perpétuer l'idée d'une position singulière de l'être humain au sein du monde animal, lequel se serait hissé « au sommet véritable de l'échelle organique¹⁵⁴⁴ ». Or, dans la mesure où, d'après lui, l'homme ne constitue pas une exception dans le règne animal, Tzara n'a que faire de cette théorie. *A contrario*, il n'hésite pas à conjecturer l'émergence de ce phénomène de migration oculaire chez l'homme, non sans cette dose d'humour désormais indispensable dans le cadre de ses expérimentations poético-scientifiques :

Conçoit-on que devant un phénomène inverse de lucifugité, les yeux de l'homme puissent traverser le corps et se placer au bout de ses orteils ? Qu'on imagine alors, en marche, le champ visuel brassé, étiré, contracté, distendu tantôt par un pied, tantôt par l'autre [...] Pour passer de cette florale faculté d'adaptation à l'aménagement d'un programme d'existence, aussi lié par les accommodements à la nature que celui qui aurait permis au divin tailleur de végéter parmi les vivants de jour si l'infirmité ne l'avait pas inséré dans sa fatalité de bois et d'écorce, il n'y avait qu'un pas à franchir¹⁵⁴⁵.

Prenant place au cœur du chapitre cinq relatant les « accommodements à la vie de cerisier » chez le divin tailleur, la digression scientifique sur le cas de la sole, parfaitement informée malgré la teneur volontairement hermétique du propos, permet de conférer une légitimité

¹⁵⁴² Un phénomène que le spécialiste de Darwin Patrick Tort nomme « l'effet réversif » de l'évolution. À ce sujet, voir : Patrick Tort, *L'Effet Darwin. Sélection naturelle et naissance de la civilisation*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁵⁴³ Charles Darwin, *La Descendance de l'Homme*, [1871], trad. fr. Edmond Barbier, Paris, C. Reinwald & C^{ie}, 1891, p. 147.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 678.

¹⁵⁴⁵ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *loc. cit.*, p. 177.

biologique au processus de mutation, de métamorphose, dont les personnages de l'homme-arbre et, dirons-nous, de l'homme-aux-yeux-vagabonds sont l'objet, tout en postulant une forme d'équivalence entre le dire poétique et le discours scientifique. D'autant que les hypothèses formulées par Tzara sont moins fantaisistes qu'il n'y paraît. Pour nous en convaincre, concentrons notre attention sur un débat scientifique impliquant un trio de spécialistes au milieu des années 1860 : le zoologiste Nicolas Joly, le médecin Jules René Guérin, et le zoologue danois Japetus Steenstrup. Tout commence en 1864 lorsque ce dernier, dans ses « Observations sur le développement des pleuronectes », établit un rapide parallèle entre les altérations anatomiques de ces poissons et les cas de cyclopie humaine – forme sévère d'une malformation congénitale aujourd'hui connue sous le nom Holoprosencéphalie – recensés chez des fœtus humains : « Les pleuronectes sont donc tous, quant à l'œil supérieur, une sorte de Cyclopes : des Hémicyclopes, des Hétérocyclopes¹⁵⁴⁶ ». Deux ans plus tard, Nicolas Joly reprend cette affirmation au cours d'un exposé dans lequel il entend démontrer que certains traits anatomiques présents chez les animaux inférieurs à « l'état normal » peuvent se manifester chez l'homme à l'état de monstruosité :

Qu'on imagine dans l'espèce humaine une disposition des yeux analogue ou semblable à celle qui existe chez les plies, les soles, les turbots ; cette disposition ne serait-elle pas regardée à bon droit comme monstrueuse ? [...] Est-ce le hasard qui fait que les mêmes anomalies s'observent très souvent chez l'homme et chez les animaux [?] Ce sont là des faits d'observation journalière, des faits tellement avérés, tellement généraux, tellement constants dans leur manifestation, qu'ils ont, à bon droit, ce me semble, passé à l'état de loi¹⁵⁴⁷ [...]

Dans la réponse qu'il donne à cet article, Jules René Guérin prend acte des hypothèses de Steenstrup et Joly dans un texte teintée d'ironie, mettant ainsi fin au débat :

Rien de plus ingénieux en effet que la manière dont cet habile zoologiste [Steenstrup] explique comment les deux yeux de la sole, de la plie, du turbot, ont voyagé d'un côté de la

¹⁵⁴⁶ Japetus Steenstrup, « Observations sur le développement des pleuronectes », *Annales des sciences naturelles*, vol. 2, 1864, p. 254.

¹⁵⁴⁷ Lettre de Nicolas Joly, *Gazette médicale de Paris*, 37^e année, 3^e série, tome XXI, 1866, p. 744. Cette monstruosité correspond à ce qu'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, dont Nicolas Joly reprend les conclusions, nomme un « arrêt de développement ».

face à l'autre, et ont fini par se trouver d'un même côté, et à se confondre ; ce qui rendrait compte de la disparition chez l'homme de l'espace interoculaire et de la coalescence des deux yeux pour n'en former qu'un. Il n'y a qu'un malheur à cela, c'est que, tout perspicace qu'il est, le professeur de Copenhague n'a pas vu que chez les poissons plats, le rapport des deux yeux n'a absolument pas changé [...] M. Joly fera donc bien de chercher ailleurs une confirmation du système qu'il soutient¹⁵⁴⁸.

Mais l'enjeu de cette longue digression est moins de nous faire connaître l'anatomie atypique des pleuronectes que de rendre compte du caractère « anachronique » de cette thématique en 1934. Comme l'illustrent les multiples exemples convoqués, cette particularité du règne animal fut avant tout un sujet de préoccupation pour les scientifiques du XIX^e siècle, ce qui pose la question de l'effet produit par l'insertion d'un énoncé scientifique suranné au sein de l'œuvre tzariste. Dans l'article intitulé « Péremption savante et intégration littéraire », Hugues Marchal propose d'interpréter ce phénomène comme un « moyen de souligner la fragilité des thèses demeurées scientifiquement valides et actuelles¹⁵⁴⁹ ». En effet, par le déclassement dont il fait l'objet en raison des progrès continus de la science, un énoncé scientifique perd progressivement sa dimension savante pour entrer dans le domaine de la « fable ». Subissant alors un déplacement disciplinaire, celui-ci présente désormais une forme d'équivalence avec la « fiction » que représente le texte littéraire, dont aucun ne plus être considéré plus vrai que l'autre. C'est la raison pour laquelle l'emploi de ce procédé possède une dimension éminemment subversive. Pour reprendre la conclusion formulée par Hugues Marchal au sujet de Christian Prigent, ce procédé « dresse le passé des sciences contre leur présent pour attaquer notre prétention à saisir le réel [...] il montre la facilité avec laquelle nous nous laissons leurrer par nos représentations¹⁵⁵⁰ ». Il permet en somme d'ironiser sur la prétention des sciences à se poser comme les seules garantes d'une connaissance exacte de l'univers, là où elles ne font que proposer un discours toujours susceptible d'être discrédité.

¹⁵⁴⁸ Réponse de Jules René Guérin, *ibid.*, p. 747.

¹⁵⁴⁹ Hugues Marchal, « Péremption savante et intégration littéraire », in *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Laurence Dahan-Gaida (dir.), Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 30.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

Le cas de la sole ne constitue pas le seul exemple de digression à caractère scientifique venant justifier la cosmogonie atypique du poète. La quasi-totalité du poème VII de la seconde section du recueil *L'Antitête*, intitulée « Minuit pour géants », est en effet consacrée à la croissance de la vigne, où plutôt de la vigne vierge comme le suggère son statut de plante rampante :

Sous l'ombre lente, je regarde la vigne et son fruit d'ombre lente.

La vigne s'allonge et rampe ; ses doubles tentacules implantent leurs ongles dans le bois frais de l'arbre, elles se rencontrent avec d'autres tentacules et, en se nouant, se lient à la branche. D'autres mains sont envoyées dans la même direction. Le vent soufflant dans les voiles déployées des feuilles, les aide souvent à trouver dans leurs tâtonnements la branche compliquée et solide où la plante mûrit son attachement. Quand la tige est devenue solide, ce qui fut flexible et ficelle est abandonné par la sève, se rouille et se durcit comme du fil de fer. La vigne pousse et continue son chemin. Car si vous voulez l'amener sur une autre route, ses crampons ne s'y attachent que pendant peu de temps et quittent l'endroit qu'ils n'ont pas choisie. J'ai essayé d'accrocher à des tentacules un léger morceau de bois qu'elles soutenaient avec leurs ongles pendant quelques minutes et abandonnaient ensuite. Mais, quand la plante se fut impatientée, ses deux paires de tentacules, quoique fraîches et vertes, me restèrent dans la main. Essayez de couper une de ces solides attaches pour la détourner de son chemin : la plante se fâche et refuse d'employer les facultés de ses appendices.

Ainsi rampe et se développe la vigne selon un minimum d'instinct, s'accrochant au passage à l'infini des branches, dans un seul but, pour combler le vœu sourd de sa direction, celle qui lui fut donnée par le golfe de terre claire, gonflé au sein du soleil auquel elle tette un peu d'indiscutable et d'insatiable vie¹⁵⁵¹.

Placé en position de botaniste observant le comportement du végétal, Tzara se livre à une description évoquant de nouveau les travaux de Charles Darwin, et plus particulièrement l'ouvrage paru en 1875, *Les mouvements et les habitudes des plantes grimpanes*, dans lequel le naturaliste explique et dessine sa propre expérience¹⁵⁵² sur les capacités de préhension de la vigne vierge, bien qu'aucun indice ne nous permette d'établir les sources exactes du poète. Toujours est-il que la description d'un certain nombre de mécanismes biologiques suggère fortement la consultation d'un manuel de botanique. Dans ce passage, Tzara décrit en effet l'aoûtement de la vigne (transformation des rameaux en sarments durcis et secs), le processus

¹⁵⁵¹ « Minuit pour géants », VII, *L'Antitête* (1933), OC II, *op. cit.*, p. 333. Précisons que ce passage est la reprise du chapitre XIII du roman *Faites vos jeux*, intitulé « Ou la voluptueuse habileté des vignes et le mensonge » (le manuscrit indique également le titre « L'intelligence des vignes ») et publié en feuillets dans *Les Feuilles libres* de 1923 à 1924. Afin de comparer les deux états du texte, voir : *Faites vos jeux* (1924), OC I, *op. cit.*, p. 285-286.

¹⁵⁵² Charles Darwin, *Les mouvements et les habitudes des plantes grimpanes*, [1875], trad. fr. Richard Gordon, Paris, C. Reinwald & C^{ie}, 1877, p. 175.

de photosynthèse, ainsi que les différents systèmes d'accroches adoptés par les plantes grimpantes, que ce soit par crampons, par vrilles¹⁵⁵³ ou par ventouses, le nom conféré à ces derniers appendices permettant au passage d'identifier l'origine de la métaphore des tentacules. Une fois encore, cette description n'a rien de totalement gratuit et s'appuie à nouveau sur les savoirs issus de l'observation scientifique. En outre, la métaphore des ongles et des mains, ainsi que la comparaison avec le métal viennent ici parachever la démonstration implicite de la grande porosité des règnes naturels. En somme, à l'instar de l'être humain décrit dans *L'Homme approximatif*, la vigne vierge devient ici un peu animale, un peu homme, un peu métal, un peu vigne. Qu'il s'agisse d'ichtyologie, de botanique ou encore d'entomologie, la variété des disciplines abordées démontre la curiosité sans borne de Tzara pour les sciences naturelles dont il n'hésite pas à reprendre les observations pour élaborer sa poétique du vivant. En consacrant des passages entiers de ses écrits poétiques à la description de phénomènes biologiques¹⁵⁵⁴, il confirme l'une de ses prérogatives artistiques selon laquelle il n'est plus aucun type de discours jugé indigne d'intégrer le poème dans la mesure où « la poésie se trouve partout » : dans la rue, dans la publicité, ou, comme ici, dans les traités d'histoire naturelle.

¹⁵⁵³ Dans la description qu'il donne de la vigne vierge, Darwin note un phénomène identique à celui décrit par Tzara : « Ces vrilles sont moins sensibles à un attouchement que toutes celles que j'ai observées [...] mais j'ai vu maintes fois qu'elles se retiraient après avoir saisi un bâton », *ibid.*, p.182.

¹⁵⁵⁴ Nous aurions également pu évoquer le passage de *Grains et issues* dans lequel Tzara décrit le processus de thermorégulation du lézard, animal ectotherme, par exposition au soleil : « Il y avait une fois un lézard qui, vivant au soleil de sa chaleur et de sa nécessité donnait pourtant, à travers toute son image, la certitude du froid. Non pas qu'il tremblât comme si, exposé aux rayons d'un glaçon et entouré de toutes parts et à coup sûr sanglé par de longues paroles de garde-malade, il craignît, au terme de l'enveloppement soigneusement mis en scène, d'être broyé et pour ainsi dire avalé, mais aussi bien sa couleur que le halètement intempestif et les membranes translucides qui étaient taillées dans une eau marine et un air condensés, pour ne pas parler de ses mouvements hâtifs toujours préparatoires de successives disparitions, d'intermittents engoulements spatiaux, tout le vent dont était constituée sa force décelaient en lui l'expression extrême du froid », *OC III, op. cit.*, p. 78.

B- Redéfinir l'œuvre d'art

1. Une approche organique

a. La métaphore de l'organisme

Comme l'illustre la conclusion du « Manifeste Dada 1918 », le mouvement se fonde sur un objectif principal, celui de rapprocher l'art et la vie. Dans une perspective biologique, cela se concrétise par une assimilation constante de l'œuvre d'art à un *organisme*, véritable « mot clé du vocabulaire de Tzara¹⁵⁵⁵ » d'après Claude Maillard-Chary : « Arrondir et régler dans des formes, des constructions, les images d'après leur poids, leur couleur, leur matière, ou mettre en rang [...] On crée un organisme quand les éléments sont prêts à la vie¹⁵⁵⁶ ». La récurrence de la comparaison de l'œuvre d'art à un organisme dans les écrits dadaïstes de Tzara témoigne *a priori* d'une parenté entre sa conception de l'art et celle développée par la philosophie romantique allemande. Comme l'a noté Judith Schangler, « la notion surévaluée de l'organisme se retrouve au centre des domaines les plus variés de la pensée romantique. Elle en constitue l'unité de référence¹⁵⁵⁷ ». D'après la philosophe, cette analogie touche des domaines aussi variés que la langue, la société ou l'État, mais s'applique également à l'art, lequel constitue « le parallèle de l'organisme particulier, biologique, en ce qu'ils ont des fonctions architectoniques symétriques¹⁵⁵⁸ ». Une analogie particulièrement visible dans la pensée de Schelling qui n'hésite pas à faire appel à l'exemple de la plante dans sa conférence sur la *Philosophie de l'art* : « s'il nous semble intéressant d'approfondir au mieux la structure, la complexion interne, les relations et les intrications d'une plante ou d'un être organique en

¹⁵⁵⁵ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *loc. cit.*, p. 155.

¹⁵⁵⁶ « Note sur la poésie nègre » (1918), *OC I*, *op. cit.*, p. 401.

¹⁵⁵⁷ Judith Schangler, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, p. 122.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 123.

général, nous serons d'autant plus curieux de ressaisir les mêmes intrications et les mêmes relations dans cette plante plus hautement organisée et compliquée que l'on nomme œuvre d'art¹⁵⁵⁹ ». Même si, à la différence du philosophe, le poète ne place pas la création artistique au-dessus des créations naturelles, pour l'un et l'autre, l'assimilation de l'œuvre d'art à un être vivant repose sur l'organisation complexe de la matière dont ils sont le résultat.

Comme nous l'avons étudié précédemment, en abolissant les frontières entre l'animé et l'inanimé, entre le vivant et l'inerte, Tzara n'hésite pas à prêter une vie et une conscience aux éléments du règne minéral. Et parmi tous les « organismes » convoqués dans le cadre d'une analogie avec l'œuvre d'art, l'un d'entre eux semble particulièrement symboliser cette organisation parfaite de la matière, le cristal. Avant même que celui-ci ne devienne, selon Émilie Frémond, « le matériau électif de l'univers surréaliste¹⁵⁶⁰ », il s'impose comme une figure récurrente de son imaginaire poétique et se voit régulièrement associé au champ lexical de la lumière. Comme le remarque Ecaterina Grün lorsqu'elle évoque « la contiguïté fréquente des deux symboles (“cristal” et “soleil”)¹⁵⁶¹ », les écrits du poète sont en effet parsemés d'images associant le cristal à la lumière du jour – à l'instar de ces « jours où vivent les cristaux¹⁵⁶² », de ce « matin scellé de cristal¹⁵⁶³ » ou bien du « cristal fier de l'aube¹⁵⁶⁴ », ou encore à celle de l'orage : « l'éclair cogne contre les parois de cristal¹⁵⁶⁵ ».

¹⁵⁵⁹ F. W. J. Schelling, *Philosophie de l'art*, [1802], trad. fr. Corinne Sulzer et Alain Pernet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999, p. 49.

¹⁵⁶⁰ À titre d'exemple, l'Exposition surréaliste d'objets qui se déroule en 1936 à la galerie Charles Ratton présente des « objets naturels » dont des « minéraux (cristaux contenant de l'eau plusieurs fois millénaire) », in André Breton, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1199-1200. Notons également l'intérêt de Caillois pour la minéralogie qui s'exprime à travers la publication de plusieurs textes et ouvrages à partir de la fin des années 1960, dont *Pierres* en 1966, *L'écriture des pierres* en 1970, et l'article « Agates paradoxales » (*Nouvelle revue française*, n°291, 1977, p. 291-293).

¹⁵⁶¹ Ecaterina Grün, « Morcellement, approximation et (in)complétude dans la poésie de Tristan Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 24, *Le Cinéma des surréalistes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 297.

¹⁵⁶² *Où boivent les loups* (1932), *OC II, op. cit.*, p. 213.

¹⁵⁶³ *L'Homme approximatif* (1931), *ibid.*, p. 150.

¹⁵⁶⁴ « Matin des baies », *Midis gagnés* (1939), *OC III, op. cit.*, p. 328.

¹⁵⁶⁵ « Les débris chimériques », *L'Antitête* (1933), *OC II, op. cit.*, p. 372.

Mais l'intérêt du poète pour le cristal, envisagé comme un organisme minéral, réside avant tout dans les propriétés physiques de cet élément. Par sa structure régulière et symétrique, sa transparence et sa pureté, le cristal apparaît comme une forme naturelle parfaite, ce qui en fait le symbole même de l'élaboration de l'œuvre d'art : « La diversité des artistes d'aujourd'hui serre le jet d'eau dans une grande liberté de cristal. Et leurs efforts créent de nouveaux organismes clairs, dans un monde de pureté, à l'aide des transparences et de la matérialité de construction d'une simple image qui se forme¹⁵⁶⁶ ». Cette assimilation de l'œuvre d'art au processus de cristallisation (dans une solution liquide, en l'occurrence ici, l'eau) se manifeste encore dans les écrits du poète postérieur à Dada, notamment dans le texte consacré à la peinture de Max Ernst :

On n'a pas fini [de] mélanger les éléments dans un chapeau, de les tirer à l'aveuglette, que déjà ceux-ci se rangent sur la toile selon une formation d'équivalences, d'équilibre de volumes et de rapports stables de couleurs, sous la main qui voit et l'œil qui s'agite. Chacun d'eux retombe sur ses pattes, se place dans sa juste constellation comme les plans des cristaux dans le processus de leur formation¹⁵⁶⁷.

À l'instar du cristal, l'œuvre d'art se formerait de manière autonome sans véritable contrôle de la part de l'artiste. En 1934, l'évocation de ce minéral nous semble directement liée à la parution, dans la cinquième livraison de la revue *Minotaure*, de l'essai de Breton, « La Beauté sera convulsive » et de son fameux « éloge du cristal » : « L'œuvre d'art [...] me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ces faces extérieures, intérieures, du cristal¹⁵⁶⁸ ». Comme l'a fort justement indiqué Emmanuel Rubio¹⁵⁶⁹, le propos de Breton se fait lui-même l'héritier de la pensée hégélienne. Dans la dernière partie du premier livre de la *Philosophie de la Nature*, le philosophe d'Iéna emploie l'exemple des

¹⁵⁶⁶ « Note sur l'art » (1917), *OC I, loc. cit.*, p. 393-394.

¹⁵⁶⁷ « Max Ernst et les images réversibles » (1934), *OC IV, loc. cit.*, p. 422.

¹⁵⁶⁸ André Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 681. La fascination de Breton pour les éléments du règne minéral transparaît également dans « Langue des pierres », voir : *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 958 & 965).

¹⁵⁶⁹ Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 328-331.

cristaux, créations naturelles qui « se développent librement et d'une manière indépendante¹⁵⁷⁰ », par opposition aux œuvres d'art, créations humaines, dont la cause et la finalité sont extérieures à elles-mêmes. Breton entend échapper à ce clivage en faisant du cristal l'exemple même d'une création artistique parfaite :

Qu'on entende bien que cette affirmation s'oppose pour moi, de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer. Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite¹⁵⁷¹.

D'après Emmanuel Rubio, le cristal favorise chez ce dernier « une esthétique proche de l'automatisme¹⁵⁷² ». Pour Tzara, qui réfute la définition surréaliste de l'automatisme, le cristal apparaît davantage comme le symbole d'une création artistique non préméditée, auto-générée et pourtant soigneusement organisée, à l'instar de tous les organismes qui peuplent la nature.

b. Les fondements biologiques de l'art

L'assimilation constante de l'œuvre d'art à divers éléments des trois règnes naturels aboutit à l'idée d'une connexion intime entre l'esprit humain et la nature. Dans son article « À propos de l'art précolombien », Tzara commence par réaffirmer que « plus d'un lien complice nous unit à la pensée primitive » avant de suggérer une correspondance plus profonde, non seulement entre l'homme dit « primitif » et l'homme moderne, mais également entre les créations humaines et animales, ainsi que les structures organisées présentes dans la nature :

On peut se demander à la lumière de ces premières formulations volontaires de l'homme, quelle est la fonction qui régit les lois de l'architecture des nids d'oiseaux, des cellules d'abeilles, des fortifications de termites et, en remontant plus loin en arrière, de la régularité

¹⁵⁷⁰ G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature* [1817], t. I, trad. fr. Augusto Vera, Paris, Librairie philosophie de Ladrangé, 1863, p. 566.

¹⁵⁷¹ André Breton, *L'Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, *loc. cit.*, p. 681.

¹⁵⁷² Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *loc. cit.*, p. 330.

des cristaux, des couches géologiques, de la vie à l'intérieur des pierres, des colorations pigmentées dans la nature¹⁵⁷³ ?

Autrement dit, l'art, en tant que puissance créatrice, n'apparaît pas à Tzara comme une spécificité humaine, mais comme la manifestation d'un principe à l'œuvre dans l'ensemble du monde naturel, aussi bien dans le règne animal, que dans les règnes végétaux et minéraux. Ces considérations présentent de grandes similitudes avec la place accordée à l'art dans la *Naturphilosophie* de la philosophie idéaliste allemande, notamment celle d'Hegel et de Schelling. Dans son discours sur le *Rapport entre les arts plastiques et la nature* lu le 12 octobre 1807 devant l'Académie des Sciences de Munich, ce dernier met en lien « la force qui s'opère dans le cristal » et lui confère une « forme régulière », « l'oiseau enivré de musique qui se surpasse lui-même dans des chants expressifs, la petite créature artistiquement douée qui sans exercice ni leçon, accomplit aisément des œuvres d'architecture¹⁵⁷⁴ » et les créations artistiques humaines. Dans sa *Philosophie de la Nature*, Hegel perçoit dans ce type de créations animales la manifestation d'un « instinct artistique » ou « plastique » (*Kunstrieb*), qui préfigure en quelque sorte l'art tel qu'il se manifeste chez l'être humain. Pour appuyer son propos, le philosophe prend appui sur des exemples similaires à ceux mobilisés par notre auteur. Il affirme notamment que « la première forme de l'instinct artistique [...] c'est la construction instinctive des nids, des tanières, des gîtes ; ce qui fait que tout ce qui entoure l'animal devient sa possession, lors même que cela n'a lieu que suivant la forme¹⁵⁷⁵ ». Un instinct qui se manifeste, entre autre, chez les oiseaux comme chez les abeilles : « Les oiseaux montrent, par la construction des nids, l'instinct artistique et plastique [mais] l'insecte n'est point inférieur à l'oiseau, si l'on considère du moins cet instinct dans quelques-unes de ces espèces, telles que

¹⁵⁷³ « À propos de l'art précolombien » (1929), OC IV, p. 306-307.

¹⁵⁷⁴ F. W. J. Schelling, *Du rapport entre les arts plastiques et la nature et autres textes (1807-1808)*, trad. fr. Patrick Cerutti, Paris, Vrin, 2010, p. 66.

¹⁵⁷⁵ G. W. F. Hegel, *Philosophie de la nature*, t. III, trad. fr. Augusto Vera, Paris, Librairie philosophie de Ladrance, 1866, p. 392.

l'araignée, la fourmi et l'abeille. Peut-être même, en tant qu'instinct purement animal, c'est chez l'abeille qu'il atteint à son plus haut degré¹⁵⁷⁶ ». Néanmoins, le philosophe pose une distinction de taille entre l'instinct artistique tel qu'il se manifeste dans la nature et chez l'homme, l'une étant perçue comme une activité inconsciente, l'autre consciente :

L'instinct plastique est en effet analogue à l'entendement conscient. Mais on ne doit pas pour cela se représenter l'activité finale de la nature comme un entendement qui a conscience de lui-même [...] en tant qu'instinct artistique, la notion n'est qu'une virtualité interne de l'animal, qu'un instinct sans conscience. Ce n'est que dans la pensée, dans l'artiste humain, que la notion existe pour elle-même¹⁵⁷⁷.

Schelling adopte quant à lui un point de vue différent dans la mesure où, s'il reconnaît bien la différence entre les productions naturelles et humaines, ces dernières doivent s'efforcer de mobiliser cette part d'inconscient créateur :

[...] les œuvres auxquelles manquent le sceau de la science inconsciente se reconnaissent à un défaut palpable : le manque de vie autonome, indépendante du créateur, alors que, là où elle opère, l'art accorde au contraire à son œuvre, en même temps que la plus haute clarté de l'entendement, cette réalité insondable qui la fait ressembler à une œuvre de la nature¹⁵⁷⁸.

Cette nécessaire réintégration de la force inconsciente à l'œuvre dans la nature dans le processus de création artistique rappelle fortement les propos tenus par Tzara dans son discours prononcé au Congrès International des Écrivains pour la défense de la culture en juin 1935 et publié dans la revue *Commune* sous le titre « Initiés et précurseurs », après avoir fait allusion au romantisme allemand :

la poésie [n'est pas] uniquement un *moyen d'expression*, mais quelque chose de plus, de plus vivant, de plus complexe et de plus profond, quelque chose qui engag[e] non seulement le talent et la science spécialisée, mais le caractère total d'une entité ethnique, quelque chose de commun à l'homme, à l'humanité entière et exprimant, sous un angle particulier, ce que la pensée elle-même [est] incapable d'exprimer. De cette manière arrive-t-on à distinguer, en dehors de la poésie écrite, une qualité de choses et une fonction de l'homme, *inconsciente*, c'est-à-dire non soumise à la raison discursive, dont les fondements biologiques seraient à

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 473.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 390-391.

¹⁵⁷⁸ F. W. J. Schelling, *Du rapport entre les arts plastiques et la nature et autres textes (1807-1808)*, op. cit., p. 67.

déceler dans le chant des oiseaux et la complexe ornementation des attributs à travers le règne animal¹⁵⁷⁹.

D'après le poète, il existe donc une parenté « entre les lois de croissance de l'esprit et celles du développement des faunes et des flores¹⁵⁸⁰ » qui correspond à l'identité de la Nature et de l'Esprit posée par Schelling. Cette *qualité de choses* désigne indirectement le pendant inverse de la poésie moyen d'expression, c'est-à-dire la poésie activité de l'esprit (non-dirigée, inconsciente) que Tzara considère manifestement comme l'expression la plus naturelle – au sens biologique – de la pratique artistique chez l'être humain. En ce sens, la surdétermination de la raison dans le psychisme humain apparaît non seulement comme une entrave, mais également comme une pathologie de l'humanité ; elle fait partie de ces

excroissances qui obstruent les voies vitales et ternissent la circulation des fonctions naturelles [et] c'est de leur suppression que dépend l'unité splendide du chant dont nous avons, par des fibres secrètes, mot pour mot et joue contre joue, gardé le souvenir déposé sur la teinte des plumes d'oiseaux et sur l'incomparable concordance de la parure des fleurs et de celle des minéraux¹⁵⁸¹.

S'il est difficile d'établir avec certitude l'impact de la philosophie schellingienne sur Tzara, l'époque durant laquelle sont tenus ces propos, entre 1928 et 1935, laisse peu de doute sur l'influence intellectuelle exercée par les animateurs du mouvement surréaliste. Le philosophe allemand n'a pourtant pas suscité chez eux un intérêt immédiat. Dans la liste de notation de juin 1920, il obtient péniblement la moyenne de - 1,57, et se place derrière Kant (- 1,42), Fichte (3,28) et Hegel (9,43). Une tendance qui se confirme dans le « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet » élaboré par Breton et Aragon en 1922 : « Dans l'ascendance immédiate de Hegel et faisant la transition entre Kant et lui, [...] retenons seulement Fichte, avec la *Destinée de la science* et son fameux *Discours à la nation allemande*, et finissons-en

¹⁵⁷⁹ « Initiés et précurseurs » (1935), *OC V, op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁸⁰ « À propos de l'art précolombien » (1928), *OC IV, loc. cit.*, p. 307.

¹⁵⁸¹ *Grains et issues* (1935), *OC III, op. cit.*, p. 82.

avec l'idéalisme absolu sans nous arrêter à Schelling¹⁵⁸² ». Pourtant, on observe un regain d'intérêt pour le philosophe dans les mois qui suivent la naissance du mouvement surréaliste, comme en témoigne une lettre de Louis Aragon envoyée à Jacques Doucet le 4 août 1924 : « Je partage mon temps, en costume de bain, entre Schelling et Hegel d'une part, et de l'autre la mer¹⁵⁸³ ». Lectures au demeurant fécondes puisqu'elles vont largement influencer sur la composition du *Paysan de Paris* (1926), comme l'a habilement démontré Emmanuel Rubio¹⁵⁸⁴. Le philosophe est même mentionné au milieu des figures fétiches du mouvement dans le tract « La Révolution d'abord et toujours ! » (1925) : « Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche : cette seule énumération est le commencement de votre désastre¹⁵⁸⁵ ». Mentionnons enfin l'amitié¹⁵⁸⁶ du poète avec le philosophe et cofondateur de la revue *Philosophies* Henri Lefebvre, lequel rédige l'introduction aux *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et sur les problèmes qui s'y rattachent* traduit par George Politzer et publié en 1926. Autant de points de contact qui révèlent sans doute une familiarisation avec la philosophie schellingienne à la fin des années 1920.

c. Une conception néanmoins singulière de l'organisme

A priori, l'assimilation constante de l'œuvre d'art à un organisme vivant à laquelle se livre Tzara semble contredire la thèse développée par Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*. D'après l'auteur, les mouvements d'avant-garde – au nombre de quatre : futurisme,

¹⁵⁸² André Breton, *Lettres à Jacques Doucet*, loc. cit., p. 110-111.

¹⁵⁸³ Emmanuel Rubio, « Présences de Schelling dans Le Paysan de Paris », in *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°8 [en ligne], Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2002. URL : <http://books.openedition.org/pus/6914> ; « Hegel, l'amour et Le Paysan de Paris », *L'Atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle d'Aragon*, textes réunis par Édouard Béguin et Suzanne Ravis, Université de Provence, "Textuelles", 2003, p. 55-69.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*

¹⁵⁸⁵ « La Révolution d'abord et toujours ! », *La Révolution surréaliste*, n°5, 15 octobre 1925, p. 31.

¹⁵⁸⁶ Henri Lefebvre, « 1925 », *La nouvelle revue française*, n° 172, avril/juin 1967, p. 707-719.

dadaïsme, constructivisme, surréalisme – se caractérisent par leur attaque contre le statut autonome de *l'institution art* dans la société bourgeoise. Dans leur volonté de réintégrer l'art à la vie pratique, ils se livrent à une transformation radicale de la notion d'œuvre d'art. Contrairement à l'effort de l'artiste classique pour composer des œuvres d'art dites *organiques* (symboliques, syntagmatiques) caractérisées par une recherche de l'unité de la partie et du tout, de l'universel et du particulier, afin « d'offrir une image vivante de la totalité¹⁵⁸⁷ » cosmique, l'artiste d'avant-garde produirait quant à lui des œuvres d'art *non organiques* (allégoriques, paradigmatiques) définies par l'assemblage de fragments, comme l'illustrent la pratique du montage et du collage, et la mise en scène de leur caractère factice : « L'œuvre "assemblée" appelle l'attention sur le fait qu'elle est composée à partir de fragments de réalité, elle brise l'apparence (*Schein*) de la totalité¹⁵⁸⁸ ». Selon ce modèle, Tzara aurait donc composé des œuvres d'art non organiques, ce qui reviendrait à contredire toutes ses affirmations en la matière. En réalité, le caractère paradoxal de la thèse de Bürger vis-à-vis de l'organicisme tzariste nous semble plutôt être le résultat de deux définitions antagonistes de la notion d'organisme.

Jusqu'à présent, nous avons tenté de démontrer que la conception tzariste du monde vivant passe par le rejet d'un dogme positiviste envisageant la nature comme un ensemble harmonieusement organisé, et se traduit par la convocation d'un bestiaire atypique favorisant la remise en cause des théories darwiniennes et lamarckiennes. Nous avons également vu que, pour ce faire, la démarche du poète consiste à envisager la réalité extérieure sous un autre angle, non pas au moyen du penser dirigé comme le fait la science rationaliste, mais en mobilisant la pensée non-dirigée, onirique et inconsciente. Pourtant, même à l'époque Dada, le poète ne promeut pas l'image d'un univers simplement gouverné par le chaos et l'entropie. Selon lui, le monde sensible reste bel et bien soumis à un principe organisateur, mais un principe qui se

¹⁵⁸⁷ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 116.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

dérobe à l'entendement humain : « La nature est organisée dans sa totalité [...] dans les principes qui règlent les cristaux les insectes en hiérarchie comme l'arbre. Toute chose naturelle garde sa clarté d'organisation, *cachée*, [et] noue sa liberté, son existence dernière, absolue, à ces lois innombrables, constructives¹⁵⁸⁹ ». Sur ce point, nous rejoignons l'interprétation donnée par Micheline Tison-Braun :

Certes, on pourrait croire souvent que Tzara a pris le parti du chaos qu'il célèbre avec une joie sauvage par des accumulations de mots sans suite et d'invectives contre l'art et la raison. Pourtant, au-delà de cet énervement, Tzara affirma avoir découvert l'existence d'un autre ordre accessible à l'esprit, pourvu qu'au lieu de vouloir imposer sa loi aux choses il s'identifie aux forces du monde et y puise sa force créatrice¹⁵⁹⁰.

Plus qu'au scientifique, il incombe à l'artiste de dévoiler, à travers ses créations, cette structure cachée, non plus par l'imitation servile d'une nature appréhendée de manière rationnelle, mais en mettant au jour la vitalité qui s'y déploie au-delà des apparences. Tzara renouvelle à sa manière la dichotomie¹⁵⁹¹ spinozienne entre *natura naturata* (nature naturée) et *natura naturans* (nature naturante). En s'opposant au modèle créationniste et finaliste qui sous-tend la première conception, il considère que la nature est à elle-même son propre principe d'existence. Pour parvenir à cette transposition des lois de la nature dans le processus de création, le dadaïste doit lui-même s'astreindre à une discipline des plus strictes, une rigueur qui rompt avec son « jem'enfoutisme » revendiqué : « le poète sera sévère envers son œuvre, pour trouver la vraie nécessité ; de cet ascétisme fleurira, essentiel et pur, l'ordre¹⁵⁹² ». Cette vision pour le moins singulière du monde naturel, et par conséquent de l'œuvre d'art, est illustrée dans l'un des principes majeurs de l'esthétique dadaïste de Tzara, le concept de « cosmique », tel qu'il est formulé en 1917 :

¹⁵⁸⁹ « Note sur l'art, Hans Arp » (1917), *OC I, op. cit.*, p. 395. Nous soulignons.

¹⁵⁹⁰ Micheline Tison-Braun, *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau, op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁹¹ À ce sujet, voir Catherine & Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Flammarion, 2022.

¹⁵⁹² « Note sur la poésie » (1919), *OC I, op. cit.*, p. 403.

Ce que je nomme « cosmique » est une qualité essentielle de l'œuvre d'art. Parce qu'elle implique *l'ordre* qui est condition nécessaire à la vie de tout *organisme*. Les éléments *multiples, divers et éloignés* sont, plus ou moins intensément, concentrés dans l'œuvre. L'artiste les recueille, les choisit, les range, en fait une construction ou une composition. L'ordre est la représentation d'une unité régie par les facultés universelles, la sobriété, la pureté de la précision¹⁵⁹³.

En d'autres termes, l'organisme n'est pas conçu comme une structure complexe et unifiée, composée d'organes hiérarchisés et coordonnés, assurant chacun une fonction déterminée, mais plutôt, au même titre que l'œuvre d'art, comme le résultat d'un assemblage d'éléments hétéroclites auquel l'artiste lui-même donne vie. De fait, l'aspect paradoxal de la théorie proposée par Bürger n'est qu'apparent puisque son concept d'*œuvre d'art non organique* correspond bel et bien à la définition tzariste de l'organisme. Une ressemblance d'autant plus frappante que Tzara décrit les formations naturelles comme résultant d'un collage, l'un des dispositifs identifiés par Bürger. Dans *Personnage d'insomnie*, il évoque notamment « les monstruosité que la nature s'amuse – dans ses moments de béate crétinisation ou de famélique exaspération – à composer, en découpant des images distinctes et en les recollant avec le seul souci de les rendre absurdes et méconnaissables¹⁵⁹⁴ ». L'analogie tissée avec la pratique avant-gardiste est ici flagrante, et redouble l'assimilation de la cristallisation au procédé des mots dans un chapeau repérée précédemment. De la période Dada jusqu'au milieu des années trente, Tzara conçoit l'organisme à la manière d'un collage ou encore d'un cadavre exquis¹⁵⁹⁵, ce dont témoigne la façon dont il décrit la genèse du recueil *Personnage d'insomnie* : « Avec des tronçons d'images qui traînent derrière les meubles de la tête et dans un espace fictif, vous construisez un objet curieux surtout par *l'assemblage des divers éléments* qui vous tombent sous la main. Charpentier du vide, ouvrier de l'impalpable, *brocanteur* de pactes inconsistants,

¹⁵⁹³ « Pierre Reverdy. Le voleur de Talan » (1917), *ibid.*, p. 399. Nous soulignons.

¹⁵⁹⁴ *Personnage d'insomnie* (1934), *ibid.*, p. 170.

¹⁵⁹⁵ Suite à son entrée dans le groupe surréaliste, le cadavre exquis devient une activité familière à Tzara. Il est notamment le co-auteur de trois cadavres exquis dessinés en compagnie de Greta Knutson, Valentine Hugo et André Breton et le rédacteur de la « recette » du cadavre exquis écrit et dessiné (*OC V, op. cit.*, p. 256-257).

dans quelle déformante entreprise vous voilà donc engagé¹⁵⁹⁶ ! ». Plus que comme un artiste, le poète se définit avant tout comme un artisan, manipulant des matériaux usés, vieillis, dont il doit pourtant s'accommoder pour donner vie à ses œuvres organiques comme à ses personnages, à l'image du divin tailleur :

Dans une cour étroite [...] vous avez ramassé un bidon à essence [...] Il peut figurer une tête [...] Rien n'empêche de l'exhausser d'un peigne espagnol, haut sur pattes et d'un flamant empaillé. En guise de tronc [...] on se contentera d'une malle en osier [qui] contenait des chemises de femmes [...] Le sexe sera formé par un arrosoir, un de ces rares objets à fonctionnement ambigu, à symbole d'hermaphroditisme [...] En hâte on terminera la construction du personnage d'insomnie, en lui ajoutant des membres inférieurs [...] formés d'une chute de matière légère, de crêpe de chine par exemple et fixés par des épingles de nourrice à la base de la malle¹⁵⁹⁷

En résulte un amas d'« objets usuels et hétéroclites. Un monstrueux *bric-à-brac* résultant d'un balayage insoupçonné et mirifique¹⁵⁹⁸ ». Cette conception, irrationnelle et non-dirigée, montre que la pensée de Tzara prend ici ses distances avec le romantisme allemand car, comme l'a démontré Judith Schangler, l'organisme tel que l'envisage le courant philosophique est avant tout pensé en termes rationalistes :

Il y a eu un moment où la notion d'organisme, en ses diverses composantes, s'est trouvée généralisée et absolutisée en archétype de la rationalité. [...] Le terme d'organisme se trouve doué d'une puissance d'intégration rationnelle à laquelle on ne peut que faiblement comparer le rôle actuel de la notion de *structure* : ce n'est plus l'un des phénomènes naturels, c'est le type de la réalité rationnelle. On peut parler en ce sens d'une véritable rationalité organique¹⁵⁹⁹.

Ainsi, même s'il hérite de l'analogie romantique entre les créations naturelles et artistiques, Tzara propose une définition de l'organisme distincte, si ce n'est opposée à celle offerte par l'école de pensée allemande et par Peter Bürger, qui rejoint davantage celle proposée par

¹⁵⁹⁶ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 151. Nous soulignons.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 152-156.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 159. Nous soulignons. On notera que cette notion de brocante, de *bric-à-brac* n'est pas sans rappeler la manière dont le poète décrivait la façon dont se constitue la personnalité de l'homme approximatif, avatar de l'homme moderne, quelques années auparavant : « tu es en face des autres un autre que toi-même / sur l'escalier des vagues comptant de chaque regard la trame / dépareillées hallucinations sans voix qui te ressemblent / les boutiques de *bric-à-brac* qui te ressemblent / que tu cristallises autour de ta pluvieuse vocation – où tu découvres des / parcelles de toi-même », in *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *loc. cit.*, p. 89. Nous soulignons.

¹⁵⁹⁹ Judith Schangler, *Les Métaphores de l'organisme*, *op. cit.*, p. 30.

certaines biologistes contemporains. Dans un article publié en 1977 dans la prestigieuse revue *Science*, le biologiste et prix Nobel de médecine François Jacob développe l'idée que le processus d'évolution des êtres vivants ne conduit pas à l'apparition de caractères *ex nihilo* mais, au contraire, à la réorganisation de traits préexistants : « L'évolution ne produit pas de nouveautés à partir de rien. Elle travaille sur ce qui existe déjà, soit en transformant un système pour lui donner de nouvelles fonctions, soit en combinant plusieurs systèmes pour en produire un plus élaboré¹⁶⁰⁰ ». Entre autres exemples, il mentionne ainsi l'apparition des poumons chez les vertébrés terrestres¹⁶⁰¹ résultant de la transformation de la paroi de l'œsophage chez certains poissons d'eau douce ou encore celui du cerveau humain¹⁶⁰², lequel se serait constitué par l'apparition de nouvelles structures (le néocortex) venues se superposer sur la structure cérébrale des animaux primitifs (le rhinencéphale). De cette analyse, Jacob déduit une analogie entre l'évolution des espèces et la notion de bricolage héritée du concept développé par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* :

[La sélection naturelle] fonctionne comme un *bricoleur* – un bricoleur qui ne sait pas exactement ce qu'il va produire mais qui utilise ce qu'il trouve autour de lui, que ce soit des bouts de ficelle, des fragments de bois ou de vieilles cartes postales ; en bref, elle agit comme un bricoleur qui utilise tout ce qui est à sa disposition pour produire une sorte d'objet exploitable [...] le *bricoleur* se débrouille toujours avec du *bric-à-brac*¹⁶⁰³.

2. Pour un art de l'assemblage

Dans la mesure où elle joue le rôle d'*analogon* de la création artistique, cette conception singulière de l'organisme nous renseigne également sur la technique utilisée par notre auteur pour composer ses poèmes. C'est du moins le postulat à partir duquel nous allons à présent entamer une analyse génétique des avant-textes tzaristes. Suite à la consultation de ses

¹⁶⁰⁰ François Jacob, "Evolution and Tinkering", *Science*, vol. 196, n° 4295, 10 juin 1977, p. 1164. Nous traduisons.

¹⁶⁰¹ *Idem*. Nous traduisons.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 1166.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 1164. Nous soulignons.

manuscripts, nous avons en effet mis au jour cinquante-six listes de mots qui nous permettent d'éclairer le mode de composition de ses œuvres. Ces listes sont de toutes les tailles, entre 2 (TZR 671²⁷) et 94 formes (TZR 57³⁹) et contiennent quasi exclusivement des termes issus de la langue française. La plupart du temps, les entrées sont constituées d'un seul mot (substantifs, verbes (conjugués ou non), adjectifs, adverbes, etc.) mais il peut également s'agir de groupes nominaux, de locutions ou bien de proverbes et d'expressions. Par ailleurs, la plupart de ces listes ne sont pas constituées en fonction d'un ordre préétabli (alphabétique, rimique, thématique, etc.) et correspondent en quelque sorte à une « énumération disjonctive » d'après la distinction établie par Detlev W. Schumann et reprise par Bernard Sève¹⁶⁰⁴. Il arrive pourtant que certaines d'entre elles réunissent des éléments en fonction de leur paronymie, à l'image de la liste mise en lumière par Mary-Ann Caws dans *Approximate Man and Other Writings*¹⁶⁰⁵, ou encore de leur homophonie comme dans la liste TZR 165⁴⁵ : « [...] cétacés, c'est assez ».

Il existe également quelques listes spécialisées qui témoignent d'un effort volontaire pour puiser dans un vocabulaire spécifique et qui, cette fois-ci, relèvent d'une « énumération conjonctive ». On retrouve ainsi des listes de volatiles (TZR 671²¹) : « vautour, aigle, pivert, les échassiers, le héron, la perdrix, la caille, pigeons, casoar, goéland, kiwi, alouette, mouette, cormoran », ou encore d'animaux marins et de pierres semi-précieuses (TZR 671⁹) : « ~~balaine,~~ ~~perche, brochet, [illisible], limande, saumon, truite, rouget, [illisible], éperlan, requin, dauphin,~~ obsidienne, grenade, rubis, émeraude, cornaline, malachite, agathe, lapis, saphir, onyx, jaspe, jade, calcédoine, opale, turquoise, améthyste, topaze, aigue-marine, [illisible]¹⁶⁰⁶ ». Certaines

¹⁶⁰⁴ Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, p. 36.

¹⁶⁰⁵ Mary-Ann Caws a en effet retrouvé une liste dans laquelle plusieurs termes au sonorités proches se côtoient. Nous la retranscrivons ici dans son intégralité : « ne fera pas long feu, s'endormir à cœur joie, liasse, liesse, laisse, pythie dans les sources, tirer à la courte paille, où boivent les chamelles, et pissent les serpents, pépin, fientes, égarement, surexcitation, terrifiant, incognito, certificat, agité, incurable, brebis, immoler, piédestal, le dernier mot idylle, mythique, déboires, affranchir, les vagissements de l'avachissement, le protecteur (de la République), s'esseuler, aboli, extase, bouleversement », in *Tristan Tzara: Approximate Man and Other Writings*, Wayne State University Press, Detroit, 1974, p. 29.

¹⁶⁰⁶ Les termes ou expressions que nous ne sommes pas parvenus à identifier seront signalés par le terme « illisible » entre crochets.

d'entre elles sont même imbriquées dans des listes plus étendues à l'image de cette énumération de végétaux qui vient enrichir la liste TZR 671²⁶ : « agglomération, suggestion, escorte, criblé, touffes, orchidée, tulipe, l'iris, primevère, bluets, campanule, marjolaine, l'ortie, cinéraire, asphodèle, verveine, lavande »), ou de ces quatre autres volatiles réunis au sein de la liste TZR 663⁴⁶ : « [...] le grèbe huppé, l'effraie, la hulotte, la mésange, [...] ».

S'il semble évident que ces listes spécialisées naissent grâce à la consultation d'ouvrages spécialisés ou de planches zoologiques, botaniques, et minéralogiques, les autres semblent davantage se construire par association d'idées ou bien par pur hasard. Selon Henri Béhar, le procédé « rejoindrait ainsi, d'une certaine manière, la technique des mots dans un chapeau¹⁶⁰⁷ ». Néanmoins, à la différence de la recette « Pour faire un poème dadaïste », la pratique de la liste témoigne d'un processus de recherche et de sélection méthodique des items durant la phase pré-rédactionnelle, comme le suggère Bernard Sève :

Il faut, pour élaborer une liste, prendre une sorte de recul par rapport au monde, à la situation d'énonciation et à l'usage ordinaire du langage. La liste ne relève pas de l'improvisation, de l'inspiration soudaine. Une bonne liste, et même une mauvaise, suppose un travail, une recherche des éléments pertinents, toute une technique intellectuelle de tri et de comparaison¹⁶⁰⁸.

À la suite de leur regroupement en listes, les items subissent d'ailleurs une seconde opération de sélection par l'utilisation de la rature autographe¹⁶⁰⁹. Pierre-Marc de Biasi identifie cinq fonctions occupées par la rature dans les manuscrits et tapuscrits¹⁶¹⁰ : la *rature de transfert* signale le déplacement d'un élément dans une autre partie du texte, la *rature de suspension* avertit d'une correction ultérieure, la *rature de substitution* indique le remplacement d'un élément au profit d'un autre et est généralement accompagnée d'une réécriture (à la marge, en interligne ou directement à la suite de la biffure), la *rature de suppression* annonce l'élimination

¹⁶⁰⁷ OC II, *op. cit.*, p. 443.

¹⁶⁰⁸ Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁰⁹ Par opposition à la rature *allographe*, la rature *autographe* est pratiquée par l'écrivain lui-même. Voir : Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 53

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 54-58.

d'un élément ; enfin, la *rature d'utilisation* montre les vocables utilisés par l'écrivain. Chez Tzara, l'usage de la biffure correspond, à première vue, à cette dernière fonction. On remarque en effet que bon nombre de termes raturés sont employés lors du processus de rédaction. Un fait particulièrement visible dans la liste TZR 671³³ : « ~~convalescent~~, relief, effroi, radeau, tatoué, diplômé, balustre, biais, élimé, visée, fascination ». Sur les onze vocables notés, dix sont biffés, tandis que neuf sont repris dans les strophes quatre à sept du chant X de *L'Homme approximatif* (« diplômé » étant le seul terme raturé non sélectionné). À l'inverse, d'autres listes suggèrent que la rature possède une fonction inverse, celle de la suppression. La liste TZR 51⁸ comporte ainsi dix-neuf items, dont aucun n'est biffé : « l'avoine, embaumer, pierres disjointes, au-delà de, se fendit, monstre, plonger, aventure, étrange, aspect, joncs, roseaux, cependant, chaumière, l'hiver, peu à peu, cabane, délabré, pondre ». Treize de ces termes sont pourtant condensés en un court passage dans la dernière section de *Grains et issues*, « De Fond en comble la clarté » :

par-delà les flambeaux des étés étincelants
dans les *pierres disjointes* où attendre la veloutée *cabane*
fend l'aspect des *joncs* dans leur *délabrement*

un *monstre* s'insinue en *plongeant* dans les greniers *d'avoine*
embaume au-delà des chiffres l'*aventure* de l'homme *d'hiver*
resté *étranger* à tout laissé en dehors de tout¹⁶¹¹

L'absence de certains termes dans la composition finale s'explique partiellement par la mise en concurrence de certains synonymes (*cabane* ayant été préféré à *chaumière*, *jonc* à *roseau*), ou bien par le développement d'un champ lexical comparable (*pondre* est ainsi suggéré par l'emploi du verbe « couvrir » et la référence à l'« œuf » dans les trois vers suivants : « la solitude vieille couve des tambourins / dans la tête des fous patience de gravier / dans la pomme méfiante l'œuf du souvenir »). De fait, la biffure tzariste n'a pas davantage pour fonction d'indiquer une

¹⁶¹¹ Pour davantage de lisibilité, les éléments issus des listes de mots sont présentés soulignés et en italiques. *Grains et issues* (1935), OC III, op. cit., p. 88.

utilisation que de signaler une suppression ; par conséquent, son emploi ne constitue pas une preuve fiable pour déterminer la sélection ou non d'un élément dans la version finale de l'œuvre. Cette pratique nous montre pourtant que la liste constitue un outil non négligeable pour appréhender le processus d'élaboration de ses textes, dans la mesure où Tzara en fait manifestement usage à plusieurs reprises, quitte à reprendre des éléments auparavant jugés indésirables ou à en éliminer quelques-uns sélectionnés en première intention.

L'auteur conserve néanmoins une certaine liberté à l'égard de ces listes puisque certaines d'entre elles sont peu voire pas utilisées, à l'image des listes TZR 662²⁶ et TZR 662²⁹, TZR 663¹⁶ et TZR 663⁴⁵, ou encore TZR 671²⁷ et TZR 671⁴⁵. De fait, la liste tzariste serait davantage un appui¹⁶¹² qu'un programme d'écriture systématiquement appliqué. D'ailleurs, après l'étape de sélection, il n'est pas rare que le poète procède à l'adaptation des vocables sélectionnés. Comme l'illustre la liste précédemment citée, les formes des mots ou expressions employés ne sont pas forcément identiques à celles des listes. Le poète opère ainsi des passages du singulier au pluriel, des modifications des temps et des modes des verbes, et autres dérivations. Néanmoins, lorsque l'on observe la façon dont ces listes sont employées dans les écrits du poète, on note à l'inverse que certaines d'entre elles sont presque intégralement utilisées, et toutes entières contenues dans des passages de seulement quelques lignes, qu'il s'agisse de vers¹⁶¹³ ou de prose. Ainsi, sur les soixante-cinq items que comporte la liste TZR 57³¹, on en retrouve plus de 80% dans la version finale d'un passage du chapitre IX de *Personnage d'insomnie*. Un pourcentage susceptible d'être revu à la hausse dans la mesure où, sur les douze items *a priori* non employés, seuls cinq ont été identifiés avec certitude. Observons à présent la manière dont s'opère le passage de la liste au texte final :

¹⁶¹² Dans la mesure où le français est sa langue d'adoption, on peut supposer que les listes ont également pour but d'enrichir le vocabulaire du poète.

¹⁶¹³ La liste TZR 31 (5) est composée de quatre-vingt-six items dont soixante-et-un sont utilisés en l'espace de seulement vingt-six vers dans la dernière section de *Grains et issues*, « De Fond en comble la clarté ». Notons que sur les vingt-cinq items restants, neuf n'ont pas été identifiés avec certitude.

TZR 57³¹: invention, se poste, palmeraie, licou, hâter, gorgée, dolman, madras (?), mil, mimer, duel, obsédant, oasis, vergers, semblant, aphrodisiaque, criblé de dettes, peu d'assurance, se laisser abattre, elapis (?), elavier, dissipe, tient à cœur, chantier abandonné (?), superflus, pêle-mêle, éboulis, sombre, éployé, rocheuses, s'amonceler, ébaucher, désarroï, émouvante, chaume, [illisible], glaise, colombe, carcasse, hardes, métissage, s'enfonce, rapines, rognier, griffes, éperon, s'étioler, jacassement, décortiqué (?), somnolence, sieste, cage d'escalier, obstination, débrousser, épierrier (?), irriguer, vipère, retraite, effrité, s'effondre, succombe, côte à côte, perpétuer, falaise, [illisible].

Imperturbable présence à la chair de nouveau-né des anémones greffée comme un *semblant* d'*oasis* par-delà les pluies estivales, *obsédant verger* de *licous gorgé* de l'*invention* de nouvelles catalepsies lunaires, où des coursiers uniquement composés d'air marin et de scintillements de neige prennent leur galop de cendre dans une foison de vent et des éclaboussures de crinières aux abords des cascades, vers une poupée de diadèmes comprise dans le lot de *mil*, c'est dans la coutume des caresses aux rebords fleuris de tes flancs que je m'enlise corps et yeux, en moins de temps qu'il n'en faut pour les *mimer*, la *palmeraie* s'ébroue dans la gorge de l'aveugle et aux *dolmans* accrochés par migraines de soie, un soir d'été aux yeux des éclairs, j'ai dépesté le sens du val dont l'ombre était parcourue de bout en bout comme un canal de voix et un goupillon de nervures, ô, incandescente, c'est par là que j'ai retrouvé ta lumière dans la parole qui ne parle pas et la constance du désir. Réverbérée par la *somnolence*, *perpétuée* dans les jupes d'un soleil *métissé*, par des essais de voyelles enchevêtrés aux forces torrentielles du puits, languissante fumée, ramage cristallin, ô, *émouvante* et chère, chère par-dessus les *éboulis* de *chaume* et des *chantiers* par moi abandonnés aux *hardes* en *désarroï*, à leur *sombre obstination*, claire *éployée* en mon âme qui changea la millénaire *sieste* d'une nature vivant *côte à côte* de *rapines* et de *falaises* pour une *retraite* de *clavier ébauchée* sur des marches de *colombes*, lorsque *s'amoncellent* les *éperons* de bien *peu d'assurance* en paroles et *débroussent* la détresse, lorsque sans *se laisser abattre* par la *vipérine carcasse* de cet *effondrement* humain, ô clair tournesol, tu *dissipes* l'ombre *superflue* dont *pêle-mêle* le *rocheux jacassement* des bas-fonds de neige *tient à cœur* de nous montrer les *griffes* et lorsque les derniers bruits de pioche qui *irriguent* la mort de pisé *s'étiolent* comme les *cages d'escalier*, *succombant* à l'*effritement* des lumières et *s'enfoncent* dans la *glaise*, tu te dresses dans le timbre émerveillé d'un son de cloche lointain, lointain, dans les naines écuries qu'y abritent les aisselles des chênes et *te postes* aux repaires fantômes des météorites¹⁶¹⁴ [...]

Si le premier paragraphe comporte relativement peu d'items issus de la liste, l'extrait du second paragraphe en comporte quant à lui quarante-trois pour un total de cinquante-deux mots sur cent quatre-vingt-douze, soit plus de 25% du total. La juxtaposition de tous ces items renforce alors considérablement l'étrangeté et l'opacité du récit. C'est dans ce brouillage de la signification que semble résider le principal intérêt de la liste de mots. Dans la mesure où, à de rares exceptions près, les listes de Tzara ne sont pas thématiques, les items ne se répondent pas entre eux. En outre, le procédé de mise en liste permet d'opérer une découpe dans le flux ininterrompu de la langue. Les mots sont ainsi isolés les uns par rapport aux autres mais également isolés de tout contexte d'énonciation, ce qui permet de les soustraire à leur usage

¹⁶¹⁴ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, op. cit., p. 200-201.

figé dans la langue. Coupés de leur signifiés, ils se transforment ainsi en véritables objets, en matériaux sélectionnés avant tout pour leur propriété physique. Ces conséquences esthétiques du procédé de la liste ont notamment été mises en lumière par Bernard Sève :

Qu'est-ce donc qui est poétique dans une liste ? Quelque chose comme une libération du mot, comme si la liste « décollait » le mot de ses attaches référentielles et parfois même sémantiques (mais l'inverse se produit aussi). Le mot est libéré des contraintes logico-syntaxiques de la phrase, comme libéré des contraintes de vraisemblance narrative ou de motivation fictionnelle. Le mot est posé sur la page, dans sa colonne, comme l'objet est posé sur le sol ou sur l'étagère. Le mot, dans la liste, s'offre dans sa nudité [...] Paradoxalement, le mot en liste est coupé du monde et fait corps avec le monde [...] Le mot n'est plus l'outil d'une manipulation linguistique, il devient un morceau du monde. Il existe un cratylisme naturel à la liste, comme s'il suffisait aux mots d'être inscrits en colonne ou en fil pour que la portion du monde dont chacun d'eux a la garde nous soit enfin transparente¹⁶¹⁵.

La mise en liste aurait donc deux effets opposés et pourtant complémentaires, celui de jeter un voile opaque sur le langage désormais dénué de toute logique tout en favorisant la transparence des mots pris isolément. C'est en décontextualisant les mots et expressions figées que le poète parvient à leur redonner la vigueur de leur sens premier, à « leur procurer une nudité de fil de fer¹⁶¹⁶ ». Extirpé de tout contexte, le mot gagne certes en obscurité mais se débarrasse également de la couche sédimentaire de significations dont l'usage l'a recouverte. Chez notre auteur, la liste apparaît donc comme le dispositif privilégié de refonte du langage et acquiert une fonction bien différente de celle identifiée par Jack Goody. Dans *La Raison graphique*, l'anthropologue britannique examine les différences structurelles entre les cultures orales et celles ayant adopté l'écriture comme moyen de communication et montre que le passage de l'oralité à l'écriture s'est accompagné de modifications à l'intérieur même du psychisme. D'après cette perspective, la liste – qui représente avec le tableau le « stade extrême¹⁶¹⁷ » de formalisation du langage provoqué par l'apparition de l'écriture – apparaît comme un dispositif de classification, de hiérarchisation et d'ordonnement du savoir¹⁶¹⁸. Or, la liste tzariste

¹⁶¹⁵ Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, op. cit., p. 120.

¹⁶¹⁶ « Les Consciences atténuantes », *L'Antitête* (1933), OC II, loc. cit., p. 394.

¹⁶¹⁷ Jack Goody, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 200.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

correspond davantage à l'analyse donnée par Pierre-Henri Kleiber dans son article « Sur la liste surréaliste », lequel démontre que les surréalistes détournent cette fonction première de la liste par la juxtaposition d'éléments hétéroclites :

La structure, l'ordre, l'architecture, la taxinomie présentent une réalité à la mesure de la raison humaine – une réalité domestiquée et cadastrée ; la liste surréaliste, qui est une exposition désorientée, présente une réalité à la mesure de la déraison [...] Le fouillis, le fatras, le bazar de la liste dadaïste/surréaliste sont le symptôme, non d'une insuffisance (d'une absence de configuration), mais d'un excès (celui de la vie sur les catégories disciplinaires où l'enferme le savoir). [...] Comme l'existence, elle est une œuvre de bricoleur, non une œuvre d'architecte ou d'ingénieur¹⁶¹⁹.

Pourtant, chez Tzara, les listes ne dépassent jamais la phase pré-rédactionnelle, aucune d'entre elles n'est retranscrite telle quelle dans l'œuvre à laquelle elles se rapportent. En replaçant les syntagmes dans le cadre de la phrase, le poète ne se contente pas de disloquer le langage mais se livre bien à une entreprise de recomposition, tout en le débarrassant des entraves de la logique discursive. Les listes permettent ainsi des associations incongrues ou, comme l'avance Tzara, d'« insolite[s] accouplement[s] non prévu[s] dans les dictionnaires de granit¹⁶²⁰ » et créent les conditions favorables à une écriture de la discontinuité et du fragment qui témoigne à la fois du bricolage à l'œuvre dans la nature et de la condition de l'homme moderne tels que les perçoit l'écrivain. On remarque d'ailleurs que celles-ci ne s'appliquent pas uniquement à de courts passages isolés mais s'égrènent parfois tout au long d'une œuvre. C'est notamment le cas de la liste TZR 663⁴⁴ que l'on retrouve des chants IV à XVIII de *L'Homme approximatif* :

un long départ de chant d'oiseau sans *lacune*
et l'*ambre* sans *lacune* de ton tourment *majestueux*¹⁶²¹ (chant IV)

¹⁶¹⁹ Pierre-Henri Kleiber, « Sur la liste surréaliste. Poétique et philosophie des “énumérations égarantes” », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013, p. 62-64.

¹⁶²⁰ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶²¹ *L'Homme approximatif* (1931), OC II, *op. cit.*, p. 94. Voici la liste en question : *[illisible]*, soin, séjourner, l'aviro, méfier, croupir, sceptre, insère, masse, hybride, traits, bifurquer, articuler, presque, appendice, culée, pile, hyperboréen, falaise, houlette, escale, régime, outre, *[illisible]*, téméraire, cabotage, amphibie, parqués, pourtour, trafic, anfractuosités, accidenté, juxtaposé, stérilise, intempéries, assoupissant, végétation, rigoles, l'étable, *[illisible]*, vestiges, abonde, parages, lacune, désagrèger, lamelles, ébauche, majestueux, souverain, prédominante, lagune, subit, dague, tige, exubérance, eiselure, eroe, maturité, *[illisible]*, louanges, toiture, expression, l'ambre.

.....

dieu juxtaposé à chaque allusion de geste millimétrique
[...]
vagues sont tes appels les parages qui applaudissent mais lisses
[...]
et là où la tige se dresse en croc de dague
croupissent les âmes lourdes qui ne voient pas

accidenté est le vallon qui te rejoint dieu de pénombre
et souveraines sont les masses que tu jetas entre nous¹⁶²² (chant XII)

.....

où êtes-vous peuplades inclinées sous le poids des dieux absurdes
parquées dans les étables assoupissantes d'amphibies
dans les lagunes ciselées d'intempéries et de trafics
et sous les perspectives des arches dans les presqu'îles majestueuses
d'humanité

[...]
j'entends encore la scie à nuages
qui découpa l'horizon de la maturité des vestiges ondoyants¹⁶²³ (chant XVI)

.....

les moulins à vent les moulins à tourments
broyant les hyperboréennes régions où sèchent les amours primaires
[...]
quand la parole est si chère pour ceux qui en ont besoin
parole que j'attends parole en pépites dans l'anfractuosité du port¹⁶²⁴ (chant XVIII)

D'autres listes semblent même parcourir l'ensemble de l'œuvre du poète. Une spécificité qui semble toutefois réservée aux listes spécialisées. On retrouve ainsi des termes issus de la liste botanique TZR 671¹⁶ dans *L'Homme approximatif*, *L'Arbre des voyageurs*, *Où boivent les loups*, *Terre sur Terre*, *Le Signe de vie*, ou encore *De Mémoire d'homme*. Ainsi, compte tenu du nombre de listes retrouvées au sein des manuscrits et de la quantité d'œuvres auxquelles elles s'appliquent, cette pratique nous semble constituer un trait majeur de la *praxis* poétique de Tzara faisant écho à sa perception éclatée du cosmos.

¹⁶²² *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁶²³ *Ibid.*, p.152-154.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 163-164.

C- *Le tropisme du corps précaire*

1. La critique d'une société malade

Comme l'illustre l'omniprésence d'éléments issus du vocabulaire médical au sein de ses écrits dadaïstes, le thème de la maladie possède chez Tzara une importance toute particulière notamment lorsqu'il s'agit de dénoncer les dérives de la civilisation occidentale. Dans son étude des *Métaphores de l'organisme*, Judith Schlanger analyse la signification dépréciative que revêt le thème de la maladie lorsque celui-ci est employé dans le cadre d'une analogie entre société et organisme vivant. Selon elle, « en matière socio-politique, l'appréciation du malsain est toujours fonction d'un jugement normatif sur l'état de santé [et] les phénomènes désignés comme troubles ou des perturbations sont d'emblée abordés péjorativement¹⁶²⁵ ». En somme, la métaphore de la maladie permet d'exprimer les dysfonctionnements, les détériorations de la société par rapport à une situation normale, plus ou moins fantasmée, correspondant à un état de pleine santé. Chez Tzara, cette critique prend l'aspect d'une maladie vénérienne, tantôt une « blennorragie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique¹⁶²⁶ », tantôt la « syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire¹⁶²⁷ ». Bien sûr, le domaine de l'art est l'un des plus sévèrement attaqué. Tzara s'insurge notamment contre « les médocastres littéraires en mal d'amélioration¹⁶²⁸ » et leur œuvre qu'il définit comme le produit d'une prolifération bactériologique, une « flasque et insipide chair se multipliant à l'aide des microbes typographiques¹⁶²⁹ ». C'est la raison pour laquelle « l'art a besoin d'une opération¹⁶³⁰ » chirurgicale afin d'en extraire les tumeurs malignes. L'analogie médicale

¹⁶²⁵ Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 175.

¹⁶²⁶ « Manifeste Dada 1918 », *OCI*, loc. cit., p. 367.

¹⁶²⁷ « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920), *ibid.*, p. 378.

¹⁶²⁸ « Manifeste Dada 1918 », *ibid.*, p. 363.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 365.

¹⁶³⁰ « Proclamation sans prétention » (1919), *ibid.*, p. 369.

s'accompagne également d'une revendication hygiéniste opposant la propreté dadaïste à la saleté bourgeoise : « un certain goût de la *propreté* m'a toujours inspiré le dégoût des élaboras journalistiques¹⁶³¹ ». Dans le « Manifeste Dada 1918 », les valeurs bourgeoises de morale et de logique sont d'ailleurs associées à des « rats putrides dont les bourgeois ont plein le ventre [*sic*], et qui ont infecté les seuls corridors de verre clairs et *propres* qui restèrent ouverts aux artistes¹⁶³² ». Pour Dada, il faut désormais éradiquer ces infections qui gangrènent la société : « il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. *Balayer, nettoyer*. La *propreté* de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles¹⁶³³ ». En ce sens, la *tabula rasa* dadaïste peut être assimilée à une entreprise de revitalisation. Face aux imposteurs, Tzara choisit de se tourner vers « [c]es peintres [qui] se dirigent vers un art impersonnel, anonyme et y voient le médicament contre la méchanceté des hommes¹⁶³⁴ », ces artistes qui, à l'image de Guillaume Apollinaire, n'ont de cesse de « chercher des médicaments et la sagesse¹⁶³⁵ ». Le nom donné par Tzara au premier de ses avatars littéraires, Monsieur Antipyrine – d'après le nom du premier médicament de synthèse inventé en 1883 par les chimistes allemands Emil Fischer et Ludwig Knorr et rapidement devenu l'antipyrétique le plus utilisé dans le monde avant d'être détrôné par l'aspirine au début du XX^e siècle – trouve alors un nouvel éclairage.

¹⁶³¹ « Les Dessous de Dada » (1922), *ibid.*, p. 587.

¹⁶³² « Manifeste Dada 1918 », *ibid.*, p. 366.

¹⁶³³ *Idem*. Nous soulignons. La conception tzariste est en cela très proche de celle de Marcel Duchamp pour qui « Dada fut très utile comme purgatif » (Michel Sanouillet, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 172).

¹⁶³⁴ « Note I sur quelques peintres » (1917), *ibid.*, 554.

¹⁶³⁵ « Guillaume Apollinaire : “Le Poète assassiné”, “Les Mamelles de Tirésias” » (1917), *OC I, op. cit.*, p. 397.

2. La métaphore du microbe et l'influence pasteurienne

Parmi les éléments du vocabulaire infectieux régulièrement employés durant la période Dada, un terme retient particulièrement l'attention du poète, le microbe¹⁶³⁶, même s'il n'est pas immédiatement assimilé à un agent pathogène. Tzara le débarrasse en effet de la connotation négative qu'il acquiert progressivement après la découverte de l'origine bactérienne des maladies telles que la tuberculose, le choléra, ou encore la maladie du charbon. Au contraire, comme le note Claude Maillard-Chary, « Tzara est le seul à ne jamais perdre de vue l'apport essentiel des microbes multipliant les barrières immunitaires¹⁶³⁷ ». Afin de mieux appréhender le rôle bénéfique des microbes chez Tzara, il nous faut revenir brièvement sur les découvertes faites dans le domaine de la microbiologie à la fin du XIX^e siècle. Le terme « microbe » est introduit en 1878 par le chirurgien français Charles Sédillot pour désigner tous les organismes microscopiques unicellulaires, afin de mettre un terme à la profusion de termes alors en usage (parmi lesquels : virus, infusoires, animalcules, bactéries, protozoaires, monades, levures, vibrions, bacilles, etc.). Le terme est rapidement repris et popularisé par Louis Pasteur dans *La théorie des germes et ses applications à la médecine et à la chirurgie* (1878), étude dans laquelle le scientifique postule l'existence de micro-organismes inoffensifs : « à côté des vibrions les plus dangereux, il en existe de fort innocents, et certes, ces derniers sont loin d'être les seuls microbes dépourvus de toute virulence¹⁶³⁸ ». Quelques années plus tard, en 1885, Pasteur insistera sur le caractère bénéfique de certains micro-organismes dans le processus de

¹⁶³⁶ « C'est à la fin du XIX^e siècle, avec l'essor de la microbiologie et les travaux sur les maladies infectieuses (Pasteur, Koch, Yersin...), que le motif spécifique du microbe apparaît en littérature, d'abord dans des récits d'anticipation apocalyptiques traitant de la guerre bactériologique (Albert Robida ou H. G. Wells par exemple). Mais dès le début du XX^e siècle, le propos change de nature : le virus devient l'une des figures par lesquelles s'exprime la volonté des artistes d'intervenir dans la vie pour la transformer », Isabelle Krzykowski, Camille Noûs, « "DADA est un microbe vierge" – sur la littérature à l'heure de la guérilla virale » [en ligne], AOC, 4 juin 2020. URL : <https://aoc.media/critique/2020/06/03/dada-est-un-microbe-vierge-sur-la-litterature-a-lheure-de-la-guerilla-virale/>

¹⁶³⁷ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, loc. cit., p. 155.

¹⁶³⁸ Louis Pasteur, *La théorie des germes et ses applications à la médecine et à la chirurgie*, Paris, G. Masson, 1878, p. 10.

digestion à travers la lecture des travaux du scientifique français Émile Duclaux. Après avoir rendu hommage aux « travaux [...] qu'il a déjà produits sur le rôle des microbes dans la digestion », Pasteur propose une expérience visant à nourrir, dès leur plus jeune âge, des animaux avec « des produits alimentaires qu'on priverait artificiellement et complètement des microbes communs [...] avec la pensée préconçue que la vie, dans ces conditions, deviendrait impossible¹⁶³⁹ ». Autrement dit, les microbes sont considérés comme des éléments nécessaires au fonctionnement de l'organisme chez les animaux supérieurs. Ces découvertes semblent avoir profondément marqué le jeune Tzara puisqu'il revendique à plusieurs reprises et dans les mêmes termes le caractère indispensable de ces micro-organismes : « Les impuretés et les microbes de l'eau que nous buvons sont peut-être nécessaires à la digestion. Notre vie est faite d'imperfections et de maladies latentes – c'est ce qui nous rend par contraste le plaisir de la bonté et de la santé¹⁶⁴⁰ ». Tzara pousse plus loin encore son interprétation puisqu'au-delà de ce que nous appelons aujourd'hui le microbiote intestinal, il fantasme l'existence d'un microbiote cérébral, comme l'illustre le personnage du Capitaine dans *Mouchoir de nuages* : « Le vent, les orages, la cendre des chansons, la confiance de mes hommes, l'idée de sacrifice et le danger ont parsemé ma raison des microbes du printemps¹⁶⁴¹ ». Les hommes sont ainsi « chargés [...] de pensées scissipares¹⁶⁴² » et, à l'image de l'homme approximatif, « harcelés [...] par les microbiennes prévoyances des pensées¹⁶⁴³ ». À la faveur d'une confession à caractère autobiographique sur sa jeunesse à Moinești, le poète confie être lui-même en proie à ces pensées microbiennes : « Quel avantage y a-t-il à vivre seul dans une petite ville ? Après dix ans de réflexion lente qui m'ont subminé [*sic*] comme un travail sombre de microbes, je puis

¹⁶³⁹ Louis Pasteur, « Observations relatives à la note précédentes de M. Duclaux », in *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. 100, Paris, Gauthier-Villars, 1885, p. 68.

¹⁶⁴⁰ « Les Masques dadaïstes de Hiler » (1922), *OC I, loc. cit.*, p. 607.

¹⁶⁴¹ *Mouchoir de nuages* (1924), *ibid.*, p. 322.

¹⁶⁴² « Maturité », *L'Arbre des voyageurs* (1930), *OC II, op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁴³ *L'Homme approximatif* (1931), *ibid.*, p. 92.

répondre : Aucun¹⁶⁴⁴ ». Le poète renoue ainsi avec la pensée atomiste de Démocrite relue à la lumière de la microbiologie. Il nous reste alors à déterminer la manière dont notre auteur a pu se familiariser avec les avancées scientifiques effectuées dans ce domaine à la fin du XIX^e siècle.

Louis Pasteur fait indiscutablement partie du paysage intellectuel des dadaïstes et futurs surréalistes parisiens¹⁶⁴⁵, et ce, même si le savant ne rencontre pas leur assentiment. Dans la liste de notation publiée en mars 1921 dans le numéro 18 de *Littérature*, il ne reçoit que des notes négatives – à l’exception de Pierre Drieu La Rochelle qui le gratifie d’un 1 – et obtient la moyenne de -16,27 soit la septième plus mauvaise note. Aragon s’attaque quant à lui à « l’ignare Pasteur¹⁶⁴⁶ », tandis que Max Ernst conclut le chapitre huit de *La Femme 100 têtes* par un collage à caractère humoristique représentant « Pasteur dans son cabinet de travail ». Par ailleurs, comme le note Michel Poivert, « le photomontage intitulé “L’écriture automatique”, que l’on retrouve dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [...] se présente quant à lui sur le mode d’une parodie scientifique. La composition reprend les principes de l’iconographie républicaine des grands hommes, Breton y apparaît à la manière de Pasteur, un instant *distrain* de sa tâche d’observation au microscope¹⁶⁴⁷ ». Une mise en scène qui fait écho au premier *Manifeste du surréalisme*, lequel se clôture par un éloge de la « distraction¹⁶⁴⁸ » et convoque une anecdote au sujet de Louis Pasteur. L’ensemble de ces références invite une nouvelle fois à considérer l’influence très probable exercée par les acteurs parisiens sur Tzara dans la découverte des travaux du scientifique, d’autant que celui-ci n’évoque la relation symbiotique des microbes à l’organisme qu’à partir de 1920.

Pourtant, la référence indirecte aux avancées de la microbiologie nous pousse à enquêter sur des éléments antérieurs à la naissance du mouvement Dada. Il nous faut ainsi revenir à

¹⁶⁴⁴ *Faites vos jeux* (1924), *OCI*, *op. cit.*, p. 275

¹⁶⁴⁵ Voir notamment : Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 172-173.

¹⁶⁴⁶ Louis Aragon, « Le Manifeste est-il mort ? Manifeste », *Littérature*, Nouvelle série, mai 1923, p. 12.

¹⁶⁴⁷ Michel Poivert, « Politique de l’éclair. André Breton et la photographie », *Études photographiques* [en ligne], n°7, mai 2000. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/207>. Nous soulignons.

¹⁶⁴⁸ André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Œuvres complètes*, t. I, p. 346.

l'exposé réalisé par le jeune Samuel Rosenstock sur « L'importance, l'histoire et les bienfaits de l'hygiène » à la fin de son gymnasium, dans un contexte d'insalubrité systémique¹⁶⁴⁹. Mis en lumière par Marius Hentea et Tom Sandqvist, l'exposé débute par une courte définition de son sujet : « L'hygiène est la science qui traite du maintien et de l'amélioration de notre santé. C'est donc la science qui nous montre ce qui est bon et ce qui est mauvais pour notre corps, et en même temps nous donne les méthodes nécessaires pour maintenir notre santé¹⁶⁵⁰ ». L'élève de 13 ans poursuit par une présentation de l'histoire de l'hygiène depuis l'Antiquité jusqu'aux découvertes modernes en bactériologie. Il mentionne successivement les travaux d'Hippocrate, de Galien¹⁶⁵¹, ou encore de Louis Pasteur¹⁶⁵² et en conclut qu'à l'instar de n'importe quelle autre science, l'hygiène a connu « des phases de gloire et d'autres de déclin ». En s'appuyant sur les données issues de son manuel scolaire, *Noțiuni de igienă cu anatomia și fiziologia omului* [*Notions d'hygiène avec l'anatomie et la physiologie humaines*] par le Docteur Urechia¹⁶⁵³, Samuel traite des conséquences néfastes du manque d'hygiène en Roumanie à la fin du XIX^e siècle. Entre autres exemples, il mentionne les vingt-et-un mille décès causés par la variole entre 1880 et 1890, dont vingt mille auraient pu être évités en respectant les règles d'hygiène et en ayant recours à la vaccination¹⁶⁵⁴, avant de conclure par une série de questions rhétoriques : « Qui peut encore douter que ce n'est que grâce à l'hygiène que nous pourrions éliminer la typhoïde, et éviter la mort de plusieurs centaines de personnes chaque année ? Peut-on encore nier la grande importance que présente l'hygiène¹⁶⁵⁵ ? ». De ce fait, il apparaît que la double opposition propreté/saleté et santé/maladie qui parcourt les écrits dadaïstes du poète trouve son origine dans des recherches bien antérieures à la rencontre avec les dadaïstes

¹⁶⁴⁹ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 29. Nous traduisons.

¹⁶⁵¹ *Idem.*

¹⁶⁵² Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁵³ Marius Hentea, « The Education of Samuel Rosenstock, or, How Tristan Tzara Learned His ABCs », *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁵⁴ Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁵⁵ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, *op. cit.*, p. 31. Nous traduisons.

parisiens, d'autant que ces thématiques se manifestent bien avant 1920 chez les avant-gardes historiques. En effet, les propos tenus par Tzara manifestent une grande proximité avec ceux Marinetti dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) : « Les cellules mortes sont mêlées aux vivantes. L'art est un besoin de se détruire et de s'éparpiller [...]. Les microbes, ne l'oubliez pas, sont nécessaires au sang, aussi bien qu'à l'Art¹⁶⁵⁶ ». Ces similitudes, soulignées par Marius Hentea¹⁶⁵⁷ et Isabelle Krzywkowski, permettent à cette dernière de conclure que « pour les avant-gardes historiques, le thème de la contamination est donc clairement associé au processus révolutionnaire, tant politique que dans les arts. Il appartient à la constellation d'images [...] qui expriment la volonté de faire table rase, dans la perspective d'une révolution culturelle radicale¹⁶⁵⁸ ». De fait, la prolifération microbienne serait assimilable à « une expansion vitaliste, plutôt qu'une épidémie ». Or, dans la mesure où le terme microbe désigne à la fois des micro-organismes nocifs et inoffensifs, il nous semble que son utilisation dans le vocabulaire tzariste relève également du registre pathologique, notamment lorsqu'il est associé au mouvement Dada.

3. L'omniprésence du pathologique

Les premières assimilations du mouvement Dada à la faune microbienne interviennent également à partir de 1920. Dans un texte rédigé pour le catalogue de l'exposition Georges Ribemont-Dessaignes qui se déroule au Sans pareil en mai-juin 1920, le poète déclare que « Dada est aussi intelligent, aussi peu intelligent que [...] les microbes chauds nécessaires à

¹⁶⁵⁶ F. T. Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), in Giovanni Lista, *Futurisme : Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 137.

¹⁶⁵⁷ Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara, op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁵⁸ Isabelle Krzywkowski, « Poétique et poésie du virus » [en ligne], Colloque interdisciplinaire « L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie », organisé par Susannah Ellis et Sylvie Allouche, mai 2014, Paris, ENS Ulm, France. URL : {halshs-01705994}

l'organisme¹⁶⁵⁹ », tandis que le « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » fait de Dada un « microbe vierge¹⁶⁶⁰ ». Ces termes seront repris et détaillés dans la « Conférence sur Dada » de 1922 : « dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions¹⁶⁶¹ ». À l'image du micro-organisme décrit par Louis Pasteur, Dada infeste tous les milieux, y compris le milieu artistique. Dans la mesure où Tzara souhaite combattre la littérature *par ses propres moyens et dans ses formules*, le microbe s'apparente également à un virus qui « parasite la langue et les dispositifs de l'institution et il contamine le lecteur, obligé de transformer ses codes de lecture¹⁶⁶² ». Envisagé dans sa dimension pathologique, le microbe prend alors l'aspect d'un mal nécessaire. Dès lors, la maladie n'apparaît plus seulement comme l'expression métaphorique des déviances de la société et du monde de l'art mais devient une caractéristique inhérente à la vie du poète :

Je ne combats plus mes faiblesses, mes maladies, mes imperfections. Je les englobe dans ma force vitale. Elles me sont nécessaires à la digestion des conflits comme les microbes de l'eau le sont à la nourriture. Je développe consciemment mes impuretés et mes vices, je voudrais les accroître, leur donner la place d'honneur dans ma destinée, les abriter des maléfices et des révoltes de la chair¹⁶⁶³.

À ce sujet, on ne peut s'empêcher de remarquer la proximité – également soulignée par Elisabeth Legge¹⁶⁶⁴ – du pseudonyme choisi par le poète avec le terme hébreu *tzara'at*, lequel désigne dans le troisième livre de la *Torah*, le *Lévitique*, une infection cutanée assimilée à la lèpre, dont le porteur, appelé *metzora*, est considéré comme impur et mis à l'écart. Compte tenu des origines juives du poète, une telle similitude ne constitue pas une simple coïncidence. Se pourrait-il, en effet, que l'assimilation du poète à un lépreux permette de définir sa place dans la société et anticipe l'assimilation plus tardive au lycanthrope ? La récurrence de la figure du

¹⁶⁵⁹ « L'Arbre à fusils », *L'Antitête* (1933), *OC II, op. cit.*, p. 299.

¹⁶⁶⁰ « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920), *OC I, op. cit.*, p. 385.

¹⁶⁶¹ « Conférence sur Dada » (1922), *ibid.*, p. 422.

¹⁶⁶² Isabelle Krzywkowski, « Poétique et poésie du virus », *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁶³ *Faites vos jeux* (1924), *OC I, loc. cit.*, p. 262.

¹⁶⁶⁴ Elisabeth Legge, « Faire de son histoire une boucle (noire) : ways of looking at Tristan Tzara » [en ligne], *Art History*, vol. 32, n°1, février 2009, p. 168. URL: 10.1111/j.1467-8365.2008.00649.x

lépreux dans ses poèmes de jeunesse¹⁶⁶⁵ redoublée par l'aphorisme cinglant prononcé en ouverture de la « Conférence sur Dada » – « Vous savez déjà que pour le grand public, pour vous, gens du monde, un dadaïste est l'équivalent d'un lépreux¹⁶⁶⁶ » – ne manque pas de laisser planer le doute.

Néanmoins, la maladie n'apparaît pas comme une caractéristique inhérente au seul Tzara pour en faire une sorte de poète maudit. Ses écrits insistent en effet sur l'universalité du phénomène. L'omniprésence de la maladie apparaît explicitement au sein du poème « Printemps » dont le titre n'a rien d'annonciateur :

placer l'enfant dans le vase au fond de minuit
et la plaie
une rose des vents avec tes doigts aux beaux ongles
le tonnerre dans des plumes voir

une eau mauvaise coule des membres de l'antilope
souffrir en bas avez-vous trouvé des vaches des oiseaux ?
la soif le fiel du paon dans la cage
le roi en exil par la clarté du puits se momifie lentement
dans le jardin de légumes
semer des sauterelles brisées
planter des cœurs de fourmis le brouillard de sel une lampe tire la queue
sur le ciel
les petits éclats de verreries dans le ventre des cerfs en fuite
sur les points des branches noires courtes pour un cri¹⁶⁶⁷

Au premier abord, le titre du poème suggère la reprise du thème bucolique du printemps et avec lui son cortège de motifs consacrés tels que la renaissance de la nature, de l'amour (v. 3), le retour de la lumière du jour, de la flore, de la faune et du chant des oiseaux. Or, la nature présentée ici est lugubre. L'aube est remplacée par la nuit (« minuit », v. 1), le ciel est tourmenté par le « tonnerre » (v. 4) tandis que le « brouillard de sel » (v.11) évoque un monde brumeux et stérile ; les vers 8/9 et 12 donnent à voir une terre jonchée de cadavres ; les arbres aux « branches noires » (v. 14) sont morts ou calcinés. Comme l'illustre la seule interrogative du

¹⁶⁶⁵ À titre d'exemple, voir : « Le Géant blanc lépreux du paysage » (1916), *OC I, op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁶⁶ « Conférence sur Dada » (1922), *ibid.*, p. 419.

¹⁶⁶⁷ *Vingt-cinq poèmes* (1916), *ibid.*, p. 106.

poème, la faune en est absente. Ou bien, quand ils n'ont pas déserté les lieux, les animaux sont en souffrance : les oiseaux sont frappés par la foudre (v. 4), le paon, dont le plumage symbolise la magnificence du règne animal, s'étirole en captivité (v. 7), le « fiel » répond à l'« eau mauvaise » secrétée par l'antilope (v. 5). Tandis que les cerfs sont déchiquetés de l'intérieur (v. 13), les insectes (v. 10 & 11) sont mutilés. De l'insecte le plus insignifiant à l'homme le plus important, à l'image de ce « roi en exil » (v. 8), personne n'échappe à la mort. Le chant des oiseaux est quant à lui remplacé par « un cri » (v. 14) qui clôture le poème et donne ainsi l'image d'un univers essentiellement malade et mortifère.

Cette thématique reste l'un des traits centraux de la poésie tzariste après la période Dada. Claude Maillard-Chary a d'ailleurs remarqué « la forte densité épidémiologique régnant à l'intérieur de la faune surréaliste¹⁶⁶⁸ » tout en soulignant que « c'est chez Tzara que la propagation des cellules malignes suscite le moins d'entraves¹⁶⁶⁹ ». La maladie n'est désormais plus envisagée que dans son aspect néfaste et met en lumière la fragilité de l'être humain dans un monde perçu comme essentiellement hostile, à l'image de *L'Homme approximatif* contraint de se confronter à la « coqueluche des montagnes¹⁶⁷⁰ », au « fouillis des puants pullulements et des gangrènes¹⁶⁷¹ », aux « lèpres diluviennes¹⁶⁷² », et autres « pestilentiels bourdonnements¹⁶⁷³ ». Les symptômes (« toux », « spasmes », « plaies », « boutons », « pustules », « abcès », « anémie », « tumeur », etc.) de la maladie sont partout, si bien que « dans chaque pore de la peau / il y a un jardin et toute la faune des douleurs¹⁶⁷⁴ ». Prisonnier de sa chair, il est acculé par la souffrance et sa condition de mortel. À l'image de ces « pauvres êtres ne pouvant détacher le regard du talon de la mort¹⁶⁷⁵ », la hantise d'un trépas inévitable

¹⁶⁶⁸ Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁷⁰ *L'Homme approximatif* (1931), *OC II*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

peuple l'ensemble du recueil : « les années diminueront vers l'impalpable souffle que la tombe aspire déjà [...] et bientôt serons-nous pris dans la matière dense et boueuse¹⁶⁷⁶ », « chacun s'en va derrière le corbillard de son épaisse existence / que le bruit dans son exubérante fosse commune engloutit et asphyxie lentement¹⁶⁷⁷ », « enfoui oublié des autres à leur tour oubliés des autres¹⁶⁷⁸ ». Pourtant, le poète refuse de se laisser happer par le désespoir. Comme pour la maladie, le poète accepte avec lucidité que la mort demeure la condition *sine qua non* du vivant, ce dont témoigne un passage qui prend place dans la seconde partie du chant I :

les cloches sonnent sans raison et nous aussi
nous marchons pour échapper au fourmillement des routes
avec un flacon de paysage une maladie une seule
une seule maladie que nous cultivons la mort
je sais que je porte la mélodie en moi et n'en ai pas peur
je porte la mort et si je meurs c'est la mort
qui me portera dans ses bras imperceptibles
fins et légers comme l'odeur de l'herbe maigre
fins et légers comme le départ sans cause
sans amertume sans dettes sans regret sans
les cloches sonnent sans raison et nous aussi¹⁶⁷⁹

L'extrait est encadré par la répétition du vers qui structure l'ensemble du chant et souligne l'absurdité de la condition humaine une fois débarrassée de toute considération religieuse (signalée ici par les « cloches » qui désignent par métonymie les édifices religieux) sur l'existence d'un quelconque arrière-monde. La fin du troisième vers et le début du suivant forment à la fois une anadiplose et un chiasme qui insistent sur le caractère dérisoire de la crainte de la mort, perçue en définitive comme la *seule* entrave à l'épanouissement humain. Le poète se détache de ce « nous » collectif à travers lequel il communique avec tous les hommes et emploie pour la première fois dans le recueil le pronom « je ». Il affirme ainsi sa volonté de se défaire de la hantise collective de la mort. Le jeu de paronomase par lequel Tzara rapproche les

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

termes « maladie » et « mélodie » témoigne de ce changement de considération. La répétition en forme d'anaphore des adjectifs « fins et légers » insiste une nouvelle fois sur le caractère quasi anecdotique de la mort (ici personnifiée) une fois son inéluctabilité acceptée par le poète. La comparaison à « l'odeur de l'herbe maigre » souligne quant à elle le caractère naturel, biologique, du processus en même temps qu'elle évoque le sol dans lequel le défunt est enterré. L'avant-dernier vers déploie enfin un rythme ternaire anaphorique, ou plutôt une accumulation avortée par l'absence du substantif attendu en fin de vers, et figure subtilement la disparition du locuteur. Cette volonté d'estomper la peur de la mort reparait à nouveau au terme du chant XVIII :

 quoi qu'on en dise la mort n'est qu'un conte pour les enfants
 et la mort n'est qu'un conte pour les enfants
 j'attends le mort qui me dira que sa vie est finie
 et jusqu'à la prochaine mort de mort en mort la loterie sort son rouge et
 son noir¹⁶⁸⁰

Ainsi détrônée, la mort laisse peu à peu la place à l'appel à la révolte incendiaire pour permettre à l'homme de s'affranchir de sa condition, qui se déploie au chant XIX. On sait d'ailleurs que l'utopie développée dans *Grains et issues* entend également se débarrasser de « l'excrémentielle odeur de l'idée de mort¹⁶⁸¹ » par « une transformation capable d'envisager celle-ci sans inquiétude¹⁶⁸² ». En somme, si la maladie et la mort sont omniprésentes dans l'œuvre tzariste, elles ne suscitent pas un sentiment d'accablement mais plutôt un espoir de réconciliation de l'homme avec sa condition de mortel. L'approche tzariste peut ainsi se résumer à la dernière phrase de l'interview qu'il accorde à Georges Ribemont-Dessaignes en 1958 : « « Crois-moi, cher ami, le monde est malade et les symptômes de la guérison ne sont

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶⁸¹ *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 16.

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 49.

pas perceptibles à tout le monde, mais ils existent. Tu vois que je ne perds pas l'espoir¹⁶⁸³ [*sic*] ».

¹⁶⁸³ « Entretiens avec George Ribemont-Dessaignes » (1958), *OC IV, op. cit.*, p. 412.

III

REPENSER L'ART ET LE MONDE A TRAVERS LES SCIENCES PHYSIQUES

Dans l'étude monographique qu'il consacre à Tristan Tzara, Elmer Peterson évoque brièvement les « traces [d'un] penchant scientifique précoce¹⁶⁸⁴ » qu'il perçoit au sein de ses écrits dadaïstes. Puis, dans le chapitre dédié à « l'aventure surréaliste » du poète, le chercheur constate à nouveau que « l'ancien étudiant en mathématiques, toujours enchanté par la science, a voulu donner à ses écrits les atours d'une recherche sérieuse dans ce domaine¹⁶⁸⁵ ». À partir de ces éléments de réflexion, nous souhaitons ici revenir sur l'analyse proposée par Anne-Marie Amiot dans l'article qu'elle consacre à « Dada, le nouvel esprit scientifique et l'apparition d'une épistémè moderne ». Elle y affirme notamment que le « rapport quasi exclusif [du surréalisme] à la psychanalyse, "science molle", face au recours épistémologique des "sciences dures", qui fut celui de Dada, permet, sur ce point, de différencier quasi ontologiquement, Dada et surréalisme¹⁶⁸⁶ ». Or, bien que nous soyons en accord avec elle au sujet de la période Dada, la psychanalyse étant majoritairement rejetée, nous entendons démontrer que, contrairement à ce que laisse entendre cette thèse, notamment reprise par Nicolas Surlapierre¹⁶⁸⁷, le mouvement surréaliste vouait un intérêt certain aux sciences exactes. Dans le prolongement des procédés et réflexions qu'il développe durant l'époque Dada, Tzara emprunte désormais, non seulement au domaine de la physique relativiste, mais également à celui de la mécanique quantique alors en plein essor. Mais cet intérêt ne saurait masquer les profondes interrogations qui tenaillent le poète sur le devenir de ces sciences exactes et les limites intellectuelles auxquelles elles s'exposent. Comme le précise Aleksandra A. Krasovec, « l'époque de l'avant-garde pourtant

¹⁶⁸⁴ Elmer Peterson, *Tristan Tzara : Dada and Surreational Theorist*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁶⁸⁶ Anne-Marie Amiot, « Dada, le nouvel esprit scientifique et l'apparition d'une épistémè moderne », *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁸⁷ Nicolas Surlapierre, « Opiacées : le temps scientifique dans *Ça ira !* », in Tania Collani, Noëlle Cuny (dir.) *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Paris, Garnier, 2013, p. 389-390.

n'est plus une époque de scientisme. La conscience d'avant-garde au contraire essaie de vaincre le positivisme de l'époque précédente au nom de la nouvelle synthèse de la pensée scientifique et artistique, des sphères rationnelles et irrationnelles¹⁶⁸⁸ ». L'art devient ainsi un complément nécessaire pour pérenniser l'entreprise de connaissance à laquelle se vouent les sciences.

A- « *Le problème du langage en tant qu'attitude mentale* », *Grains et issues*

1. Rénover la langue

Au milieu des années 1930, les sciences physiques font leur retour dans l'appareil théorique du poète qui n'hésite pas à mobiliser les dernières découvertes en la matière pour renouveler ses considérations théoriques à propos du langage. Dès l'entame de la note IV de *Grains et issues*, Tzara développe une conception, maintes fois reprise dans ses écrits¹⁶⁸⁹, selon laquelle « le langage adhère au penser avec lequel bientôt il fait corps », réfutant ainsi l'idée que la pensée préexisterait au langage. Ce dernier lui apparaît au contraire comme une condition de possibilité de la pensée. Autrement dit, le langage détermine la manière dont l'homme se pense et se représente le monde. Loin d'être un simple outil de communication, il est un prisme à travers lequel l'être humain façonne sa conception du réel. Tzara retrouve une fois de plus le *nominalisme absolu* détaillé par Aragon dans *Une Vague de rêve*, d'après lequel « il n'y a pas

¹⁶⁸⁸ Aleksandra A. Krasovec, « Les périodiques des biocosmistes et de l'avant-garde russe », *ibid.*, p. 214.

¹⁶⁸⁹ La première formulation claire de ce principe apparaît dans le « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer en 1920 : « Faut-il ne plus croire aux mots ? Depuis quand expriment-ils le contraire de l'organe qui les émet, pense et veut ? Le grand secret est là : la pensée se fait dans la bouche » (*OC I, loc. cit.*, p. 379), mais il faut attendre la parution de son *Essai sur la situation de la poésie*, pour que le poète précise le sens de cette assertion : « La phrase que j'avais écrite en 1920 : “La pensée se fait dans la bouche”, avait également pour but de [...] replacer la pensée au niveau de l'homme, en détruisant le faux prestige idéaliste qui prétendait lui assigner comme origine une sorte d'inspiration de nature supra-humaine. *La pensée ne saurait exister que formulée à l'aide des paroles*, elle peut être fonction d'un langage intérieur, mais nullement d'un supra-langage » (*OC V, op. cit.*, p. 18. Nous soulignons). Celui-ci sera une nouvelle fois convoqué en 1947 dans le cadre de la conférence sur *Le Surréalisme et l'après-guerre* : « Le langage nous apparaît comme un phénomène si intimement juxtaposé à la pensée que souvent il fait corps avec elle, s'il ne la suscite entièrement » (*Ibid.*, p. 87).

de pensée hors des mots¹⁶⁹⁰ ». Qui plus est, le langage n'apparaît pas à Tzara comme un phénomène statique. À l'image d'un organisme vivant, il subit de multiples évolutions au cours du temps. Or ces évolutions ne sont pas le fruit d'un pur hasard, elles lui semblent avant tout dictées par les changements sociaux : « le langage tend à chaque étape du développement de la société à s'adapter à une moyenne, à une somme de conditions nouvellement présentées à lui et à couvrir la validité des nouvelles acquisitions dans le cadre d'une actualité donnée¹⁶⁹¹ ». Il se détourne ainsi de la conception saussurienne pour qui le langage est un système clos sur lui-même, au profit d'une approche sociolinguistique. Comme le note Henri Béhar¹⁶⁹², Tzara adopte ici le point de vue des représentants de l'école française de linguistique, parmi lesquels Arsène Darmesteter¹⁶⁹³ et son ouvrage *La Vie des mots*, dont il possédait un exemplaire dans sa bibliothèque, ou bien Antoine Meillet¹⁶⁹⁴ et Joseph Vendryes, déjà mentionnés quelques années auparavant dans l'*Essai sur la situation de la poésie*¹⁶⁹⁵. Dans *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*, ce dernier insiste en effet sur le caractère évolutif de la langue :

Les caractères d'une langue se maintiennent tant que ceux qui la parlent conservent les mêmes habitudes de pensée ; ils sont exposés à s'altérer, à s'user, à disparaître. Il est faux de considérer le langage comme une entité idéale évoluant indépendamment des hommes et poursuivant ses fins propres. Le langage n'existe pas en dehors de ceux qui pensent et qui parlent [...] L'évolution des langues n'est donc qu'un aspect de l'évolution des sociétés¹⁶⁹⁶

¹⁶⁹⁰ Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, t. I, 1917-1926, Paris, Livre Club Diderot, 1989, p. 235.

¹⁶⁹¹ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁹² OC V, *op. cit.*, p. 651 et OC III, *op. cit.*, p. 547.

¹⁶⁹³ « S'il est une vérité banale aujourd'hui, c'est que les langues sont des organismes vivants dont la vie, pour être d'ordre purement intellectuel, n'en est pas moins réelle et peut se comparer à celle des organismes du règne végétal ou du règne animal [...] Toute langue est dans une perpétuelle évolution », Arsène Darmesteter, *La Vie des mots étudiée dans leur signification*, Paris, Delagrave, 1887, p. 3-6. On comparera ce propos avec cet extrait de « Gestes, ponctuation et langage poétique » : « Fondement de la poésie, le penser imagé préside également à la création du langage, organisme vivant en continuelle évolution. Le langage s'adapte à tous les changements de la vie sociale et matérielle. Il s'enrichit au fur et à mesure que s'accroît le domaine de l'homme avançant sur le chemin de la connaissance », OC V, *op. cit.*, p. 245.

¹⁶⁹⁴ « Le langage a pour condition première l'existence des sociétés humaines dont il est de son côté l'instrument indispensable et constamment employé [...] Le langage est donc éminemment un fait social », Antoine Meillet, « Comment les mots changent de sens », *L'Année sociologique*, t. 9, 1906, p. 1. À noter que dans la liste manuscrite d'intellectuels qu'il dresse en 1935, Tzara mentionne le nom de Meillet. Voir notre annexe n°8, p. 519.

¹⁶⁹⁵ Dans l'*Essai sur la situation de la poésie*, Tzara souligne en effet « le principe essentiel de la linguistique moderne, (voir Meillet, Vendryes, etc.) selon lequel le langage est un phénomène social », OC V, *loc. cit.*, p. 30.

¹⁶⁹⁶ Joseph Vendryès, *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*, Paris, La Renaissance du livre, 1921, p. 420.

Néanmoins, d'après Tzara, évolution du langage et évolution des sociétés ne fonctionnent pas de la même manière. En effet, comme il l'affirme dans la seconde note de *Grains et issues*, « il ne saurait s'agir d'identifier la société à un organisme vivant, comme on a essayé de le faire, pour lui imposer certaines lois de développement concernant les cellules individuelles. L'évolution des sociétés, en tant que telle, obéit à des impulsions propres¹⁶⁹⁷ ». D'après lui, ces impulsions sont de nature essentiellement scientifique. Pour preuve, il prend l'exemple de deux découvertes dans le domaine de l'astrophysique qui ont bouleversé la compréhension humaine de l'univers entre le XVI^e et le XVIII^e siècle :

Il faut penser à ce que représentent les découvertes de la roue et du feu, celles de Copernic, celles de Newton relatives à l'astrophysique, les influences des matérialistes du XVIII^e siècle, sur le cours des idées et des événements, pour se rendre compte à quel point une image, résultant de l'expérience scientifique [suscite] toute une nouvelle multitude de manières de penser [...] Ainsi s'explique-t-on la popularisation du langage de nature rationaliste, passé comme nouvelle acquisition dans la masse à la faveur des secousses de la Révolution française – à la faveur surtout de la transformation sociale qui s'en est suivie – langage ayant cumulé les données de la science dont les revendications idéologiques mises en avant ont préparé cette même révolution¹⁶⁹⁸.

En d'autres termes, le progrès scientifique, en modifiant notre perception du monde, engendre l'évolution de la société, évolution grâce à laquelle le langage lui-même se modifie. Les découvertes de Copernic puis de Newton auraient ainsi précipité la Révolution française avec laquelle s'est imposé le rationalisme. Henri Béhar remarque que Tzara tire son argumentaire de Ferdinand Brunot qui, dans sa monumentale *Histoire de la langue française*, entend montrer comment, au cours du XVIII^e siècle, « la langue de la politique, celle de l'économie politique, celle de la chimie, celle des sciences naturelles, qui naissent, comment d'autres langues, qui se transforment, ont préparé pour le français un âge nouveau et commencé déjà à faire sentir leur action troublante et bienfaisante¹⁶⁹⁹ ». Dans un chapitre consacré à « la langue des sciences »,

¹⁶⁹⁷ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁹⁹ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. VI, Le XVIII^e siècle, Paris, Armand Colin, 1930, p. VI.

le linguiste commence par retracer l'histoire de l'intégration des théories newtoniennes dans le langage courant avant de s'intéresser aux multiples tentatives de réforme de la nomenclature scientifique – particulièrement dans le domaine de la chimie avec Lavoisier et celui des sciences naturelles avec Linné – et de conclure sur le rôle fondamental joué par la science dans l'évolution du langage :

En ménageant les susceptibilités [du] public, en ne l'habituant qu'avec lenteur à des vocables inconnus, en lui remontrant, malgré les ironies, malgré les plaisanteries aisées, que la réforme poursuivie avait pour but de lui rendre, à lui comme aux spécialistes, les sciences plus claires, leur enchaînement plus visible, leur possession plus sûre, leur acquisition plus facile, les savants du dix-huitième siècle contribuèrent sans nul doute à la transformation que subit à la même époque la langue commune¹⁷⁰⁰.

Néanmoins, dans la suite de son développement, Tzara constate que cette transformation conjointe de la société et du langage rendue possible par les découvertes scientifiques de l'époque, est devenue impossible au XX^e siècle, alors même que la science connaît un nouveau bouleversement de ses paradigmes :

[...] d'une façon générale, le langage vit encore de nos jours sur cet état de choses et sur les conventions du XVIII^e siècle. Aussi bien éprouve-t-il une difficulté toujours croissante (car la pensée elle-même lui est tributaire par les limites qui lui sont assignées) de contenir sans altération l'expression des phénomènes de la science comportant des configurations excentriques à celle des images sensibles, comme les notions récentes des corps à plus de trois dimensions, du temps-espace, de la matière-rayonnement, de l'indétermination, etc.¹⁷⁰¹

À travers ces exemples, Tzara se réfère à quatre découvertes scientifiques majeures du XX^e siècle qui touchent au domaine de la physique quantique comme à celui de l'astrophysique. En évoquant la notion de « temps-espace » – formulation impropre à laquelle on préférera le terme « espace-temps » – le poète fait allusion au « continuum espace-temps » à quatre dimensions (trois d'espace, une de temps) modélisé en 1907 par Hermann Minkowski¹⁷⁰² à partir de la théorie de la Relativité restreinte formulée par Einstein en 1905. Néanmoins, lorsqu'il

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 675.

¹⁷⁰¹ *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 123.

¹⁷⁰² Theodor Kaluza, *Sitzungsberichte*, Preußische Akademie der Wissenschaft, 1921.

mentionne des « corps à plus de trois dimensions », Tzara semble plutôt faire référence, non seulement à l'espace de Minkowski, mais également à tous les autres modèles comportant un nombre de dimensions supérieur à trois, à l'image de celui développé en 1919 par le physicien allemand Theodor Kaluza qui théorise un continuum spatio-temporel à cinq dimensions afin d'unifier les théories de la gravitation et de l'électromagnétisme¹⁷⁰³. Par ailleurs, dans son ouvrage *The Mysterious Universe*, cité par Gaston Bachelard dans *Le Nouvel Esprit scientifique*, le physicien anglais James Jeans n'hésite pas à postuler l'existence d'un espace-temps à sept voire dix dimensions, tout en leur conférant un *même degré de réalité* qu'un espace-temps à quatre dimensions¹⁷⁰⁴. Notons au passage que l'exemple des espaces à plus de trois dimensions avait déjà permis à l'auteur de développer un argumentaire similaire au terme de la première partie du recueil à propos du « rêve expérimental » :

[...] la géométrie euclidienne, restreinte à l'explication quelque sens de misère n'est plus opérante dès qu'on y introduit un système à plusieurs dimensions, montrant par-là la vanité de notre délire de fixation et les innombrables possibilités de changements, non pas du décor de la vie, mais du contenu spécifique des notions et des sentiments et les multiples glissements dont l'homme, ce désir en marche, sera l'objet assoiffé et infiniment transformable¹⁷⁰⁵.

Le néologisme « matière-rayonnement » fait quant à lui référence à la découverte des propriétés à la fois ondulatoires et corpusculaires des objets quantiques par Louis de Broglie en 1924. Enfin, la notion d'indétermination renvoie aux relations d'indétermination – improprement appelées « principe d'incertitude » – théorisées par Werner Heisenberg en 1927, d'après lesquelles il est impossible de mesurer simultanément la position et la vitesse d'une particule. En convoquant uniquement le terme « indétermination », on remarque que Tzara évite les nombreuses errances terminologiques dues à la traduction de l'article d'Heisenberg de

¹⁷⁰³ Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 97.

¹⁷⁰⁴ Sir James Jeans, *The Mysterious Universe*, Cambridge University Press, 1931, p. 106-107.

¹⁷⁰⁵ *Grains et issues* (1935), OC III, op. cit., p. 25.

l'allemand vers le français et l'anglais, un phénomène parfaitement résumé par Jean-Marc Lévy-Leblond :

En 1927, Heisenberg énonce ce que l'on a appelé le « principe d'incertitude ». C'est une dénomination malheureuse, et ce pour deux raisons. La première, c'est qu'il ne s'agit nullement d'un « principe », puisque son énoncé aujourd'hui découle des postulats de base de la théorie quantique [...]. La deuxième, plus fondamentale, est d'ordre langagier. Dans un premier temps, Heisenberg hésite entre *Unsicherheit* (incertitude) et *Ungeauigkeit* (imprécision). Puis, s'apercevant que ces termes prêtent à confusion, il leur préfère *Unbestimmtheit* (indétermination). Mais c'est finalement la traduction anglaise (qui rend fort logiquement *Unsicherheit* par *uncertainty*) qui va s'imposer aux autres langues. Or le terme d'*Unbestimmtheit* (que Heisenberg emprunte au vocabulaire philosophique hégélien) est bien meilleur. En effet, en sciences, « incertitude », « imprécision » ou « indétermination » recouvrent des concepts bien différents¹⁷⁰⁶.

Par ailleurs, Tzara évite également l'écueil de mobiliser la notion problématique d'« indéterminisme¹⁷⁰⁷ » et se distingue ainsi de Gaston Bachelard qui emploie indifféremment cette dernière ainsi que l'expression « principe d'incertitude d'Heisenberg » dans *Le Nouvel esprit scientifique*. Une nuance qui tend à montrer que, si Bachelard constitue une référence incontournable pour le poète au milieu des années 1930, il était cependant loin d'être le seul intermédiaire via lequel Tzara se tenait informé de l'actualité scientifique¹⁷⁰⁸.

¹⁷⁰⁶ Jean-Marc Lévy-Leblond, « Sciences dures et traduction. Entretien réalisé par Michaël Oustinoff », *Hermès, La Revue* [en ligne], vol. 49, n° 3, 2007, p. 205-211. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-3-page-205.htm>

¹⁷⁰⁷ Jean-Marc Lévy-Leblond, Françoise Balibar, « When did the Indeterminacy Principle become the Uncertainty Principle? », *American Journal of Physics*, n° 66, 1998, p. 278-279.

¹⁷⁰⁸ De la même manière que pour les connaissances ethnologiques étudiées dans notre chapitre deux, compte tenu du rôle joué par les scientifiques allemands dans la découverte des nouvelles lois de la physique, la pratique de la langue allemande a probablement encouragé une réception plus approfondie des textes chez les écrivains germanophones, à l'instar de Tzara ou encore Max Ernst, que chez les intellectuels francophones comme André Breton. À titre d'exemple, dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Max Ernst se réfère à un texte de langue allemande lorsqu'il convoque la physique quantique pour signaler l'abolition des frontières entre intériorité et extériorité : « [...] les frontières entre le monde intérieur, comme on est convenu de l'appeler, et le monde extérieur (selon la conception classico-philosophique) s'effaceront de plus en plus et, vraisemblablement, disparaîtront un jour complètement [...] La signification révolutionnaire de cette physiographie, qui sans doute produit d'abord une impression absurde, sera peut-être plus intelligible du fait que la microphysique moderne a donné des résultats analogues. Après mesurage d'un électron en mouvement libre et mesurage ultérieur de son déplacement, P. Jordan déclare : "Mais la distinction entre monde intérieur et monde extérieur se voit privée d'un de ses principaux soutiens avec la réfutation expérimentale de l'idée qu'il se présente dans le monde extérieur des faits qui, indépendamment du processus d'observation, possèdent une existence objective" ». Nous avons découvert que la citation est en réalité la traduction d'un extrait de l'article « Die Quantenmechanik und die Grundprobleme der Biologie und Psychologie », publié par le physicien allemand Ernst Pascual Jordan le 4 novembre 1932 dans la revue *Die Naturwissenschaften* (page 18).

En convoquant des exemples scientifiques afin de souligner le caractère anachronique du langage actuel, le poète reprend à son compte une thèse maintes fois formulée par les intellectuels de son temps. Celle-ci apparaît notamment dans l'article de vulgarisation publié en 1920 par Victor Henri, « Analyse psychologique du principe de relativité ». Le scientifique étudie la manière dont les catégories d'espace et de temps, jusqu'alors considérées comme absolues par notre entendement, ont été remises en cause suite à la formulation de la théorie de la relativité restreinte et générale par Albert Einstein. Il souligne ainsi la « valeur relative et bien restreinte¹⁷⁰⁹ » désormais acquise par les concepts de simultanéité et de causalité, ainsi que la nécessité de créer un vocabulaire capable de rendre compte de cette nouvelle représentation de l'univers :

Ces résultats ajoutés à ceux de la relativité du temps constituent on le voit un bouleversement complet de toutes nos représentations et de toutes nos habitudes de langage. Il y a donc lieu de refaire son langage, de reprendre l'analyse psychologique des différents mots que nous employons et de chercher à former une série de représentations nouvelles qui rendent la compréhension et l'adaptation plus facile de l'esprit à ces principes nouveaux de la pensée humaine¹⁷¹⁰.

André Breton, qui avait pris connaissance de l'article dès sa publication¹⁷¹¹, développe également cette problématique dans *Point du jour* :

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire *recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle*. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable [...] Tout homme d'aujourd'hui, soucieux de se conformer aux directions de son époque, se sent-il, par exemple, en mesure de faire la part dans son langage des dernières découvertes biologiques, ou de la théorie de la relativité¹⁷¹² ?

¹⁷⁰⁹ « C'est là un résultat essentiel au point de vue psychologique, notre langage n'est pas adapté à cette souplesse ; quand nous disons les mots simultanément, antérieur ou postérieur, nous nous représentons qu'il s'agit de quelque chose de bien défini ; ainsi quand nous énonçons le principe de causalité et que nous disons que la cause doit être antérieure à l'effet, nous croyons que cet énoncé a une valeur absolue et ne peut prêter à aucune équivoque ; et voilà que l'on doit changer ce langage avec lequel nous nous sommes formés depuis des générations ! Il est certain qu'il se passera encore bien des années avant que l'on s'habitue à sentir que ces termes de notre langage n'ont qu'une valeur relative et bien restreinte. », Victor Henri, « Analyse psychologique du principe de relativité, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1920, p. 751.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 762.

¹⁷¹¹ André Breton, *Lettres à Jacques Doucet, op. cit.*, p. 89.

¹⁷¹² André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 275. Nous soulignons.

Comme Breton, Tzara reconnaît également que ce problème d'adaptation du langage ne touche pas seulement aux sciences physiques mais également aux autres sciences, dont la biologie : « Si j'ai pris comme exemple le cas de cette dernière [la physique moderne], c'est qu'il rend pratiquement explicite le phénomène de stabilisation de la connaissance dans la langue [...] Mais les autres sciences auraient pu aussi bien conduire au même déroulement¹⁷¹³ ». Ainsi, dans *Personnage d'insomnie*, Tzara démontre que le langage courant se révèle également incapable de décrire la transformation physiologique vécue par le divin tailleur : « malgré l'insuffisance des mots à poursuivre des confrontations millimétriques dans le galop des têtes, il était parfaitement évident, d'une évidence à se casser les dents, que sa nouvelle condition [...] manquait d'un langage correspondant¹⁷¹⁴ ». C'est la raison pour laquelle il aspire à « l'éclosion [...] d'une syntaxe de l'imperfection logique¹⁷¹⁵ », une thématique que l'on retrouve encore dans la suite de la note IV. Partant du principe que « les formes mêmes de la phrase par lesquelles les possibilités de la pensée arrivent à s'exprimer sont incluses en miniature dans le procédé de la formation des mots¹⁷¹⁶ », Tzara en appelle non seulement à l'invention de nouveaux éléments de vocabulaire, mais aussi à une refonte complète de la structure du langage. C'est pourquoi « il s'agira, non seulement d'adjoindre au langage de nouveaux concepts-désignations, mais de transformer radicalement sa nature, la syntaxe ; cette transformation répondant aux exigences intuitives de la science actuelle ». La syntaxe actuelle, fondée sur une logique aristotélicienne et cartésienne désormais obsolète, n'est en effet plus capable de rendre compte des changements de perspective sur le monde provoqués par les récentes découvertes

¹⁷¹³ *Personnage d'insomnie* (1934), OC III, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹⁷¹⁶ À travers cette affirmation, on décèle à nouveau l'influence des théories de Vendryès sur le langage, notamment lorsque le linguiste avance que « dans la phrase française : *Je ne l'ai pas vu*, la grammaire courante reconnaît par l'analyse sept mots différents ; à dire vrai, il n'y en a qu'un, mais un mot complexe, formé d'un certain nombre de morphèmes, engagés les uns dans les autres. Ils n'ont pas d'existence indépendante », *Le Langage : introduction linguistique à l'histoire*, *op. cit.*, p. 103.

scientifiques. Mentionnons au passage que cette volonté de recréer un langage capable d'appréhender le développement des théories non-euclidiennes et non-newtoniennes trouve un écho dans le projet de « sémantique générale » élaboré en 1933 par le scientifique Alfred Korzybski dans son ouvrage de référence *Science and Sanity: an introduction to non-Aristotelians Systems and General Semantics*. Repris par Bachelard dans *La Philosophie du Non* au terme du chapitre consacré à la logique non-aristotélicienne, ce projet vise à établir une réforme du langage pour parvenir à une transformation du psychisme humain. En l'absence de toute adaptation langagière, Korzybski redoute en effet le développement d'une « épidémie de schizophrénie [qui] proviendrait d'un manque de synchronisme entre l'évolution du réel et du social d'une part et l'évolution du langage¹⁷¹⁷ », si bien que « sans une révolution sémantique profonde, l'outil qu'est le langage va bien se révéler entièrement désadapté ». Cependant, à la différence de ces quelques théories, Tzara adopte une posture originale dans la mesure où il conditionne l'émergence de ce nouveau langage non seulement aux dernières avancées scientifiques mais également à une révolution sociale de type communiste.

2. La science au croisement du marxisme

Au cours des années 1930, la question d'un changement de société est intimement liée à la récente adhésion du poète aux thèses marxistes. Lorsqu'au début de la note, Tzara évoque ce qu'il considère comme les causes de la Révolution française, il souligne le rôle fondamental exercé par « la science dont les *revendications idéologiques* mises en avant ont préparé cette même révolution ». Il suggère ainsi que les progrès scientifiques ne sont pas intellectuellement et sociologiquement neutres. Loin d'être engendrés par le seul génie de savants isolés du monde, ces progrès sont en réalité le témoin des conditions socio-économiques de la société

¹⁷¹⁷ Gaston Bachelard, *La Philosophie du non* [1940], Paris, PUF, 1966, p. 132.

dans laquelle ils apparaissent. En ce sens, choisir l'exemple de la Révolution française pour illustrer son propos n'a rien d'anodin. D'après l'interprétation marxiste, celle-ci est en effet le résultat de la montée en puissance de la classe bourgeoise et correspond au passage d'une société de type féodal à une société de type capitaliste¹⁷¹⁸. En ce sens, selon Tzara, les découvertes de Copernic et de Newton seraient ainsi directement liées à la classe bourgeoise dont elles auraient facilité la prise de pouvoir. Le poète s'inscrit dans un courant de pensée qui émerge au cours des années 1930, lui-même inspiré des théories développées par Marx et Engels dans *L'Idéologie allemande* : « où serait la science de la nature sans le commerce et l'industrie ? Même cette science de la nature dite "pure" n'est-ce pas seulement le commerce et l'industrie, l'activité matérielle des hommes qui lui assignent un but et lui fournissent ses matériaux¹⁷¹⁹ ? ». Représenté entre autres par le physicien soviétique Boris Hessen, ou encore le professeur à l'Université ouvrière de Paris, Paul Laberrenne, ce courant consiste à opérer une relecture marxiste de l'histoire des sciences, en fondant son analyse sur la théorie de la lutte des classes. Un exposé de leurs travaux nous permettra de mieux appréhender l'argumentaire soutenu par Tzara.

Dans le cadre du second Congrès international d'histoire des sciences qui se déroule à Londres du 30 juin au 4 juillet 1931, Hessen se propose d'étudier « Les racines sociales et économiques des *Principia* de Newton ». D'une part, il affirme que les problèmes physiques et mécaniques résolus par Newton répondent en réalité aux besoins alors suscités par le développement de l'économie capitaliste, parmi lesquels l'industrie maritime et l'industrie militaire. Il souligne en effet « la coïncidence parfaite entre les thèmes de la physique étudiés à cette époque, nés des besoins de l'économie et de la technique, et le contenu principal des *Principia*, qui au plein sens du mot, constituent l'exposé et la résolution systématique des

¹⁷¹⁸ Julien Louvrier, « Marx, le marxisme et les historiens de la Révolution française au XX^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [en ligne], n°102, 2007. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/239>

¹⁷¹⁹ Friedrich Engels, Karl Marx, *L'idéologie allemande*, *op.cit.*, p. 57.

principaux problèmes de physique¹⁷²⁰ ». D'autre part, Hessen avance que, si Newton continue de postuler une action divine dans la mécanique des objets célestes, c'est que sa théorie est avant tout le produit du contexte socio-politique de l'Angleterre de la fin du XVII^e siècle, caractérisé par la coexistence d'une classe bourgeoise émergente et d'une aristocratie médiévale : « Cette caractérisation idéologique de Newton, qui était un enfant de sa classe, explique pourquoi les germes matérialistes cachés dans les *Principia* [...] se mêlèrent à ses croyances idéalistes et théologiques au point de reléguer au second plan, lorsqu'il était question de philosophie, les éléments matériels de sa physique¹⁷²¹ ». De la même manière, dans son ouvrage *L'Origine des mondes*, dont la revue *Inquisitions* fera la publicité¹⁷²², Paul Laberrenne propose une relecture marxiste des différentes cosmogonies qui se sont succédé au cours de l'histoire. En abordant la période de la Renaissance, il commence par souligner l'essor du capitalisme chez les puissances maritimes et la montée en puissance conjointe de la bourgeoisie, avant d'analyser l'émergence d'une mentalité distincte du Moyen-Âge :

[...] le point le plus important à noter dans la vie intellectuelle de la Renaissance est l'apparition du rationalisme. Prenant conscience de ses propres forces, la bourgeoisie abandonne la foi irraisonnée des siècles précédents pour prendre une attitude critique envers toute chose, y compris les dogmes religieux. Elle veut comprendre avant de croire et les progrès de la science sont intimement liés, aussi bien comme cause que comme effet, à ce changement d'attitude¹⁷²³.

Laberrenne prend alors l'exemple de Copernic, dont la découverte de l'héliocentrisme a contribué à ruiner la conception médiévale du cosmos en opérant un décentrement de la place de l'homme dans l'univers, avant d'aborder la physique newtonienne. Comme Hessen, il explique la découverte de la gravitation universelle à la lumière du contexte social anglais de la fin du XVII^e siècle¹⁷²⁴, partagé entre le rationalisme bourgeois et la théologie médiévale. Mais

¹⁷²⁰ Boris Hessen, *Les racines sociales et économiques des « Principia » de Newton. Une rencontre entre Newton et Marx à Londres en 1931*, traduit et commenté par Serge Guérout, Paris, Vuibert, 2006, p. 116.

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷²² *Inquisitions*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷²³ Paul Laberrenne, *L'Origine des mondes*, [1936], Paris, Les éditeurs français réunis, 1953, p. 84.

¹⁷²⁴ *Ibid.*, p. 88.

les travaux de Laberrenne ne se concentrent pas uniquement sur les conditions socio-économiques de l'émergence de la physique dite classique. Au cours d'un cycle de conférences organisé par l'association Le Cercle de la Russie Neuve en 1934, Laberrenne expose ses vues sur « Le matérialisme dialectique et les sciences » afin de contester le matérialisme mécaniste et le positivisme sur lesquels reposent les recherches scientifiques des siècles précédents. À travers une analyse des derniers acquis dans le domaine des sciences mathématiques (géométries non-euclidiennes) et physiques (continuum espace-temps, mécanique ondulatoire), Laberrenne entend démontrer que les progrès scientifiques modernes confirment les principes du matérialisme dialectique :

Ainsi, que ce soit au sujet du caractère de l'évolution des sciences, des formes des lois découvertes, de la nature des nouveaux concepts fondamentaux ou, au contraire, de l'interpénétration mutuelle des diverses disciplines et de leur unification croissante, les thèses du matérialisme dialectique triomphent sans aucun conteste [...] Les chercheurs ont donc intérêt à se rendre compte du véritable caractère des lois de la nature et de la pensée, c'est-à-dire à pratiquer – consciemment cette fois – le matérialisme dialectique¹⁷²⁵.

À la lumière de ces développements, la raison pour laquelle Tzara convoque les découvertes de Minkowski, de Broglie et d'Heisenberg se fait plus nette. La dernière partie de la note IV de *Grains et issues* s'attache à élucider les raisons pour lesquelles le langage courant, pourtant apte à subir une nouvelle étape de son évolution suite aux multiples découvertes dans le domaine de l'astrophysique et de la mécanique quantique, demeure dans un état de stagnation depuis la Révolution. Pour le poète, pas de doute, il s'agit là d'une stratégie délibérément mise en place par l'idéologie bourgeoise :

[...] il ne fait pas de doute que la compréhension de toute une série de phénomènes de la science de l'âme et de celle de l'univers [...] n'est pas possible dans les éléments d'une langue faite à l'usage des stades antérieurs, périmés, attardée à des systèmes déjà dépossédés de leur contenu. Or, de ces systèmes, c'est la société actuelle entière qui est résultée, dans toutes ses formes économiques et intellectuelles, dont elle dépend ou qu'elle a intérêt à défendre. C'est donc au changement de la société actuelle, à la suppression radicale de la classe oppressive (car c'est elle qui maintient le monopole de la domination économique,

¹⁷²⁵ Paul Laberrenne, « Le Matérialisme dialectique et les sciences », *À la lumière du marxisme*, t. I, *Sciences physico-mathématiques, sciences naturelles, sciences humaines*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936, p. 250.

donc humaine, sur un niveau constant) qu'est liée l'intégration correcte, c'est-à-dire en correspondance avec le langage, dans le monde, des nouvelles données de la science sans laquelle nous perdrons bientôt tout contact avec ce qui nous entoure et sans quoi nous ne saurions vivre en conformité avec nous-même¹⁷²⁶.

En mobilisant un vocabulaire marxiste, le poète suggère que, pour préserver sa domination, la *classe oppressive* tenterait de maintenir le langage dans l'état anachronique qui a favorisé sa prise de pouvoir. De fait, le langage n'apparaît plus comme un témoin des évolutions sociales, mais plutôt comme un instrument, une arme employée pour imposer puis maintenir sa domination politique et économique. Or, dans la mesure où les dernières découvertes scientifiques ont prouvé l'impuissance du rationalisme¹⁷²⁷ et de la logique à définir la nature humaine – d'où l'allusion à la *science de l'âme*, c'est-à-dire la psychanalyse – et la structure de l'univers, un changement radical de société s'avère nécessaire. Comme ce fut le cas au XVIII^e siècle, la révolution scientifique exige donc une nouvelle révolution sociale, la révolution prolétarienne, laquelle permettra, à terme, de conduire une nouvelle réforme du langage afin de sortir l'homme de la misère psychique dans laquelle il était jusqu'alors maintenu par le capitalisme, tout en permettant aux sciences de continuer à s'épanouir :

Dans son état actuel, la science est mûre pour une transformation de ce genre. Elle se doit de l'appeler consciemment car, quoique contribuant à sa préparation par les problèmes des nouvelles nécessités qu'elle soulève, c'est de ce brusque renversement des valeurs sociales que découlera pour elle la possibilité de poursuivre, en tout état de cause, son processus de production¹⁷²⁸.

En d'autres termes, pour la science, se soustraire aux schémas de pensée périmés imposés par la bourgeoisie capitaliste afin d'adhérer aux principes du matérialisme dialectique relève de la survie. Ce n'est qu'en dépassant ses propres limites langagières et donc intellectuelles, en envisageant des modes de penser encore inconnus, qu'elle parviendra à approfondir les connaissances acquises au cours du XX^e siècle.

¹⁷²⁶ *Grains et issues* (1935), OC III, *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁷²⁷ Quelques lignes plus haut, Tzara déplore en effet la « pauvreté du langage rationaliste », *ibid.*, p. 61.

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p. 127.

L'idée selon laquelle la science moderne fournit la preuve de la nécessité d'une révolution à la fois psychique et sociale réapparaît peu de temps après, lors de la création du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine » en octobre 1935 sur une initiative de Caillois et Tzara, dans le contexte politique agité évoqué précédemment. En raison des dissensions internes¹⁷²⁹, la revue ne connaîtra qu'un seul numéro. Ce n'est que grâce aux recherches d'Henri Béhar que cette seconde partie a pu être extraite des archives de l'auteur. Après avoir de nouveau formulé sa thèse sur la succession du penser dirigé et non dirigé au cours de l'histoire, Tzara développe un argumentaire similaire à celui de la note IV de *Grains et issues*. Il y conteste notamment l'idée selon laquelle la logique et le rationalisme constitueraient la forme la plus évoluée de la pensée dans la mesure où ils ne font que « contribuer indirectement au maintien de la société actuelle¹⁷³⁰ ». Il pense au contraire qu'il ne s'agit là que de « forme[s] passagère[s], transitoire[s] dans l'évolution de l'homme » vouées à être remplacées, notamment en raison de leur incapacité à appréhender les dernières découvertes scientifiques :

Que d'autres modes de penser soient viables, que leur éclosion soit encore possible dans l'avenir, s'il n'y avait que les exigences des sciences mathématiques et physiques modernes à considérer l'impossibilité aussi à dépasser certaines limites suffisait non seulement pour s'en rendre compte mais aussi pour militer en faveur de cette transformation sociale qui nécessairement ouvrira les voies à la réconciliation entre la raison humaine et son dépassement par la science¹⁷³¹.

Une fois encore, Tzara conditionne la poursuite des progrès scientifiques à une révolution sociale. Pour y parvenir, une réforme radicale de la méthode positiviste et rationaliste employée

¹⁷²⁹ Dans *Approches de l'imaginaire*, Roger Caillois donne un court aperçu des raisons qui ont précipité la fin de la revue : « La scission était inévitable, et elle ne tarda pas, entre les deux dirigeants membres du Parti communiste (Aragon et Tzara) et les deux autres qui, indépendamment de toute attitude politique, ne souhaitaient pas introduire les questions relevant de ce domaine dans un organe consacré, comme le soulignait son sous-titre, à l'étude de la « phénoménologie humaine », *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁷³⁰ *Inquisitions*, *op. cit.*, p. 138-139.

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 139.

dans le domaine scientifique est nécessaire. Une thématique que l'on retrouve à de nombreuses reprises au sein des différentes contributions à la revue.

B- La revue Inquisitions

1. Le combat contre le rationalisme

Dans l'introduction lue à l'occasion de la première séance du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine » du 8 janvier 1936, Tzara déplore le contraste entre « l'essor que prennent de nos jours les sciences dites exactes, corrélativement au retard dans le développement des autres sciences, celles qui s'occupent de l'homme¹⁷³² » tout en soulignant que « le travail d'universalisation accompli par les sciences de nature mathématiques nous engage à envisager toutes les activités intellectuelles sous un angle précis qui nous permette de voir l'homme à sa place naturelle, ou de l'y remettre ». Dans un même esprit, Caillois n'hésite pas à affirmer dans le prospectus annonçant la parution prochaine de la revue que « la science moderne, dans la plupart de ses domaines, offre des foyers d'intérêt infiniment plus estimables et plus prometteurs que les apports des préoccupations artistiques, par exemple¹⁷³³ ». Aux yeux des deux fondateurs du groupe, la science plus que tout autre domaine, constitue un véritable modèle à suivre pour opérer une révolution intellectuelle capable de répondre à l'espoir de révolution sociale alors porté par le Front populaire. De fait, dans la plupart des contributions au premier numéro de la revue, les sciences exactes acquièrent un statut privilégié.

Dans son article sur « La Théorie quantique et le problème de la connaissance », l'écrivain de science-fiction Jacques Spitz mobilise les connaissances acquises dans le domaine

¹⁷³² *Ibid.*, p. 91.

¹⁷³³ *Ibid.*, p. 115.

de la mécanique quantique pour contester les notions de causalité et de déterminisme sur lesquels est fondée la physique classique :

La physique classique pouvait poser un déterminisme strict, parce qu'elle ne tenait pas compte des nécessités d'observation. Elle admettait qu'une description des phénomènes fût possible sans les perturber. Elle admettait un physicien expérimentateur, un observateur, un sujet, une raison, extérieur au monde, et pouvant simplement être spectateur. [...] La pensée rationaliste n'a jamais pu définir la réalité qu'en tant que soumise au déterminisme¹⁷³⁴.

Or, en se référant successivement aux travaux de Max Planck, d'Albert Einstein, de Louis de Broglie, de Werner Heisenberg et de Niels Bohr, Spitz souscrit à l'interprétation de l'école de Copenhague (à laquelle appartiennent Bohr et Heisenberg) selon laquelle, à l'échelle subatomique, l'impossibilité de mesurer simultanément la vitesse et la position d'une particule est liée aux interactions de l'instrument de mesure avec le phénomène observé, ce qui conduit à remettre en question l'existence d'une *causalité rigoureusement objective* et donc du déterminisme. Il convient donc de se détacher des acquis de la physique classique afin de repenser le rapport de l'être humain à son environnement ainsi que les possibilités de connaissance objective de la nature.

Dans sa tentative pour définir « les tâches immédiates de la pensée moderne », Roger Caillois met en lumière une crise sociale¹⁷³⁵ doublée d'une crise intellectuelle qui touche au domaine de l'art (l'occasion pour lui de se livrer à une critique des dérives du surréalisme¹⁷³⁶), de la philosophie, mais également à celui de la science, incapable d'intégrer à son système les dernières découvertes dans le domaine de la physique : « La science enfin se débat dans des difficultés sans précédent qui la forcent à mettre en cause ses principes les mieux établis. C'est

¹⁷³⁴ Jacques Spitz, « La Théorie quantique et le problème de la connaissance », *ibid.*, p. 23-24

¹⁷³⁵ « L'examen du monde moderne est fait pour apporter à qui s'y livre, à peu près tous les dégoûts. On ne sait que trop ce qu'il en est dans l'ordre économique et social, et plus généralement dans le domaine des relations humaines : rien à prolonger, tout à reprendre », Roger Caillois, « Pour une orthodoxie militante », *ibid.*, p. 6-7.

¹⁷³⁶ Pour Caillois, le surréalisme se perd « dans des activités à demi-esthétiques qui, à la longue, prennent un caractère maniaque et purement rituel », *ibid.*, p. 7. Dans le même ordre d'idées, dans « Le poète dans la société », Tzara critique les objets mathématiques pris en photo par Man Ray : « Prendre des corps géométriques qui représentent, transposés, des formules mathématiques pour des objets surréalistes, parce qu'ils sont « jolis » ou qu'ils ressemblent à des sculptures dites « modernes », c'est spéculer sur le manque d'exigence d'un public ignare et flatter, sous son pire aspect, son amour du pittoresque », *Inquisitions, op. cit.*, p. 136.

au point que cet esprit rationaliste qui l'a couvée, la regarde maintenant avec épouvante comme une conception monstrueuse et dénaturée¹⁷³⁷ ». Afin de sortir de cette crise sans précédent, Caillois en appelle à une *réforme intellectuelle* majeure permettant de dépasser les limites et les contradictions inhérentes au rationalisme : « il n'a servi à rien à un certain esprit abstrait et grossièrement simplificateur (que les qualificatifs de rationaliste et de positiviste désignent suffisamment) de rejeter dans les ténèbres extérieures tout ce que l'expérience vécue offrait d'irréductible à ses cadres étroits¹⁷³⁸ ». En s'appuyant sur la lecture du *Nouvel esprit scientifique*¹⁷³⁹, l'auteur propose alors une méthode d'élargissement des connaissances applicable à l'ensemble des activités intellectuelles et directement inspirée des sciences physiques :

Il faut vaincre l'adversaire avec ses propres armes, par une cohérence plus rigoureuse et une systématisation plus serrée, par une construction qui l'implique et l'explique au lieu qu'elle soit réduite et décomposée par lui. Ce procédé de généralisation par lequel la géométrie de Riemann a résorbé celle d'Euclide, et la physique relativiste celle de Newton en les admettant comme cas particulier d'une synthèse plus compréhensive, indique la voie véritable¹⁷⁴⁰.

Gaston Bachelard lui-même prend part au projet. Dans l'article qu'il consacre au « Surrationalisme », l'épistémologue prend appui sur les découvertes du mathématicien Lobatchevski pour opposer au *rationalisme sclérosé* un *rationalisme ouvert* qui se propose, non pas de remettre en cause certaines découvertes lorsqu'elles contreviennent aux principes du rationalisme, mais plutôt de questionner le rationalisme à la lumière de ces découvertes : « il faut aller du côté où l'on pense le plus, où l'on expérimente le plus artificiellement, où les idées

¹⁷³⁷ Roger Caillois, « Pour une orthodoxie militante », *ibid.*, p. 7.

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷³⁹ « La géométrie non-euclidienne n'est pas faite pour contredire la géométrie euclidienne. Elle est plutôt une sorte de facteur adjoint qui permet la totalisation, l'achèvement de la pensée géométrique, l'absorption dans une pangéométrie. Constituée en bordure de la géométrie euclidienne, la géométrie non-euclidienne dessine du dehors, avec une lumineuse précision, les limites de l'ancienne pensée. Il en sera de même pour toutes les formes nouvelles de la pensée scientifique qui viennent après coup projeter une lumière récurrente sur les obscurités des connaissances incomplètes », Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 8. Et l'épistémologue d'ajouter : « l'astronomie de Newton est donc finalement un cas particulier de la Panastronomie d'Einstein, comme la géométrie d'Euclide est un cas particulier de la Pangéométrie de Lobatchewsky [*sic*] », Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁴⁰ Roger Caillois, « Pour une orthodoxie militante », *Inquisitions*, *loc. cit.*, p. 10.

sont les moins visqueuses, où la raison aime à être en danger. *Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d'être tentée.* Le risque de la raison doit d'ailleurs être total¹⁷⁴¹ ».

2. La rencontre avec Gaston Bachelard

L'analyse de la note IV de *Grains et issues* et de l'orientation scientifique de la revue *Inquisitions* constitue l'occasion de souligner la rencontre décisive entre Gaston Bachelard et les surréalistes – dont certains futurs ex-membres à l'instar de Tzara – à la suite de laquelle naîtront des réseaux d'influence mutuelle, comme le souligne le fils du poète Christophe Tzara :

Mon père, vous dites qu'il était mathématicien du langage mais il s'est toujours intéressé aux sciences, en plus. Il faut bien dire que son introducteur dans le domaine était Bachelard, qu'il voyait très régulièrement et qui lui a dédié toutes sortes de livres, non pas sur la poésie mais sur le nouvel esprit scientifique. Mon père était très au courant de tout cela. Il avait une vision poétique de la question. Ce qui ne veut pas dire que c'était une vision fautive d'ailleurs, mais c'était une vision très particulière¹⁷⁴².

Bachelard entre pour la première fois en contact avec les surréalistes par l'intermédiaire de Roger Caillois, à l'occasion de leur rencontre dans les *vinarny* de Prague¹⁷⁴³ lors du huitième *Congrès International de philosophie* qui se déroule du 2 au 7 septembre 1934¹⁷⁴⁴. Peu de temps auparavant, l'épistémologue venait de publier *Le Nouvel Esprit scientifique*, ouvrage lu par tous les membres du groupe surréaliste¹⁷⁴⁵ et grâce auquel ils se familiarisent avec les découvertes

¹⁷⁴¹ Gaston Bachelard, « Le Surrationalisme », *ibid.*, p. 4-5.

¹⁷⁴² Christophe Tzara, « Tristan Tzara et les arts dits primitifs », *op. cit.*

¹⁷⁴³ « Gaston Bachelard que, dans les *vinarny* de Prague, j'avais attiré à d'autres curiosités que celles qui avaient été jusqu'alors les siennes », in Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁴⁴ Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷⁴⁵ « Gaston Bachelard's 1934 publication, *The New Scientific Spirit*, read by every individual in the Surrealist group and its orbit », *ibid.*, p. 59. À titre d'exemple, lorsqu'au chapitre cinq de *L'Amour fou* André Breton cite un passage de l'ouvrage *La Structure des nouvelles théories physiques* publié en 1933 par le mathématicien suisse Gustave Juvet afin de justifier la démarche surréaliste d'un point de vue scientifique, il ne fait que reprendre la citation proposée par Bachelard dans *Le Nouvel Esprit scientifique* : « C'est dans la surprise créée par une nouvelle image ou par une nouvelle association d'images, qu'il faut voir le plus important élément du progrès des sciences physiques, puisque c'est l'étonnement qui excite la logique, toujours assez froide, et qui l'oblige à établir de

scientifiques les plus récentes, notamment dans le domaine de la mécanique quantique¹⁷⁴⁶. Comme nous venons de le voir, la Note IV de *Grains et issues* s'imprègne de cette lecture. Ainsi, lorsque Tzara avance qu'« il incombe au poète de démontrer par l'acte qu'une certaine ductilité, un caractère de mollesse dans l'adaptation traduite, de laisser-aller voluptueux de la matière linguistique, rend possible cette transformation¹⁷⁴⁷ » du langage, il semble indirectement répondre à l'appel lancé par le scientifique pour créer des images, des métaphores qui rendent compte de propriétés physiques contre-intuitives récemment découvertes, à l'instar du concept d'espace-temps : « Quel poète nous donnera les métaphores de ce nouveau langage ? Comment arriverons-nous à imaginer l'association du temporel et du spatial ? Quelle vue suprême sur l'harmonie nous permettra d'accorder la répétition dans le temps avec la symétrie dans l'espace¹⁷⁴⁸ ? ». Par ailleurs, dans un texte consacré aux « Papiers collés de Picasso », Tzara compare la démarche de l'artiste espagnol à la vérification expérimentale de la diffusion inélastique de la lumière par le physicien indien Chandrasekhara Venkata Râman :

De même que Sir Raman, partant de la classique expérience de la réflexion d'un rayon sur un simple miroir, expérience faussement ramenée au choc d'une bille contre la bande du billard, fut amené à constater (en découvrant au spectrographe un notable surplus ou déficit entre les longueurs d'ondes des rayons fléchis ou réfléchis) que la lumière succédant à la réflexion diffère de la précédente, de même, dans sa sphère d'investigations, Picasso a confirmé par une expérience concluante qu'un morceau de papier blanc collé sur une feuille du même papier blanc *n'est pas* le blanc initial, c'est-à-dire qu'un changement de nature, autre que celui déduit logiquement de la perception supposée, s'est produit grâce à cette opération¹⁷⁴⁹.

nouvelles coordinations ». Voir : André Breton, *L'Amour fou* (1937), *Œuvres Complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 751 et Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷⁴⁶ « the monumental claims made by QM (Quantum Mechanics) were filtered into Surrealist theory in the 1930s, largely through Gaston Bachelard writings on epistemology » Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁴⁷ *Grains et issues* (1935), OC III, *loc. cit.*, p. 126. Tzara développe à nouveau un point de vue similaire à celui d'Aragon pour qui « il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire et les lois du discours », *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 747.

¹⁷⁴⁸ Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 75-76.

¹⁷⁴⁹ « Les Papiers collés de Picasso » (1935), OC IV, *op. cit.*, p. 361-362.

L'explication donnée par le poète témoigne une nouvelle fois d'une connaissance scientifique approfondie puisque, contrairement à l'idée reçue selon laquelle la lumière se contente de « rebondir » lorsqu'elle rencontre une surface, l'effet Raman (ou « diffusion Raman ») décrit l'échange d'énergie qui se produit entre photons et molécules, c'est-à-dire la modification de la longueur d'onde d'un rayon lumineux, lorsqu'il est diffusé dans un milieu donné. Manifestement, Tzara tire cet exemple de la lecture de Bachelard. D'une part, car le contenu de l'exemple rappelle fortement l'argumentation bachelardienne au chapitre III du *Nouvel esprit scientifique* :

Prenons par exemple le cas de la réflexion lumineuse et voyons comment l'idée même de réflexion, si claire dans l'intuition macroscopique, se brouille dès qu'on prétend étudier la « réflexion » d'un rayonnement sur un corpuscule. On saisira facilement sur cet exemple l'inefficacité épistémologique des idées simples du type cartésien quand on puise ces idées simples dans une intuition immédiate [...] Cette expérience est précisément le type de ces *données immédiates* que la pensée scientifique nouvelle doit reconstruire¹⁷⁵⁰.

Bachelard réfute l'idée, largement admise au XVII^e siècle, selon laquelle « on explique la réflexion par le rebondissement des balles lumineuses¹⁷⁵¹ » (qui deviendra la métaphore du billard chez Tzara) avant de mentionner l'apport fondamental de la découverte du scientifique indien à travers la citation de l'ouvrage *Matière et énergie* (1933) de Victor Henri : « C'est seulement en 1928 qu'un physicien génial hindou Sir Raman signala que la lumière diffusée contient des rayons de fréquences inférieures et supérieures à la fréquence incidente¹⁷⁵² ». D'autre part, tandis que le physicien indien publie ses résultats en mars 1928 dans la revue *Nature* et obtient pour cela le prix Nobel de physique en 1930, ce qui donne à ses recherches de nombreux échos dans la presse scientifique, Tzara n'évoque ce phénomène optique qu'en 1935 – à l'occasion de l'exposition « Papiers collés (1912-1914) de Picasso » qui se déroule à

¹⁷⁵⁰ Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 71.

¹⁷⁵¹ *Idem*.

¹⁷⁵² *Ibid.*, p. 74.

la Galerie Pierre du 20 février au 20 mars – soit quelques mois à peine après la sortie de l’ouvrage de Bachelard.

Comme nous venons de le voir, à la même période, Bachelard adhère avec enthousiasme au projet de revue imaginé dès octobre 1935 par Tristan Tzara et Roger Caillois¹⁷⁵³ – devenus entre temps des dissidents du surréalisme – et entame avec eux une correspondance régulière agrémentée de multiples envois d’écrits dédiés. De Caillois, il reçoit le *Procès intellectuel de l’art* et *La Nécessité de l’Esprit*. De Tzara, *La Main passe* et *Grains et issues*. En retour, il envoie à ce dernier ses premiers travaux dédiés¹⁷⁵⁴ : *Le Monde comme caprice et miniature* et *Lumière et substance*. Après cinq réunions de discussion et de concertation qui se déroulent du 8 février au 3 mars 1936 chez Tzara au 15 avenue Junot, la revue, intitulée *Inquisitions* sur une idée de Caillois¹⁷⁵⁵, paraît en juin et s’ouvre sur l’article de Bachelard, « Le Surrationalisme ». D’après Gavin Parkinson¹⁷⁵⁶, Bachelard emprunte la notion de « surrationalisme » à l’article « Rationalisme et irrationalisme » publié en 1931 par le psychologue allemand Richard Müller-Freienfels dans la revue *Recherches philosophiques*. Il nous paraît cependant difficile de corroborer cette information dans la mesure où le terme figure également dans des textes auxquels l’épistémologue n’a pas pu avoir accès. En effet, Charles Alunni signale l’apparition du terme dans une lettre envoyée par le philosophe Edmund Husserl à Lucien Lévy-Bruhl le 11 mars 1935 : « je veux fonder, contre le mysticisme et l’irrationalisme, tous deux misérables, *une sorte de surrationalisme [eine Art Überrationalismus]* qui dépasse le vieux rationalisme devenu insuffisant¹⁷⁵⁷ ». De fait, plus qu’une reprise, nous voyons plutôt dans la triple apparition du terme à la même époque

¹⁷⁵³ Henri Béhar, « Préface », *Inquisitions*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁵⁴ OC III, *op. cit.*, p. 586 & *Inquisitions*, *op. cit.*, p. 152-153.

¹⁷⁵⁵ Henri Béhar, « Préface », *ibid.*, p. 13.

¹⁷⁵⁶ Voir : Richard Müller-Freienfels, « Rationalisme et irrationalisme », *Recherches philosophiques*, n°1-2, 1931, p. 125-137 & Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁵⁷ Edmund Husserl, *Briefwechsel*, Bd VII, Dordrecht, Kluwer, 1993, p. 164. Cité et traduit par Charles Alunni, *Spectres de Bachelard, Gaston Bachelard et l’école surrationaliste*, Paris Hermann, 2019, p. 115.

l'inclination de toute une génération d'intellectuels à dépasser l'opposition binaire entre les domaines du rationnel et de l'irrationnel. En revanche, la thèse principale de l'article est directement inspirée de la lecture de *Grains et issues*, comme l'affirme l'épistémologue dans une lettre datée du 15 mars 1936 : « En lisant, p. 271 *Grains et Issues*, j'ai pensé à une nouvelle doctrine de la substantialisation que je vous soumettrai dans quelques jours [...]. Je suis particulièrement heureux de joindre mes faibles et monotones efforts de philosophe à votre tâche de renouvellement poétique et d'être près de vous dans le sommaire d'*Inquisitions*, je prends confiance en mes essais¹⁷⁵⁸ ». En l'absence de précisions sur le contenu de cette page, nous avons entrepris de rechercher, au sein de l'édition originale de 1935, le passage auquel se réfère Bachelard : il s'agit justement de la note IV précédemment étudiée, et plus précisément du passage dans lequel Tzara en appelle à une rénovation du langage et de la syntaxe. Il y affirme notamment que « l'expression de la pensée devra être impudique, insolente et brutale, même injuste à la rigueur, si elle ne veut sombrer dans l'annulation verbale qui, au degré de nos connaissances actuelles, doit être considérée comme improductive et tautologique¹⁷⁵⁹ ». Une véhémence que l'on retrouve en substance dans l'argumentaire bachelardien :

[...] *il faut rendre à la raison sa fonction de turbulence et d'agressivité*. On contribuera ainsi à fonder un surrationalisme qui multipliera les occasions de penser. Quand ce surrationalisme aura trouvé sa doctrine, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, ensemble, à leur fluidité. Le monde physique sera expérimenté dans des voies nouvelles. On comprendra autrement et on sentira autrement. On établira une raison expérimentale susceptible d'organiser surrationallement le réel comme le rêve expérimental de Tristan Tzara organise surréalistiquement la liberté poétique¹⁷⁶⁰.

La volonté bachelardienne de réunir la *raison* et la *sensibilité*, l'intellect et l'imagination, s'inspire en effet de la tentative tzariste de concilier dialectiquement le rationnel et l'irrationnel – les penser dirigé et non dirigé – dans le rêve expérimental, à ceci près que, contrairement au poète, « la “dialectique” de l'esprit scientifique, qui anime le surrationalisme, est en rupture

¹⁷⁵⁸ *Inquisitions*, op. cit., p. 155.

¹⁷⁵⁹ *Grains et issues* (1935), OC III, op. cit., p. 125.

¹⁷⁶⁰ Gaston Bachelard, « Le Surrationalisme », *Inquisitions*, op. cit., p. 1-2.

avec tous les dogmes ; elle ne relève pas davantage du marxisme orthodoxe que de Hegel¹⁷⁶¹ ». En effet, dans la suite de son développement, Bachelard met en garde contre l'assimilation de son « rationalisme dialectique » à la démarche hégélienne : « Si grande que soit la tentation d'attacher le rationalisme dialectique aux thèmes hégéliens, il faut sans doute la refuser. La dialectique hégélienne nous place, en effet, devant une dialectique *a priori*, devant une dialectique où la liberté d'esprit est trop incondionnée, trop *désertique*¹⁷⁶² ». Par ailleurs, Bachelard tire un autre enseignement de la lecture de *Grains et issues* en reconnaissant la valeur de l'humour, thème nullement abordé dans ses écrits antérieurs, avant de l'appliquer à l'invention de la géométrie non-euclidienne par Lobatchewski : « Du jour où Lobatchewsky [*sic*] a dialectisé la notion de parallèle, il a invité l'esprit humain à compléter dialectiquement les notions fondamentales. Une mobilité essentielle, une effervescence psychique, une joie spirituelle se sont trouvées associées à l'activité de la raison. Lobatchewsky [*sic*] a créé *l'humour géométrique* en appliquant l'esprit de finesse à l'esprit géométrique¹⁷⁶³ ». Ce serait donc en recourant aux fantaisies imaginatives permises par l'humour que le scientifique aurait été en mesure de transcender les cadres rigides du système euclidien afin d'inventer une géométrie hyperbolique et, se faisant, d'offrir de nouvelles perspectives à l'entendement humain.

Comme l'illustre la référence au mouvement d'André Breton, Bachelard n'avait manifestement pas connaissance des différends entre le groupe d'*Inquisitions* et les surréalistes¹⁷⁶⁴. Une confusion relativement compréhensible dans la mesure où, sur les 14 membres du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine », six n'ont jamais adhéré au

¹⁷⁶¹ Vincent Bontems, « À la pointe du rationalisme », *Bachelard et l'avenir de la culture*, Paris, Presse des Mines, 2018, p. 10.

¹⁷⁶² Gaston Bachelard, « Le Surrationalisme », *Inquisitions, op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁶³ *Ibid.*, p. 3. Nous soulignons.

¹⁷⁶⁴ Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology, op. cit.*, p. 99.

mouvement, cinq l'ont quitté, et trois en sont encore membres¹⁷⁶⁵. D'ailleurs, André Breton ne tardera pas à reprendre pour son propre compte le rapprochement effectué par l'épistémologue. Dans le numéro spécial publié en 1936 par la revue *Cahiers d'art* dans le cadre de l'« Exposition Surréaliste d'objets », celui-ci débute son essai sur la « Crise de l'objet » en soulignant « le développement parallèle, au cours de ce dernier siècle, des idées scientifiques, d'une part, poétiques et artistiques, d'autre part ». Pour preuve, celui-ci convoque deux moments marquants de l'histoire littéraire du XIX^e siècle : l'année 1830, qui correspond à « l'apogée du mouvement romantique » et l'année 1870 qui voit émerger la figure d'Isidore Ducasse et d'Arthur Rimbaud. Ces deux exemples, qui ne doivent rien au hasard tant la fascination exercée sur les surréalistes fut grande, sont ensuite mis en relation avec les profonds bouleversements connus aux mêmes époques par le domaine des sciences mathématiques :

Il est du plus vif intérêt d'observer que la première de ces dates coïncide avec celle de la découverte de la géométrie non-euclidienne qui ébranle à sa base même l'édifice cartésien-kantien et « ouvre », comme on a fort bien dit, le rationalisme [...] De même, on ne pourra manquer d'être frappé par le fait que c'est en 1870 qu'il est donné aux mathématiciens de concevoir une « géométrie généralisée » qui intègre à un système d'ensemble, au même titre que toute autre, la géométrie euclidienne et fasse justice de sa passagère négation¹⁷⁶⁶.

Dans son argumentaire, Breton reprend explicitement la chronologie ainsi que le vocabulaire employé par Gaston Bachelard dans le premier chapitre du *Nouvel Esprit scientifique*¹⁷⁶⁷, au

¹⁷⁶⁵ Les six non-adhérents sont : Jean Audard, René Bertelé, Raymond Charmet, André Chastel, Luc Decaunes, et René Étiemble. Les cinq anciens membres sont : Louis Aragon, Pierre Unik, Georges Sadoul, Roger Caillois et Tristan Tzara. Les trois adhérents sont Calamaris, Zdenko Reich et Jules Monnerot. Voir Henri Béhar, « Préface », *Inquisition*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁷⁶⁶ André Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la peinture, Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 681.

¹⁷⁶⁷ Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton (1924-1941)*, *op. cit.*, p. 343. Un procédé récurrent chez le poète puisqu'il reprend exactement les propos de l'épistémologue l'année suivante dans *Limites non-frontières du surréalisme* : « Je me suis efforcé de montrer comment, à un rationalisme ouvert qui définit la position actuelle des savants (par suite de la conception de la géométrie non euclidienne, puis d'une géométrie généralisée, de la mécanique non newtonienne, de la physique non maxwellienne, etc.) ne pouvait manquer de correspondre un réalisme ouvert ou surréalisme qui entraîne la ruine de l'édifice cartésien-kantien et bouleverse de fond en comble la sensibilité » (*Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 663). Observons à présent le passage du *Nouvel esprit scientifique* auquel il se réfère : « Nous insisterons donc sur la valeur dilemmatique des nouvelles doctrines comme la géométrie non-euclidienne, la mesure non-archimédienne, la mécanique non-newtonienne avec Einstein, la physique non-maxwellienne avec Bohr, l'arithmétique aux opérations non-commutatives qu'on pourrait désigner comme non pythagoricienne » (*op. cit.*, p. 7. Nous soulignons).

sein duquel il remarquait déjà une forme de convergence entre les évolutions de la pensée philosophique et les avancées scientifiques, témoignant selon lui d'« une sorte de destin de la raison humaine¹⁷⁶⁸ », avant d'associer surréalisme et surrationalisme : « il faut admettre que le *surréalisme* s'accompagne nécessairement d'un *surrationalisme* qui le double et le mesure. L'introduction récente, par M. Gaston Bachelard, dans le vocabulaire scientifique du mot *surrationalisme* qui aspire à rendre compte de toute une méthode de pensée, prête un surcroît d'actualité et de vigueur au mot "surréalisme", dont l'acception jusqu'ici était restée strictement artistique ». Comme le note à juste titre Emmanuel Rubio, « les surréalistes pouvaient ainsi trouver en lui la confirmation et la justification scientifique de leurs intuitions¹⁷⁶⁹ ». À l'inverse, Charles Alunni voit dans la notion de « surobject », développée quatre ans plus tard dans *La Philosophie du Non*, une reprise des théories bretoniennes¹⁷⁷⁰. C'est dire l'influence mutuelle qui s'exerce alors entre Bachelard et les tenants de l'avant-garde artistique parisienne.

C- Une relecture scientifique du fantastique

1. L'exemple de l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism »

a. Un problème de titre

Au milieu des années 1930, Alfred H. Barr Jr, le premier directeur du Museum of Modern Art de New-York – fraîchement inauguré en 1929 – émet le souhait de réaliser une série d'expositions afin de « présenter de manière objective et historique les principaux

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁶⁹ Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton (1924-1941)*, loc. cit., p. 343.

¹⁷⁷⁰ Charles Alunni, *Spectres de Bachelard, Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*, op. cit., p. 119.

mouvements de l'art moderne¹⁷⁷¹ ». Après une première exposition intitulée « Cubism and Abstract Art », qui se déroule du 2 mars au 19 avril 1936, il décide en compagnie de son épouse et historienne de l'art Margaret Scolari Barr de préparer une seconde exposition soulignant « l'intérêt profond et persistant que les êtres humains portent au fantastique, à l'irrationnel, au spontané, au merveilleux, à l'énigmatique et à l'onirisme¹⁷⁷² ». Dans cette perspective, les organisateurs souhaitent accorder une grande place aux mouvements Dada et surréaliste pour ce projet initialement nommé « The Fantastic in Art » et « Art of the Fantastic and Anti-Rational¹⁷⁷³ ». Les premiers contacts avec les artistes surréalistes ont lieu vers la mi-mars par un échange de télégrammes avec Paul Éluard¹⁷⁷⁴. Afin d'obtenir des prêts pour l'exposition, le couple entreprend un voyage de plusieurs mois en Europe. Ils arrivent à Paris le 18 mai et rencontrent rapidement André Breton, mais le rendez-vous ne se déroule pas comme espéré : « La première visite est chez André Breton [...] Il est totalement dénué de sourire, voire sévère : pour donner ce qu'il appelle son adhésion il veut que l'exposition soit exclusivement dada et surréaliste et exige des pouvoirs dictatoriaux¹⁷⁷⁵ ». Breton refuse alors toute assimilation du mouvement surréaliste à l'art fantastique. Alfred et Margaret rencontrent ensuite Paul Éluard le 12 juillet, mais les résultats obtenus ne sont guère plus encourageants. Dans une lettre envoyée dès le lendemain, ce dernier leur fait part d'un certain nombre d'exigences consistant notamment à intituler l'exposition « Exposition surréaliste » et à y intégrer les artistes proposés

¹⁷⁷¹ *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Catalogue de l'exposition, New-York, Museum of Modern Art, 19 décembre 1936-17 janvier 1937. New-York, Museum of Modern Art, 1937, p. 7.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁷³ Michelle Elligott « Chronology », in Anne Umland, Adrian Sudhalter (dir.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, New-York, The Museum of Modern Art, p. 308. Une troisième exposition intitulée « Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America » aura lieu du 27 avril au 24 juillet 1938. Deux autres expositions, « American Realists and Magic-Realists » et « Romantic Painting in America », se dérouleront du 10 février au 21 mars 1943 et du 17 novembre 1943 au 6 février 1944.

¹⁷⁷⁴ Anne Umland, Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », in Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich, Martin Schieder (dir.), *Passages*, vol. 2, *Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists, and the Market*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2019, p. 43. Le premier télégramme est daté du 12 mars 1936.

¹⁷⁷⁵ Margaret Scolari Barr, « "Our Campaigns" Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: a biographical chronicle of the years 1930-1944 » [en ligne], *The New Criterion*, vol. 5, n°11, août 1987. URL: <https://newcriterion.com/issues/1987/8/our-campaigns-1930-1944>. Nous traduisons.

par lui et Breton¹⁷⁷⁶. Passablement agacé par les tentatives d'ingérence des deux surréalistes, Alfred H. Barr répond à Breton le 18 juillet : « En tant que directeur de l'exposition je suis enchanté de recevoir vos conseils et ceux d'Éluard particulièrement pour ce qui concerne les artistes surréalistes mais je n'ai pas le pouvoir de mettre le Musée exclusivement au service du surréalisme¹⁷⁷⁷ ». Comment expliquer un tel rejet de la notion de fantastique ? À première vue, nous pourrions supposer que les deux surréalistes ne se préoccupent pas de « fantastique », eux qui se réclament avant tout du merveilleux¹⁷⁷⁸. Ce serait pourtant oublier l'assimilation quasi-totale des deux notions dans l'univers surréaliste. Comme l'indique Tania Collani,

Le groupe surréaliste, et son théoricien André Breton *in primis*, recourent très souvent aux termes « fantastique » et « merveilleux » quelques fois en mélangeant leur sens et ne faisant pas une distinction nette. Cela parce que la définition qui est sous-jacente à ces deux concepts ne correspond à aucune théorie précise et codifiée à l'intérieur du mouvement surréaliste¹⁷⁷⁹.

En effet, ce n'est que tardivement, en 1962, que Breton établira une différence entre merveilleux et fantastique¹⁷⁸⁰. Qui plus est, dans la conférence donnée le 16 juin 1936 – soit juste après la première rencontre de Breton et de Barr – à Londres dans le cadre de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* et reprise ensuite sous le titre *Limites non-frontières du surréalisme*, Breton fait part de son vif intérêt pour la catégorie esthétique du fantastique :

Le « fantastique » [...] auquel ne cesse de faire appel le surréalisme, constitue à nos yeux, par excellence, la clé qui permet d'explorer le contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements. C'est seulement à l'approche

¹⁷⁷⁶ Anne Umland, Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁷⁸ À ce titre, souvenons-nous du « merveilleux cérébral » de Paul Éluard (« Le Génie sans miroir », *Les Feuilles libres*, n°35, janvier/février 1924, p. 301-308) ou encore des propos tenus par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* et repris dans *Qu'est-ce que le surréalisme* en 1934 : « Mon intention est de faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » (*Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 319).

¹⁷⁷⁹ Tania Collani, « L'Art surréaliste et le fantastique cérébral » [en ligne], Séminaire d'Arts et Lettres, Università Degli Studi di Bologna, 2004. URL : http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Collani/Collani_Artfantastique.pdf

¹⁷⁸⁰ Dans l'introduction qu'il rédige en 1962 pour *Le Miroir du merveilleux* de Pierre Mabilbe, Breton écrit : « Le merveilleux, nul n'est mieux parvenu à le définir par opposition au "fantastique" qui tend, hélas, de plus en plus à le supplanter auprès de nos contemporains. C'est que le fantastique est presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité tout entière », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1349.

du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle qu'a toute chance de se produire l'émotion la plus profonde de l'être¹⁷⁸¹.

Or, selon Gavin Parkinson¹⁷⁸², l'évocation du genre fantastique au cours de ladite conférence n'est pas anodine, elle constitue en réalité une réponse au projet d'Alfred H. Barr. En identifiant ce que le surréalisme doit non seulement au roman noir, mais également à la science moderne, à la psychanalyse freudienne et au matérialisme dialectique, Breton souligne indirectement que, si le surréalisme est incontestablement lié au genre fantastique, il ne s'y réduit pas pour autant : « Une route comme celle que propose le surréalisme serait imparfaitement définie si l'on se bornait à dire ce qu'elle croise¹⁷⁸³ ». Le poète entend ainsi éviter toute assimilation abusive de son mouvement au seul genre fantastique¹⁷⁸⁴. En effet, comme le remarque Etienne-Alain Hubert, à cette époque « la critique artistique, notamment anglo-saxonne, est tentée de confondre le surréalisme dans une inspiration fantastique traversant les siècles et à l'impliquer dans une généalogie quelque peu étouffante¹⁷⁸⁵ ».

Visiblement, ces problématiques n'effleurent pas Tristan Tzara. Le 18 juillet, les époux Barr rencontrent le poète à son domicile de l'avenue Junot dans une atmosphère radicalement différente. Au cours de cette « courte [mais] délicieuse visite¹⁷⁸⁶ », ce dernier accepte avec enthousiasme le projet d'exposition et ne rejette aucunement l'association de Dada à l'art fantastique puisque, trois jours plus tard, Alfred H. Barr retrouve le poète qui lui prête de nombreuses œuvres dadaïstes alors en sa possession. Comme le remarque Cécile Bargues, à cet

¹⁷⁸¹ André Breton, *Limites non-frontières du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 665.

¹⁷⁸² Gavin Parkinson, *Futures of Surrealism. Myth, Science Fiction and Fantastic Art in France, 1936-1969*, New Haven and London, Yale University Press, 2015, p. 7. Voir également : Tessel M. Bauduin, « Fantastic art, Barr, surrealism » [en ligne], *Journal of Art Historiography*, n°17, décembre 2017. URL : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/bauduin.pdf>

¹⁷⁸³ André Breton, *Limites non-frontières du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 664.

¹⁷⁸⁴ Une crainte *a priori* justifiée puisque l'exposition d'Alfred H. Barr, s'exporte à partir de 1938 à la Grand Rapids Art Gallery (du 26 janvier au 16 février), puis au Middlebury College (du 23 février au 16 mars), à la Duke University (du 23 mars au 13 avril) et enfin à la Junior Ligue of Binghampton (du 20 avril au 11 mai), avec le titre *Fantastic Art, Past and Present* qui dénote une assimilation totale de Dada et du surréalisme au fantastique. Voir : Michelle Elligott « Chronology », *op. cit.*, p. 324.

¹⁷⁸⁵ André Breton, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1339.

¹⁷⁸⁶ Margaret Scolari Barr, « "Our Campaigns" Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: a biographical chronicle of the years 1930-1944 », *op. cit.* Nous traduisons

instant Tzara est le dernier rempart pour éviter un échec de l'exposition faute de prêts¹⁷⁸⁷, d'autant que la réponse de Breton et Éluard au refus de céder à leurs exigences ne se fait pas attendre. Dans un courrier du 7 août adressé à Max Ernst, Alfred H. Barr évoque « une lettre de Breton disant qu'il désapprouve l'exposition et qu'il ne collaborera d'aucune façon, pas plus qu'Éluard¹⁷⁸⁸ ». En ce début de mois d'août, les négociations sont bel et bien au point mort. Après le départ pour New-York d'Alfred le 12 août, Margaret Scolari Barr, restée à Paris, parvient à inverser la situation au cours du mois de septembre. Les deux chefs de file du surréalisme parisien acceptent finalement le projet d'exposition et le prêt de quelques œuvres ; Breton est alors chargé de rédiger un texte sur le surréalisme à retourner à la mi-octobre afin de le faire figurer dans le catalogue d'exposition¹⁷⁸⁹. Tout semble désormais aller pour le mieux. Néanmoins, ce revirement de situation entraîne alors un second de la part de Tzara. Dans une lettre datée du 6 octobre, le poète fait part de sa crainte d'assister au retour de Breton dans l'organisation de l'exposition :

Le bruit court [...] que le titre de votre exposition ne serait plus « Le fantastique dans l'art » ou quelque chose de semblable comme vous me l'avez dit lors de votre visite, mais que le sens même [en] serait dévié et axé autour du surréalisme. D'autre part, et je l'ignorais aussi lors de votre visite, il semble que le catalogue serait préfacé par Breton. Ces deux éléments tout à fait nouveaux changent complètement mon idée concernant votre exposition. Dans le cas où l'un ou l'autre de ces bruits seraient exacts, je me vois dans l'obligation de vous prier de ne pas exposer les objets, peintures et dessins, que je vous ai prêtés. Une préface de Breton ne me donnerait pas une garantie suffisante sur l'objectivité nécessaire à la présentation d'œuvres dadaïstes – j'en ai eu des preuves en ce sens – et, d'autre part, subordonner la présentation de ces œuvres à une entreprise autre me semble ne pas correspondre entièrement à l'esprit dans lequel elles avaient été créées¹⁷⁹⁰.

À la différence de Breton et Éluard, Tzara ne s'inquiète pas de ne pas voir figurer le nom de son mouvement dans le titre de l'exposition, ni même que ce dernier fasse appel à la seule notion de « fantastique ». Il craint plutôt que le mouvement Dada soit perçu à tort comme une

¹⁷⁸⁷ Cécile Bargues, *Dada après Dada*, op. cit., p. 393.

¹⁷⁸⁸ Anne Umland, Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », op. cit., p. 45.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁹⁰ Cécile Bargues, *Dada après Dada*, op. cit., p. 395.

simple antichambre du mouvement surréaliste, d'autant que, quelques années auparavant, Breton n'avait pas hésité à situer la naissance du mouvement surréaliste en 1919¹⁷⁹¹, contribuant ainsi à estomper l'impact de Dada dans l'histoire de l'art. La réponse d'Alfred H. Barr lui parvient un mois plus tard. Le directeur du MoMA lui fait part du titre définitif de l'exposition – dans lequel le mot « Dada » apparaît clairement – tout en lui indiquant que Breton n'a finalement pas eu le temps de rédiger le texte d'introduction du catalogue¹⁷⁹². Par ailleurs, la fin de la lettre se veut rassurante et insiste sur le fait que Dada ne sera pas relégué au second plan : « Nous reproduisons plusieurs de vos prêts dans le catalogue et ne pouvons assez vous remercier pour votre généreuse coopération. Laissez-moi vous assurer que Dada tient une place très importante dans l'exposition. Ceci, je crois, vous intéressera car je crois que vous étiez, plus que quiconque, le chef d'école de ce mouvement¹⁷⁹³ ». Les archives du MoMA ne conservent cependant aucune trace d'une quelconque réponse de Tzara. Un silence qui convainc manifestement Alfred H. Barr de conserver ce titre et d'exposer les œuvres prêtées par le poète. Qui ne dit mot consent.

Compte tenu de ces tractations de dernière minute et de l'arrivée tardive de certaines œuvres, l'exposition est finalement inaugurée le 9 décembre 1936, avec une semaine de retard sur la date initialement prévue, et dure jusqu'au 17 janvier 1937¹⁷⁹⁴. Elle présente près de 700 œuvres de tous types (peintures, dessins, collages, sculptures, photographies, films, journaux, etc.) dont 650 empruntées spécialement pour l'exposition¹⁷⁹⁵, qui couvrent près de cinq siècles d'histoire de l'art et différentes aires géographiques. « L'art fantastique des XV^e et XVI^e siècles » est représenté par des toiles d'Arcimboldo, de Dürer, Bosch, ou encore De Vinci ; les XVII^e et XVIII^e siècles par Giovanni Battista Bracelli, Hogarth et le graveur Piranesi ; la période allant

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 397.

¹⁷⁹² Anne Umland, Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁹³ Anne Umland, « Dada in the Collection: A Permanent Paradox », *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, *op. cit.*, p. 16. Nous traduisons.

¹⁷⁹⁴ Anne Umland, Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », *loc. cit.*, p. 66.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

de la Révolution française à la première guerre mondiale par Blake, Lewis Carroll, Goya, Redon et Rousseau (dit le Douanier). De même, parmi les « pionniers du XX^e siècle », on compte Chagall, de Chirico, Duchamp, Kandinsky, Klee et Picasso. Les artistes indépendants des mouvements Dada et surréaliste sont quant à eux représentés par le sculpteur Alexander Calder et la peintre nord-américaine Georgia O’Keeffe, tandis que la section « architecture fantastique » comporte des photographies des œuvres du facteur Cheval, de Gaudí et de Kurt Schwitters. Bien sûr, Dada et le surréalisme sont les mieux représentés avec 250 œuvres exposées¹⁷⁹⁶.

b. Tzara et le marché de l’art moderne

Avec plus de cinquante mille visiteurs¹⁷⁹⁷, l’exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* enregistre un nombre d’entrées presque deux fois supérieur à celui occasionné par l’exposition « Cubism and Abstract Art » quelques mois plus tôt et ses 29 272 visiteurs¹⁷⁹⁸. Un succès qui s’exprime également à travers les ventes du catalogue de l’exposition. En à peine six mois, les exemplaires de la première édition sont tous vendus, tandis qu’une seconde édition augmentée de deux essais de Georges Hugnet sur Dada et le surréalisme paraît en juillet 1937, ainsi qu’une troisième dix ans plus tard¹⁷⁹⁹. Elle marque ainsi l’entrée de Dada au sein des institutions muséales¹⁸⁰⁰, et révèle le rôle fondamental immédiatement endossé par Tzara dans la diffusion des œuvres Dada. Avec 51 prêts pour un total de 3 840 francs¹⁸⁰¹, il est en effet l’un des principaux prêteurs de l’exposition devant J. B. Neumann (21 œuvres prêtées), Alfred H. Barr

¹⁷⁹⁶ *Fantastic Art, Dada, Surrealism, op. cit.*, p. 245-286.

¹⁷⁹⁷ Michelle Elligott « Chronology », *op. cit.*, p. 309.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 306.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 308-309.

¹⁸⁰⁰ En effet, après New-York, l’exposition s’exportera au Philadelphia Museum of Art (du 30 janvier au 1^{er} mars 1937), au Boston Institute of Modern Art (du 6 mars au 3 avril), au Springfield Museum of Fine Art (du 12 avril au 10 mai), au Milwaukee Art Institute (du 19 mai au 16 juin), à l’Université du Minnesota (du 26 juin au 24 juillet) et enfin au San Francisco Museum of Art (du 6 août au 3 septembre). *Ibid.*, p. 309.

¹⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 308.

(20), Man Ray (17), Simone Kahn (16), Max Ernst (13), André Breton, (8), Paul Éluard (8) et Katherine S. Dreier¹⁸⁰² (7). L'implication du poète s'observe aussi à travers le choix des œuvres prêtées¹⁸⁰³. Il sélectionne non seulement des créations issues des sphères zurichoise (un bois gravé de Janco, une affiche de la manifestation Galerie Corray, six œuvres d'Arp) et parisienne (deux dessins de Georges Ribemont-Dessaignes), mais accorde également une place aux autres centres névralgiques du mouvement comme Cologne (deux collages et trois dessins de Baargeld, onze œuvres de Max Ernst et quatre collaborations des deux artistes), Berlin (un collage de Baader et un collage d'Hannah Höch), Genève (sept schadographies et deux bois gravés de Schad), et même des artistes issus de l'avant-garde newyorkaise (un dessin de Man Ray, « Mouvement Dada » de Picabia). Tzara signale ainsi sa volonté de représenter l'internationalisme du mouvement Dada dans toute sa complexité. La variété des œuvres fut rapidement reconnue par le directeur du MoMA puisqu'au terme de l'exposition, un certain nombre d'entre elles furent achetées par le musée, constituant ainsi « le plus gros achat d'œuvres Dada de l'histoire de l'institution, marquant le véritable début de la collection Dada¹⁸⁰⁴ ». André Breton, Paul Éluard, Man Ray et Jean Arp vendent chacun une œuvre, mais Tzara reste une fois de plus le principal artisan de l'enrichissement de la collection new-yorkaise avec 13 œuvres vendues¹⁸⁰⁵. Ainsi, à la fin des années 1930, Tzara s'impose comme un acteur déterminant du marché de l'art moderne, d'autant que l'intérêt du poète ne se limite pas au seul mouvement Dada. Si l'on observe de plus près le détail des œuvres prêtées, on remarque les trois cadavres exquis réalisés en 1933 en compagnie de Greta Knutson, Valentine Hugo et André Breton, ainsi

¹⁸⁰² Anne Umland, « Dada in the Collection: A Permanent Paradox », *ibid.*, p. 37.

¹⁸⁰³ Michelle Elligott « Chronology », *loc. cit.*, p. 308.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁰⁵ Nous reproduisons ici la liste donnée par Michelle Elligott indiquant les côtes des œuvres achetées : Johannes Baader, *Der Verfasser des Buches Vierzehn Briefe Christi in seinem Heim* (1920 ; 275.1937) ; Johannes Baargeld, *Sans titre* (1920 ; 276.1937), *Das menschliche Auge und ein Fisch, letzterer verseinert* (1920 ; 277.1937), *Le Roi rouge* (1920 ; 283.1937) ; Max Ernst, *Adieu mon beau pays de Marie Laurencin* (1920 ; 278.1937), *Hier ist noch alles in der Schwebe* (1920 ; 282.1937), *Roches stratifiées...* (1920 ; 280.1937), *La Bicyclette gaminée* (1920 ; 279.1937) ; Marcel Janco, *Sans titre* (1915/1916 ; 284.1937) ; Picabia, *Mouvement Dada* (1919 ; 285.1937) ; Christian Schad, *Schadographie n°2* (1919 ; 287.1937) ; *Schadographie n°3* (1919 ; 288.1937) ; *Schadographie n°4* (1919 ; 289.1937), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, *loc. cit.*, p. 310.

qu'un dessin de Man Ray représentant un *Objet à détruire*¹⁸⁰⁶ – un métronome sur la tige duquel est collée la photographie d'un œil féminin – datant de 1932. De fait, comme le notent Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder, « on constate que Breton et Simone Kahn, Tzara, Éluard et Aragon – les surréalistes eux-mêmes donc – furent les principaux collectionneurs du surréalisme¹⁸⁰⁷ ». Par ailleurs, le catalogue montre que la collection tzariste d'art moderne ne se borne pas à ces deux seuls mouvements, dans la mesure où il prête l'un des papiers collés réalisés par Picasso en 1913, acquis lors de la dispersion de la collection Kahnweiler au début des années 1920. Avec le début du conflit mondial, le gouvernement français s'était arrogé le droit de mettre sous séquestre les biens des ressortissants allemands et autrichiens. Exilé en Suisse, le marchand d'art Daniel-Henri Kahnweiler fut alors privé de sa collection de près de 1 400 œuvres d'art moderne, dont 800 cubistes, débutée en 1907. À la fin de la guerre, l'État autorisa la mise en vente des biens sous séquestre afin de financer la reconstruction du pays. Malgré les protestations de ses amis artistes, quatre ventes publiques de ses biens eurent lieu de 1921 à 1923 et prirent l'allure d'une véritable braderie¹⁸⁰⁸. Les prix dérisoires proposés aux acheteurs permirent à Tzara d'acquérir plusieurs œuvres de Picasso – parmi elles, un lot entier de papiers collés lors de la première vente du 13/14 juin 1921¹⁸⁰⁹, la peinture *Tête d'homme* (1912) à l'occasion de la seconde les 17 et 18 novembre¹⁸¹⁰, ou encore le dessin au crayon intitulé « Le Violon » (1912) lors de la quatrième vente les 7 et 8 mai 1923¹⁸¹¹ – dont certaines

¹⁸⁰⁶ Sur le verso du dessin, on peut lire l'inscription suivante : « Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is not seen any more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep going to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole with a single blow », *Fantastic Art, Dada, Surrealism, op. cit.*, p. 275.

¹⁸⁰⁷ Julia Drost, Fabrice Flahutez, Martin Schieder, « Le Surréalisme et l'argent », *Passages*, vol. 4, *Le Surréalisme et l'argent*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2021, p. 25.

¹⁸⁰⁸ Sur ce fait marquant de l'histoire des ventes aux enchères, voir notamment : Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Garnier, 2021, p. 552.

¹⁸⁰⁹ Vérane Tasseau, « Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henri Kahnweiler (1921-1923) » [en ligne], *Archives Juives*, vol. 50, no. 1, 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2017-1-page-26.htm>

¹⁸¹⁰ Henri Béhar, *Tristan Tzara, op. cit.*, p. 5.

¹⁸¹¹ *Importants tableaux modernes : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, vente aux enchères publique, Paris, Nouveau Drouot, 20 novembre 1988. Paris, Étude Loudmer, 1988, pièce n°39.

seront revendues peu de temps après¹⁸¹². Comme le remarquait Daniel-Henri Kahnweiler lui-même, « les gens qui ont acquis, eh bien, c'étaient surtout des jeunes littérateurs, des jeunes poètes. André Breton, Tzara, Éluard, Salacrou, voilà les gens qui ont acheté¹⁸¹³ ». Comme pour les objets primitifs, Tzara est en effet adepte des ventes aux enchères. Au cours des années 1920, son nom est régulièrement associé aux ventes d'art moderne comme l'illustre encore le résumé de la vente de quatre-vingts tableaux de Picabia par Marcel Duchamp en 1926 : « À deux heures précises, les portes cédèrent sous la pression d'une foule sans cesse grandissante, et nous reconnûmes alors dans la salle MM. Jacques Doucet, Miguel Zamacoïs, André Breton, Tristan Tzara, Robert Desnos, André de la Rivière, Alexis Lazarus, Serge Romoff, Henri-Pierre Roche, Laurence Heyworth Mills, de Salle, etc., etc.¹⁸¹⁴ ». Le poète y achète la peinture sur papier *New-York* (1913) pour 500 francs et l'huile sur toile *Flirt* (1924-1925) pour 1 000 francs¹⁸¹⁵. En dehors des œuvres picturales, Tzara se met également en quête d'ouvrages rares, de premières éditions, comme lors de la vente de 400 ouvrages issus de la bibliothèque personnelle d'Adrienne Monnier, alors directrice de la « Maison des Amis des Livres », à laquelle il participe¹⁸¹⁶. Il collectionne également les manuscrits, à l'image des trois pièces du Douanier Rousseau achetées à Sonia Delaunay en 1941, après la mort de son époux Robert Delaunay¹⁸¹⁷, ou du manuscrit des *Silènes* d'Alfred Jarry acquis dans le cadre d'une vente publique se déroulant du 14 au 17 juin 1954¹⁸¹⁸. À la fois collectionneur, prêteur et revendeur, Tzara n'apparaît pas seulement comme l'un des grands noms du marché de l'art primitif mais également comme un acteur majeur du marché de l'art moderne.

¹⁸¹² La correspondance du poète avec Benjamin Péret fait état de ces tractations dans une lettre du 5 mai 1921 : « Mon cher Tzara, avez-vous vendu votre Picasso ? Dans la négative puis-je passer chez vous demain vers 11h pour le prendre et liquider cette affaire ? Envoyez-moi vite un mot pour me le dire. Bien à vous, Benjamin Péret », in *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, José Corti, p. 309.

¹⁸¹³ Daniel Henri Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, Paris, Gallimard, 1982, p. 107.

¹⁸¹⁴ « “Prenez garde à la peinture”. Quatre-vingt Picabias », *Le Figaro*, 9 mars 1926, p. 2.

¹⁸¹⁵ Alice Ensabella, « Marcel Duchamp, “homme de paille” ou stratège ? La vente des quatre-vingts tableaux de Francis Picabia à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926 », *Le Surréalisme et l'argent*, op. cit., p. 113.

¹⁸¹⁶ « La Bibliothèque d'Adrienne Monnier », *Le Figaro*, 16 mai 1926, p. 6.

¹⁸¹⁷ *OC IV*, op. cit., p. 658-659.

¹⁸¹⁸ *Importants tableaux modernes : collection Tristan Tzara et à divers amateurs*, op. cit., pièce 238.

2. « Le Fantastique comme déformation du temps » (1937)

a. Un texte riche de références scientifiques

À la suite de l'exposition, Tzara publie un article dédié au fantastique, « Le Fantastique comme déformation du temps », accompagné de nombreuses reproductions d'œuvres présentées au MoMa, pour le compte de la revue *Cahiers d'art* en 1937¹⁸¹⁹. Il s'agit probablement, avec la note IV de *Grains et issues*, du texte le plus richement nourri de références aux sciences physiques de toute son œuvre. Tzara nous présente sa vision du cosmos imprégnée des théories les plus récentes sur la structure de l'univers et de la lecture des épistémologues français. Il commence par réaffirmer l'un des principes fondamentaux de la mécanique classique, le principe de relativité du mouvement, énoncé par Galilée et systématisé par Newton, d'après lequel « toute stabilité n'est elle-même qu'un mouvement imperceptible¹⁸²⁰ ». La première loi de Newton repose en effet sur le principe d'inertie, selon lequel, dans un référentiel galiléen (dans lequel l'espace est conçu comme homogène, isotrope et le temps uniforme), tout corps sur lequel ne s'exerce aucune force se déplace dans un mouvement rectiligne uniforme. En l'absence de variations de vitesse, un être situé sur ce corps est incapable d'en percevoir le déplacement dans l'espace sans avoir recours à un autre référentiel. Par conséquent, le mouvement de l'astre considéré n'est perceptible que *relativement* à un autre référentiel. Par ailleurs, ajoutons que ce qui s'applique à l'infiniment grand touche également l'infiniment petit. Lecteur de Bachelard, Tzara était très probablement au fait des questionnements soulevés par les progrès réalisés dans le domaine de la physique quantique. En effet, dans *Le Nouvel esprit scientifique*, l'épistémologue revient également sur la caducité de l'opposition mouvement/repos dans l'étude des particules microscopiques :

¹⁸¹⁹ L'article sera repris tel quel dans *Midis gagnés* et constituera le dixième texte de la première partie de l'ouvrage, « Abrégé de la nuit », OC IV, *op. cit.*, p. 238.

¹⁸²⁰ *Midis gagnés* (1939), OC III, *op. cit.*, p. 238.

la tâche à laquelle s'efforce la physique contemporaine est la synthèse de la matière et du rayonnement. [Elle] s'oppose violemment aux habitudes analytiques de l'expérience usuelle qui divise sans discussion la phénoménologie en deux domaines : le phénomène statique (la chose), le phénomène dynamique (le mouvement). Il faut restituer au phénomène toutes ses solidarités et d'abord rompre avec notre concept de repos : en microphysique, il est absurde de supposer la matière au repos puisqu'elle n'existe pour nous que comme énergie et qu'elle ne nous envoie de message que par le rayonnement¹⁸²¹.

Réfutant ainsi la conception aristotélicienne du mouvement des corps, Tzara met en garde contre « l'apparence d'une hypertrophie sensorielle¹⁸²² », c'est-à-dire le risque d'accorder une trop grande confiance à nos sens dans l'élaboration des lois physique qui régissent l'univers. La suite de l'article évoque d'ailleurs les problèmes posés par l'observation limitée des corps célestes depuis la terre : « pour ce qui est des astres, leur vitesse maximale [va] de pair avec leur fin ralentissement par rapport à un point idéal d'observation que nous voulons croire pouvoir nous-même représenter ». Les distances incommensurables auxquelles se trouvent certains objets célestes par rapport à la Terre empêchent en effet d'en percevoir le mouvement propre ; ceux-ci apparaissent donc, à tort, comme immobiles pour un observateur terrestre¹⁸²³. Par ailleurs, Tzara se fait ici l'héritier de la révolution copernicienne qui a mis un terme à la vision géocentriste (ptoléméenne) du monde – d'après laquelle la Terre constituait le centre immobile de l'univers autour duquel gravitent tous les astres – en démontrant la rotation de la Terre autour du Soleil.

Après avoir indirectement souligné les acquis de la mécanique classique, Tzara se réfère à une découverte bien plus récente puisqu'il fait allusion à la relativité du temps postulée par Albert Einstein dans sa théorie de la relativité restreinte : « Le temps n'est pas le même sous la dent vigoureuse de l'orage que celui posé, en crépitement de fougères, sur la table d'opération

¹⁸²¹ Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 140-141.

¹⁸²² *Midis gagnés* (1939), OC III, loc. cit., p. 238.

¹⁸²³ À ce titre, rappelons que la première observation de la parallaxe (qui permet de déterminer la distance d'un astre en fonction de l'amplitude de son mouvement propre) d'une étoile autre que le Soleil n'a eu lieu qu'un siècle avant la publication de cet article, en 1838 par l'astronome allemand Friedrich Wilhelm Bessel.

du monde¹⁸²⁴ ». Comme le physicien, le poète abandonne le concept newtonien de temps absolu et indépendant des phénomènes cosmiques au profit d'une conception relativiste d'après laquelle le temps s'écoule différemment dans deux référentiels distincts. Il poursuit en affirmant que « le temps est un système de coordonnées, un rapport imprévisible de masses ». En évoquant le lien unissant le temps à la masse, Tzara se réfère cette fois-ci à la théorie de la Relativité générale d'après laquelle la masse des corps célestes provoque une courbure de l'espace-temps, c'est-à-dire des variations de la forme de l'espace et de la vitesse d'écoulement du temps à proximité d'un objet massif. Ces multiples références au principe de relativité lui permettent de spéculer sur des phénomènes physiques désormais considérés comme possibles, non plus dans le seul domaine de l'imaginaire mais également dans le monde réel : « J'assiste au spectacle d'une vie se déroulant tout à coup à une vitesse virtuelle qui n'a aucune raison de se limiter, ou à celui d'une considérable raréfaction de points de repère d'un ralenti solennel, à celui d'un agrandissement insensé de ce qui nous entoure ou à celui d'un rapetissement à l'infini de tout ce qui existe¹⁸²⁵ ». Le contenu scientifique du propos est ici très dense. En une seule phrase, Tzara semble faire référence à quatre expériences de pensée proposées par l'épistémologue Henri Poincaré entre 1895 et 1912.

Dans « L'Espace et la géométrie¹⁸²⁶ » (1895), l'épistémologue envisage l'existence d'un monde sphérique dans lequel la température n'est pas uniforme – elle atteint son maximum au centre de la sphère et s'approche du zéro absolu à ses extrémités, et tous les objets possèdent le même coefficient de dilatation thermique. De fait, un objet s'éloignant du centre et se rapprochant des limites de ce monde subirait un rapetissement proportionnel à la baisse de la température. Supposant que ce trajet soit effectué par des êtres vivants, il avance que « les diverses pièces solides dont se composerait le corps de ses habitants, subiraient les mêmes

¹⁸²⁴ *Midis gagnés* (1939), OC III, *loc. cit.*, p. 238.

¹⁸²⁵ *Ibid.*, p. 238-239.

¹⁸²⁶ Henri Poincaré, « L'Espace et la géométrie », *Revue de métaphysique et de morale*, 3^e année, 1895, p. 631-646. Repris dans *La Science et l'hypothèse* [1902], *op. cit.*, p. 68-91.

variations de forme et volume¹⁸²⁷ ». En ce sens, il serait impossible d'atteindre les limites de ce monde dans la mesure où se rapprocher du zéro absolu se traduit par un rétrécissement à une taille infinitésimale : « Quand ceux-ci, en effet, veulent se rapprocher de la sphère limite, ils se refroidissent et deviennent de plus en plus petits. Les pas qu'ils font sont donc aussi de plus en plus petits, de sorte qu'ils ne peuvent jamais atteindre la sphère limite ». Dans la mesure où ce phénomène affecterait l'ensemble des éléments de ce monde, ses habitants n'en auraient pas conscience, leurs « impressions » visuelles et tactiles demeurant identiques.

Dans un discours au titre évocateur, « L'Évolution des lois¹⁸²⁸ », prononcé lors du quatrième Congrès international de philosophie qui se déroule dans la ville de Bologne en avril 1911, Poincaré avance l'hypothèse que les lois de la physique ne sont pas constantes dans le temps mais subissent au contraire des variations au cours des âges. Contrairement à l'exemple précédent, il imagine ici un monde dans lequel la température serait parfaitement uniforme, de sorte que « les habitants de ce monde n'auraient aucune idée de ce que nous appelons différence de température¹⁸²⁹ ». Il suppose ensuite que la température de ce monde, tout en restant homogène en chacune de ses parties, diminue avec le temps, ce qui a pour conséquence l'évolution d'un certain nombre de propriétés de la matière. À l'aide de cet exemple, Poincaré envisage l'existence d'un phénomène analogue dans notre univers :

savons-nous s'il n'y a pas quelque entité physique, aussi inconnue pour nous que la température l'était pour les habitants de ce monde de fantaisie ? Savons-nous si cette entité ne varie pas constamment comme la température d'un globe qui perd sa chaleur par rayonnement, et si cette variation n'entraîne pas celle de toutes les lois¹⁸³⁰ ?

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁸²⁸ Repris dans *Dernières pensées* [1913], Paris, Flammarion, 1917, p. 3-32.

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

Le scientifique prend alors l'exemple de la vitesse des corps en mouvement relatif dans notre univers et émet l'hypothèse qu'à l'instar de la température dans ce monde fictif, celle-ci aurait progressivement diminué au cours des âges :

ne pourrait-on pas dire avec quelque apparence de raison que par suite de la dissipation constante de l'énergie, les vitesses des corps ont dû tendre à diminuer, puisque leur force vive tendait à se transformer en chaleur ; qu'en remontant assez loin dans le passé, on trouverait une époque où les vitesses comparables à celle de la lumière n'étaient pas exceptionnelles¹⁸³¹.

Enfin, dans une conférence prononcée le 4 mai 1912 à Londres et reprise dans *Dernières pensées* sous le titre « L'Espace et le temps », Poincaré propose à nouveau deux expériences de pensée afin d'affirmer la relativité du temps et de l'espace, ainsi que l'impossibilité de mesurer ces données avec précision :

Il est clair que si tous les objets qui nous entourent et notre corps lui-même, ainsi que nos instruments de mesure étaient transportés dans une autre région de l'espace, sans que leurs distances mutuelles varient, nous ne nous en apercevions pas, et c'est en effet ce qui arrive, puisque nous sommes entraînés sans nous en douter par le mouvement de la Terre. Si les objets étaient tous agrandis dans une même proportion, et qu'il en fût de même de nos instruments de mesure, nous ne nous en apercevions pas davantage. [...] Or, le temps mesurable est aussi essentiellement relatif. Si tous les phénomènes se ralentissaient, et s'il en était de même de la marche de nos horloges, nous ne nous en apercevions pas ; et cela quelle que soit la loi de ce ralentissement, pourvu qu'elle soit la même pour toutes les sortes de phénomènes et pour toutes les horloges. Les propriétés du temps ne sont donc que celles des horloges, comme les propriétés de l'espace ne sont que celles des instruments de mesure¹⁸³².

Dans la suite de l'article, Tzara semble d'ailleurs faire spécifiquement référence à ce dernier passage en évoquant à son tour la fausse conception de la réalité dans laquelle nous enferment nos instruments et unités de mesure du temps et de l'espace, à l'instar du langage : « Il serait difficile de me convaincre qu'un individu donné [...] voie, entende, sente, perçoive selon la même vitesse et la même dimension que moi ce qui se déroule autour de lui et que ses *montres*,

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸³² Henri Poincaré, *Dernières pensées*, *op. cit.*, p. 37-42. L'exemple de l'agrandissement de tous les objets sera repris traits pour traits la même année dans l'article « Pourquoi l'espace a trois dimensions » (1912), lui-même repris dans *Dernières pensées*. Par ailleurs, ces expériences de pensée à propos de l'espace sont également évoquées dans *Science et méthode* (1908 ; Livre Deuxième, chapitre 1, « La relativité de l'espace »), ou encore *La valeur de la science* (1905 ; Première Partie, chapitre 3, « La notion d'espace »).

mètres et *adjectifs* n'aient été, dès sa naissance, truqués par l'unanime et constant rapport des choses et des êtres auquel il a assujetti les normes de ses jugements¹⁸³³ ». Par ailleurs, à travers cette affirmation, Tzara évoque un autre aspect de la pensée poincaréenne pour qui il existe une « relativité psychologique », distincte de la « relativité physique », selon laquelle « le temps psychologique [...] d'où le temps du savant est sorti, sert à classer les phénomènes qui se passent dans une même conscience ; il est impuissant à classer deux phénomènes psychologiques qui ont pour théâtre deux consciences différentes¹⁸³⁴ ». La découverte de la relativité aurait donc autant de conséquences à l'échelle cosmique qu'au niveau de la psychologie humaine. Nous retrouvons ici l'interprétation relativiste à laquelle le poète souscrivait depuis la période Dada.

Afin de permettre à l'homme de rompre avec ce qu'il nomme ironiquement « le parfait circuit » qui enferme l'homme dans une conception du monde erronée, et ce, de manière *consciente*, Tzara recommande dans un premier temps de ne pas fuir la réalité en se réfugiant dans des états de sommeil, notamment par l'usage d'un quelconque produit stupéfiant, « d'un narcotique qui [toutefois] peut nous avoir déjà donné les avant-goûts nécessaires¹⁸³⁵ », mais invite plutôt à « se laisser à tout jamais contaminer par le rêve débordant la cruche du sommeil », c'est-à-dire à laisser le penser non-dirigé, inconscient, se manifester à l'état de veille. Or, dans un second temps, le poète revient sur ces deux propositions car, dit-il, « l'homme ne pouvant pas être conçu, en ce sens, comme isolé [des] lois de la réalité extérieure [...] même son inconscient est forcé de s'y soumettre afin que rien n'entrave la tyrannique ordination ». De fait, malgré leur caractère imparfait, les états de sommeil et de demi-sommeil, c'est-à-dire « tout état échappant au contrôle direct de la perception par les moyens objectifs appartenant au milieu—le rêve, les narcoses », restent pour l'heure les seuls moyens de se

¹⁸³³ *Midis gagnés* (1939), OC III, *loc. cit.*, p. 239. Nous soulignons.

¹⁸³⁴ Henri Poincaré, *Dernières pensées*, *loc. cit.*, p. 42.

¹⁸³⁵ *Midis gagnés* (1939), OC III, *loc. cit.*, p. 239.

figurer le monde sensible indépendamment de ce qu'en perçoivent nos sens. Néanmoins, dans la mesure où ces solutions – provisoires – ne lui conviennent pas, Tzara prophétise de manière évasive l'émergence de nouveaux moyens mis à la disposition des êtres humains afin de parvenir à une perception plus juste des lois physiques :

[...] il n'est pas exclu que de nouvelles méthodes puissent encore être mises au service des explorations de la conscience, en tout état d'éveil, soit par des interventions physiologiques dans la structure optique de l'organisme sensoriel, soit par des exercices intellectuels capables d'assouplir la volonté en endormant justement ces facultés de l'intelligence, raides et bourruées, qui nous dirigent dans la vie selon des règles schématiques¹⁸³⁶.

En suggérant ces « interventions physiologiques », Tzara se réfère à nouveau à la conception poincaréenne de l'espace telle qu'elle s'exprime dans « L'Espace et la géométrie » (1895). En s'inspirant des conceptions formulées par les physiologistes à la fin du XIX^e siècle¹⁸³⁷, l'épistémologue avance que la perception humaine de l'espace est avant tout liée aux caractéristiques de son système cognitif. Il distingue ainsi un *espace géométrique*, « celui qui fait l'objet de la géométrie », et un *espace représentatif* qui constitue « le cadre de nos représentations et de nos sensations », dont les propriétés sont radicalement différentes :

L'espace représentatif n'est qu'une image de l'espace géométrique, image déformée par une sorte de perspective, et nous ne pouvons nous représenter les objets qu'en les pliant aux lois de cette perspective. Nous ne nous *représentons* donc pas les corps dans l'espace géométrique ; mais nous *raisonnons* sur ces corps comme s'ils étaient situés dans l'espace géométrique¹⁸³⁸.

Cet espace représentatif se manifeste sous trois formes distinctes : un espace tactile et moteur, ainsi qu'un espace visuel. Dans le cadre de ce dernier, notre perception de l'espace est d'abord déterminée par des « sensations visuelles » provoquées par les images qui se forment sur le

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸³⁷ Voir notamment : Joseph Delbœuf, « Du rôle des sens dans la formation de l'idée d'espace », *La Revue philosophique*, 4 (1877), p. 167-184 ; Théodule Ribot, « Les Mouvements et leur importance psychologique », *La Revue philosophique*, 8 (1879), p. 371-386 ; Eugène Gley, « Le "Sens musculaire" et les sensations musculaires », *La Revue philosophique*, 20 (1885), p. 601-610 ; ; Charles Dunan, « L'espace visuel et l'espace tactile », *La Revue philosophique*, 25 (1888), p. 134-169 & 591-619 ; L. de la Rive, « Sur la genèse de la notion d'espace », *La Revue philosophique*, 27 (1889), p. 432-462.

¹⁸³⁸ Henri Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 75.

fond de la rétine et créent un espace à deux dimensions. À celles-ci se superposent des « sensations musculaires », c'est-à-dire les mécanismes de convergence oculaire et d'accommodation du cristallin, qui permettent d'apprécier la distance à laquelle se trouvent les objets observés et donc de percevoir une troisième dimension, celle de la profondeur. Poincaré ajoute qu'il existe entre ces deux mécanismes une synchronicité mais que « rien n'empêche *a priori* de supposer le contraire, et si le contraire a lieu, si ces deux sensations musculaires varient indépendamment l'une de l'autre, nous aurons à tenir compte d'une variable indépendante de plus et "l'espace visuel complet" nous apparaîtra avec quatre dimensions¹⁸³⁹ ». Cette théorie est reprise et discutée près de quarante ans plus tard par Gaston Bachelard dans son essai *Le Monde comme caprice et comme miniature*. S'il réfute le point de vue selon lequel la désynchronisation des mécanismes biologiques d'accommodation et de convergence permettrait de percevoir autrement le monde extérieur, il soutient, dans la lignée de Poincaré que la manière dont l'être humain se représente le monde est soumise aux limites de ses facultés cognitives :

[L]es conditions intellectuelles qui interviennent vraiment dans la vision restent en rapport étroit avec les expériences musculaires complexes des sensations visuelles. On s'abuserait si l'on donnait à l'activité intellectuelle une action positive et formatrice dans le domaine d'une expérience aussi primitive que la vision. Quelle que soit notre liberté spirituelle dans le règne des conceptions abstraites, il n'en est pas moins vrai que c'est avec la rétine qu'on imagine. On ne peut pas transcender les conditions rétinienne de l'imagination¹⁸⁴⁰.

À la lumière de ces propos, on perçoit aisément la raison pour laquelle Tzara, qui avait alors en sa possession un exemplaire de l'ouvrage envoyé par Bachelard¹⁸⁴¹, entend transformer la structure de l'œil humain à l'aide de méthodes chirurgicales. Il espère ainsi parvenir à « une vie plus lumineuse qui [...] nous éblouira par la légèreté de sa compréhension des choses et des

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁴⁰ Gaston Bachelard, « Le Monde comme caprice et comme miniature », *Recherches philosophiques*, vol. 3, 1933-1934, p. 306-320. Repris dans *Études*, Paris, Vrin, 1970, p. 43.

¹⁸⁴¹ *OC III, op. cit.*, p. 586.

êtres¹⁸⁴² ». Quatre ans après la publication de l'essai le poète apporte donc une solution originale, située à la frontière du transhumanisme, au problème posé par les deux épistémologues.

b. L'invention d'un fantastique scientifique

Reste désormais à aborder un dernier élément, et non des moindres : la question du fantastique. Mis à part le titre, le terme est totalement absent du texte, ce qui complique sérieusement toute tentative de définition. Nous allons donc tenter de définir les contours du fantastique tel que le conçoit le poète en considérant plusieurs définitions du genre, à commencer par la description canonique donnée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹⁸⁴³.

Le fantastique se situe dans un entre-deux, dans un espace intermédiaire. En effet, choisir la première solution, c'est entrer dans le domaine de l'*étrange*. Opter pour la seconde, c'est pénétrer dans l'univers du *merveilleux*. Or, dans la mesure où la réflexion tzariste s'appuie sur des théories scientifiques décrivant les propriétés de notre propre univers, il ne peut s'agir ni d'un autre monde, ni d'un simple *produit de l'imagination*. L'hésitation ne tient plus dans la mesure où les deux solutions proposées deviennent inopérantes. La définition todorovienne ne permet pas d'expliquer de manière satisfaisante la conception tzariste du fantastique.

¹⁸⁴² *Midis gagnés* (1939), *ibid.*, p. 240.

¹⁸⁴³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

Cette dernière nous apparaîtra sans doute plus clairement à travers l'analyse du genre fantastique proposée par Roger Caillois dans l'introduction à l'*Anthologie du fantastique* publiée en 1965. Selon lui, contrairement au merveilleux qui apparaît dans une société (antique ou médiévale) gouvernée par le surnaturel, le fantastique émerge pour s'opposer à l'arrondissement de la nature permis par le progrès scientifique, avec lequel l'irrationnel est rejeté : « Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets [...] le fantastique dérive de la conception du monde intronisée par les sciences physiques et [...] consiste chaque fois en une rupture caractéristique de ses lois fondamentales¹⁸⁴⁴ ». Néanmoins, Caillois constate l'émergence, à partir de la fin du XIX^e siècle, d'un nouveau type de fantastique différent du fantastique romantique qui se caractérise non plus par son opposition à la science mais, au contraire, par l'utilisation et l'extrapolation de ses acquis. En évoquant les romans de Robert Louis Stevenson et de H. G. Wells, l'essayiste montre que les progrès du savoir scientifique à cette période « reculent les limites mêmes du merveilleux en étendant le domaine de la science¹⁸⁴⁵ », de sorte que « la science, la technique engendrent un merveilleux à leur tour¹⁸⁴⁶ ». Ce fantastique moderne, « propre à la science-fiction¹⁸⁴⁷ », ne repose plus sur la présence d'une surnature comme c'est le cas dans le roman gothique, mais sur les possibilités nouvelles données à l'imaginaire par les découvertes scientifiques et les phénomènes physiques toujours plus extraordinaires et contre-intuitifs qu'elles prédisent. Les fantômes, les vampires, les statues animées et autres démons sont désormais remplacés par des rêveries qui prennent acte de la redéfinition des concepts millénaires d'espace et de temps. Comme l'explique Caillois, « il s'agit de nier soit l'espace géométrique : infini, homogène, tridimensionnel, équipollent ; soit le temps abstrait : infini,

¹⁸⁴⁴ Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du fantastique*, Paris Gallimard, 1966, p. 9.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

irréversible, irréparable, isochrone » au profit d'un espace-temps quadridimensionnel désormais considéré comme élastique et relatif :

Le merveilleux, cette fois, cherche à s'appuyer sur la réflexion épistémologique au lieu de contredire l'image que la science impose de la structure du monde. C'est que, dans l'intervalle, cette image s'est notablement écartée de l'expérience naïve et de l'apparence sensible. À certains égards, elle se présente effectivement comme fantastique. Elle contredit la perception et l'évidence. [...] La science, cessant de représenter une protection contre l'inimaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite. On dirait qu'elle n'apporte plus clarté et sécurité, mais trouble et mystère¹⁸⁴⁸.

L'argumentaire de Caillois laisse ici entrevoir une certaine hésitation terminologique. Ce dernier ne semble pas établir de distinction fondamentale entre le « fantastique » et le « merveilleux » lorsqu'ils interfèrent avec la science. Selon nous, cette confusion apparente témoigne non pas d'une ignorance, mais de la grande porosité qu'il perçoit entre ces trois genres : « Féerie, narration fantastique, science-fiction, remplissent ainsi dans la littérature une fonction équivalente, qu'elles semblent se transmettre¹⁸⁴⁹ ». Il existerait donc un lien de parenté, une continuité d'esprit entre les récits merveilleux issus de la littérature médiévale, le fantastique romantique et les romans d'anticipation qui se développent à la fin du XIX^e et au cours du XX^e siècle. En effet, « dans chaque cas, il y a surnaturel [donc fantastique] et merveilleux. Mais les prodiges ne sont pas identiques, ni les miracles interchangeables¹⁸⁵⁰ ». Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi Tzara désigne comme *fantastiques* des motifs qui semblent davantage se rapporter à l'univers de la rêverie scientifique et de la science-fiction.

Par ailleurs, l'apparente confusion entre le genre fantastique et celui de la science-fiction chez Tzara est avant tout liée aux approximations terminologiques de l'époque. En effet, selon Roger Bozzetto, la science-fiction se développe dans l'Hexagone dès le XIX^e siècle et commence véritablement à s'épanouir dans la première moitié du XX^e siècle : « sans compter

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 28-31.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

Jules Verne, on trouverait en France 120 titres pour le XIX^e siècle – soit plus d'un ouvrage par an [puis] on relève environ 600 textes francophones entre 1915 et 1945, avec une période faste entre 1920 et 1933¹⁸⁵¹ ». Or, si le terme émerge dès les années 1920 aux États-Unis, Jean-Marc Gouanvic note qu'« il a fallu attendre les années 1950 pour que la spécificité de ce genre soit progressivement reconnue en France et qu'une désignation unifiée s'impose à tous, auteurs éditeurs, critiques, lecteurs, à la faveur de l'irruption de la SF américaine en France¹⁸⁵² ». Entre temps, comme le montre l'exemple de Maurice Renard, les écrits de science-fiction étaient successivement qualifiés de « romans merveilleux-scientifique¹⁸⁵³ », de « romans parascientifiques » ou encore de « romans d'hypothèse ». La confusion avec le genre fantastique est encore plus visible lorsque l'on observe le nom des collections sous lesquelles étaient publiés ces récits. À partir de 1951, l'éditeur Gallimard inaugure, en collaboration avec Hachette, la collection « Le Rayon fantastique » dans laquelle seront publiés une grande majorité de romans de science-fiction jusqu'en 1964. De même, avant la fin de la seconde guerre mondiale, l'éditeur avait déjà publié cinq romans – *L'Agonie du globe*, *Les Évadés de l'An 4 000*, *La Guerre des mouches*, *L'Homme élastique*, *L'Expérience du Dr. Mops* – de l'écrivain de science-fiction Jacques Spitz, sous la collection « Les Romans fantastiques ». D'ailleurs, ce dernier situait lui-même ses œuvres dans la catégorie des « romans fantastiques » :

Mon *fantastique* repose sur un développement logique. Je pars d'une hypothèse pseudoscientifique et je déroule ses conséquences jusqu'à leur extrême aboutissement (généralement la catastrophe). Ma plume décrit les événements qui en découlent avec toute

¹⁸⁵¹ Roger Bozzetto, « La Science-fiction comme genre et comme produit : originalité de la SF », *Quarante-deux* [en ligne], 2000. URL : <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/genre.html>

¹⁸⁵² Jean-Marc Gouanvic, *La Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 43.

¹⁸⁵³ Sans assimiler totalement le genre merveilleux-scientifique à celui de la science-fiction, nous reprenons ici l'argumentation de Tzvetan Todorov qui établit un lien entre « ce qu'on appelait, en France, au XIX^e siècle, le merveilleux-scientifique, et qu'on appelle aujourd'hui la science-fiction » (*Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 62). Pour une analyse approfondie du genre du « merveilleux-scientifique », voir : Fleur Hopkins, « Écrire un « conte à structure savante » : apparition, métamorphoses et déclin du récit merveilleux-scientifique dans l'œuvre de Maurice Renard (1909-1931) », *ReS Futurae* [en ligne], n°11, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/resf/1296>

l'objectivité dont elle est capable. Je bannis tout effet facile d'atmosphère, je cherche à tout expliquer, sans truquer, dans ces manières de "reportages" que sont mes romans¹⁸⁵⁴.

Autant d'exemples qui illustrent l'ambiguïté qui entoure les notions de fantastique et de science-fiction en France dans les années 1930. D'ailleurs, il n'est pas impossible que Tzara ait lui-même songé à l'œuvre de Jacques Spitz dans son analyse du fantastique. Nous savons en effet que les deux hommes se rencontrent lors de la création du « Groupe d'étude pour la phénoménologie humaine » en 1935 – soit au moment même où Spitz publie ses premiers romans de science-fiction – et participent tous deux au premier numéro de la revue *Inquisitions*. Si nous n'avons pas la preuve que le poète ait maintenu le contact avec le romancier après 1936, on remarque certaines correspondances étonnantes entre les propos tenus par Tzara en 1937 et la thématique de certains romans spitzziens. À titre d'exemple, *L'Homme élastique* (1938) relate sous la forme d'un journal intime la découverte par le docteur Flohr – dont le nom n'est pas sans évoquer le physicien Niels Bohr – de l'élasticité de l'atome :

C'est avec le développement de la théorie dite de l'Univers en expansion qu'a pu se préciser, d'une manière plus scientifique, ce qui n'était jusque-là qu'une de ces idées vagues [...] l'astronomie a découvert que les nébuleuses spirales, les mondes les plus lointains qui soient, s'éloignent de notre voie lactée à des vitesses sans cesse grandissantes, en sorte qu'il semblerait que l'Univers entier se dilatât, se gonflât comme une gigantesque bulle de savon. La cause de cette fuite des mondes est inconnue. Des théories mathématiques s'essaient à l'expliquer par une dilatation de l'espace [...] Ne pouvait-on penser que la loi de l'Univers en expansion était valable pour l'atome comme elle l'est pour les mondes d'étoiles, et que les électrons pussent se dilater, à la manière des nébuleuses spirales qui s'écartent les unes des autres, puisque, aussi bien, ces électrons pouvaient se contracter pour permettre d'atteindre ces densités inouïes de matière que l'on trouve au cœur de la masse solaire ? Autrement dit, l'atome était peut-être élastique¹⁸⁵⁵

En s'inspirant de la plus immédiate actualité scientifique – l'expansion de l'univers a été mise en évidence par l'astronome Edwin Hubble en 1929 dans son article « A Relation between

¹⁸⁵⁴ Sylvain Roche, « Avec le père de *L'Homme élastique* » (1938), cité par Patrick Guay, *Jacques Spitz, le mythe de l'humain*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 136.

D'après Jean-Marc Gouanvic, « "Le Rayon Fantastique" chez Hachette-Gallimard en dépit de son nom n'a absolument rien à voir avec le fantastique : 95% des récits sont de la science-fiction pure et dure, avec une dimension vraiment scientifique », in *Sociologie de la traduction, La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presse Universités, 2020, p. 51. Nous soulignons.

¹⁸⁵⁵ Jacques Spitz, *L'Homme élastique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 13-14.

Distance and Radial Velocity among Extra-Galactic Nebulae », à la suite des travaux de Georges Lemaître – et en l’adaptant à la physique quantique, le docteur Flohr parvient à mettre au point un procédé pour modifier la taille des objets, des animaux, puis des êtres humains par la compression ou la dilatation du vide séparant les électrons du noyau de l’atome. La suite du récit envisage les applications, d’abord militaires puis sociales, de cette découverte inédite et met en scène la transformation progressive des sociétés humaines dans lesquelles coexistent désormais des êtres d’à peine quelques centimètres et d’autres qui mesurent plusieurs centaines de mètres. Qu’il y ait effectivement eu contact ou non, on ne peut que souligner la proximité du thème développé par Spitz avec l’« agrandissement insensé » et le « rapetissement à l’infini » des choses et des êtres évoqué par Tzara dans son article. Même s’ils ont recours à des sources différentes, le poète et le romancier développent donc, à la même période, des thématiques similaires qui s’imprègnent des découvertes récentes de la physique et font entrer le fantastique dans le domaine de la science-fiction.

3. L’art « fantastique » comme anticipation scientifique : l’exemple de Bracelli et de Jarry

Cette relecture scientifique du genre fantastique nous invite à outrepasser nos bornes chronologiques puisqu’elle se perpétue, dans les mêmes termes, jusque dans le dernier écrit sur l’art que Tzara rédige au soir de sa vie. Il s’agit de la préface à la réédition des *Bizzarerie di varie figure* publiée en 1624 par Giovanni Battista Bracelli. Plus de vingt-cinq ans après, le poète retrouve l’artiste florentin dont huit photographies de gravures avaient été présentées durant l’exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en 1937¹⁸⁵⁶. De la même manière que dans l’exposition organisée par Alfred H. Barr Jr., Tzara commence par inscrire Bracelli dans une

¹⁸⁵⁶ Entre temps, il avait influencé André Breton (Bracelli apparaît à plusieurs reprises dans les manuscrits de *L’Art magique*), le sculpteur Giacometti, ainsi que les peintres André Masson – à l’image de sa toile *Mur métaphysique* (1940) – et Salvador Dalí dans la confection de la peinture *Le Cabinet anthropomorphique* (1936) ou encore de la *Lampe Bracelli* (1937).

vaste tendance qui parcourt toute l'histoire de l'art. En prenant appui sur deux ouvrages de l'historien de l'art Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen-Âge fantastique* et *Réveils et prodiges*, il fait de Bracelli le continuateur d'un courant fantastique médiéval lui-même issu « de lointaines visions orientales et gréco-romaines¹⁸⁵⁷ », avant d'en faire l'ancêtre de Dada et du surréalisme : « Bracelli s'inscrit naturellement dans ce courant dit fantastique qui continue à se manifester après le XVII^e siècle, s'adaptant tour à tour au *Romantisme*, à ce néo-baroque du style *Liberty*, *1900* ou *Sécession*, à *Dada* et au *Surréalisme*¹⁸⁵⁸ ». D'après lui, il existe effectivement une forte ressemblance entre certaines *bizarreries* et les créations surréalistes dans la mesure où elles sont « conçu[e]s à la manière des *cadavres exquis* surréalistes. Ce sont des objets hétérogènes qui, assemblés, se substituent aux parties du corps humain¹⁸⁵⁹ ». En cela, Tzara semble également tisser un lien implicite entre ces gravures anthropomorphiques et le *bric-à-brac* formé par son personnage d'insomnie que l'on peut, en ce sens, qualifier de *fantastique*. Cette généalogie du genre fantastique s'avère très proche de celle qu'il établit au sujet du penser non dirigé dans l'*Essai sur la situation de la poésie* puisqu'il ressurgit aux mêmes époques : dans l'Antiquité, au Moyen-Âge, à l'époque romantique et enfin chez les avant-gardes. En ce sens, le genre fantastique lui apparaît comme l'une de ces manifestations du penser non dirigé réapparaissant périodiquement au cours de l'histoire de l'art occidental.

Après avoir souligné la généalogie dans laquelle s'inscrit l'artiste, Tzara débute l'analyse des *Bizarreries* en soulignant la logique sous-jacente qui a selon lui guidé leur composition :

En tout état de cause, c'est précisément parce que l'imagination de Bracelli est systématisée [...] que son art prend un aspect *axiomatique*. À partir de chaque représentation on peut déduire un monde postiche, plus ou moins complet, soumis à des lois particulières mais cohérentes. Ce qui différencie celui-ci du monde où nous vivons, ce sont les prémisses qui régissent sa composition [...] On peut donc imaginer un monde possible où les êtres vivants seraient des boulons ou des ressorts, par exemple [...] C'est une sorte de nature non-

¹⁸⁵⁷ « Propos sur Giovanni Battista Bracelli » (1963), *OC IV, op. cit.*, p. 560.

¹⁸⁵⁸ *Idem.*

¹⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 561-562.

euclidienne qui, sur le plan imaginaire, pourrait régir les lois indispensables à son fonctionnement¹⁸⁶⁰.

En d'autres termes, les créations de l'artiste florentin ne sont pas la conséquence d'une simple fantaisie esthétique mais résultent au contraire d'un travail rigoureux fondé sur un raisonnement logique semblable à la méthode employée par la science pour établir de nouvelles connaissances. En effet, en soulignant la notion d'axiomatique, Tzara met en évidence cette démarche à caractère scientifique qu'il perçoit chez Bracelli : en formulant une série d'axiomes inédits – c'est-à-dire un ensemble de vérités considérées comme évidentes bien qu'indémonstrables et qui ne peuvent entrer en contradiction les unes avec les autres – à partir desquels il aurait déduit une multitude de lois et de phénomènes physiques encore inconcevables au XVII^e siècle, à l'image des géométries non-euclidiennes, celui-ci aurait été conduit à postuler l'existence d'entités dotées d'une structure organique singulière dont les gravures seraient la représentation. La référence à la notion de *monde possible*, unique dans l'œuvre de Tzara, évoque en premier lieu la théorie formulée par Leibnitz dans les *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Néanmoins, la date à laquelle le poète rédige cette introduction invite à considérer une seconde référence, bien plus moderne, qui emprunte à Leibniz la notion de monde possible pour en faire « le fondement axiomatique de la logique modale¹⁸⁶¹ », laquelle se propose d'étudier la *valeur de vérité* des propositions. Il s'agit de la théorie des « mondes possibles¹⁸⁶² » formulée pour la première fois en 1959 par le logicien Saul Kripke dans l'article « A Completeness Theorem in Modal Logic », et reprise en 1963 dans « Semantical Considerations of Modal Logic ». D'après Françoise

¹⁸⁶⁰ *Idem*.

¹⁸⁶¹ Françoise Lavocat, « Les Genres de la fiction. État des lieux et propositions », *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 15.

¹⁸⁶² Sur l'histoire de la notion de « monde possible » dans le domaine de la logique, voir : Brian Jack Copeland, « The genesis of possible world semantics », *Journal of Philosophical Logic*, n°31, 2002, p. 99-137.

Lavocat, qui tente d'appliquer cette théorie à l'étude des récits fictionnels, les mondes possibles, pour être considérés comme tels, sont soumis à un certain nombre de règles :

Dans une conception kripkéenne des mondes possibles, un "monde" est une construction abstraite. Il est un ensemble d'états de choses ; ou plus exactement un ensemble de propositions formant des descriptions d'états consistants (c'est-à-dire non contradictoires) et complets (un monde est « complet » si on peut toujours dire de toutes les propositions qui le composent qu'elles sont soit vraies soit fausses) [...] Les mondes possibles ne sont pas préexistants, comme dans la conception leibnizienne, ils ne sont pas découverts au moyen de puissants télescopes, ils sont stipulés¹⁸⁶³.

D'après cette définition, les mondes possibles tels que les définit Kripke possèdent donc les mêmes caractéristiques – cohérence (c'est-à-dire non-contradiction et tiers exclus), complétude et virtualité – que celui identifié par Tzara chez Bracelli. Bien que la référence à la logique modale de Kripke demeure incertaine, le vocabulaire similaire employé par le poète nous permet de confirmer la portée résolument scientifique de son analyse des gravures de Bracelli.

Immédiatement après avoir souligné la rigueur scientifique avec laquelle sont exécutées ces figures, Tzara décèle un autre aspect à première vue paradoxal, mais qui n'a pour lui rien de contradictoire : l'humour – ici envisagé dans une perspective bergsonienne. D'après lui, « une forme d'humour – à ne pas confondre avec le comique, qui, lui, sollicite le rire – émane des scènes imaginées par Bracelli, surtout lorsqu'elles sont calquées sur des actions humaines¹⁸⁶⁴ ». L'aspect *a priori* fantaisiste de ces figures anthropomorphes conduit Tzara à établir une comparaison avec celui qu'il présente comme l'un de ses précurseurs immédiats, le peintre maniériste Giuseppe Arcimboldo. Dans un premier temps, le poète reconnaît des similitudes chez les deux artistes dans la mesure où l'humour que leurs œuvres expriment repose sur « l'impossibilité pratique d'amonceler les objets » qui composent leurs personnages anthropomorphes dans le monde réel :

C'est également cette espèce d'humour qui emprunt les créations de Bracelli. Comment ses chaînes, ses ressorts, ses filets d'eau, ses morceaux de fer travaillé ou ses ustensiles disparates

¹⁸⁶³ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁸⁶⁴ « Propos sur Giovanni Battista Bracelli » (1963), *OC IV, op. cit.*, p. 561.

tiennent-ils dans l'espace ? Certes on peut postuler l'absence des forces de gravitation, mais est-ce là une explication suffisante ? On perçoit dans ce mouvement dialectique de quel fin dosage de rationnel et d'irrationnel Bracelli utilise pour tirer ses effets¹⁸⁶⁵.

En pratiquant ce que Tzara appelle un « jeu sérieux », Bracelli parvient à la résolution *dialectique* de l'opposition entre sérieux et humour, science et art, penser dirigé et non dirigé, afin de faire de son art un véritable *moyen de connaissance*. À la différence de ce dernier, les créations d'Arcimboldo, assimilées à de simples caricatures, lui semblent dénuées de cette rationalité permettant de créer un univers cohérent et n'ont pour objectif que d'amuser le spectateur. Il en résulte une différence fondamentale entre les deux artistes de la Renaissance : « C'est sous l'angle de la pensée scientifique que s'exerce la fantaisie de Bracelli. Une rigueur classique, taciturne et compassée l'oppose au romantisme volubile et hilare d'Arcimboldo¹⁸⁶⁶ ». Dans la suite de l'article, Tzara prend appui sur cette distinction pour en formuler une seconde, plus générale, en prenant à nouveau l'exemple de la force gravitationnelle :

Il y a des rêves bâtis sur une réalité factice [...] Il y a également des fictions qui ont pris racine sur la terre des réalités vécues. Ainsi, par exemple, si les personnages construits par Bracelli, échappant aux lois de l'attraction terrestre, prétendent pouvoir se maintenir dans l'espace, le problème qu'ils soulèvent n'est plus irréductible comme cela aurait pu paraître il y a encore peu de temps. Ce phénomène fantasque nous est devenu familier grâce à ce que nous savons de l'état d'apesanteur auquel l'homme et les objets sont soumis dans les cabines des véhicules spatiaux¹⁸⁶⁷.

L'exemple donné par le poète est tiré de la plus immédiate actualité scientifique. Quelques années auparavant, Tzara a en effet été le témoin des premiers vols spatiaux habités, à l'image de Yuri Gagarine, premier homme envoyé dans l'espace le 12 avril 1961, dans le cadre du programme aérospatial soviétique. En opposant ces *rêves bâtis sur une réalité factice*, c'est-à-

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 564.

¹⁸⁶⁶ Quelques mois après l'article de Tzara, Roger Caillois développera une critique similaire de l'œuvre d'Arcimboldo : « Je n'aperçois qu'un procédé amusant, systématiquement employé, et qui, les règles une fois données, ne dépend plus que de l'habileté de l'artiste. Ranger de telles œuvres dans l'art fantastique alors que leur nature de pure prouesse à la fois conventionnelle et mécanique saute aux yeux, me paraît simplement aberrant ou, pour le moins, étrangement léger », « Au cœur du fantastique » (1965), *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 85.

¹⁸⁶⁷ « Propos sur Giovanni Battista Bracelli » (1963), *OC IV, op. cit.*, p. 565.

dire, dans le cadre de cet article, les œuvres d’Arcimboldo, et ceux *qui ont pris racine sur la réalité*, à l’instar des créations de Bracelli, Tzara suggère que l’art ne relève pas, dans son ensemble, de la simple fantaisie mais serait au contraire capable de redéfinir les frontières du possible bien avant que la science n’élabore de nouveaux paradigmes. Plus de quatre cents ans avant les débuts de la conquête spatiale, un artiste aurait en effet été capable, en employant conjointement les penser dirigé et non dirigé tels que Tzara les définit, d’élargir les limites humaines de la représentation du cosmos et ainsi d’anticiper les effets de l’apesanteur avant même que la science n’ait été en mesure d’identifier le phénomène. Bien sûr, il ne s’agit là que d’une relecture *a posteriori* de l’œuvre bracellienne, mais qui révèle une donnée essentielle sur la manière dont une connaissance peut émerger de l’œuvre d’art selon le poète : l’imagination, pourvu qu’elle puisse s’exercer librement dans un cadre rationnel mais sans être étouffée par celui-ci, est en mesure de dévoiler des données essentielles sur la structure de notre univers bien avant que la science ne parvienne à les théoriser.

Les considérations tzaristes sur le caractère quasi « prophétique » de l’art ne s’appliquent pas au seul domaine du fantastique¹⁸⁶⁸. Elles apparaissent également en 1957

¹⁸⁶⁸ À ce sujet, nous pourrions également évoquer l’argumentation que le poète développe en 1954 au sujet des peintres impressionnistes : « De tous temps, les peintres comme les poètes se sont efforcés de donner corps à l’inexprimable. À ce qui, faisant partie du domaine de l’émotion ou de la sensation, échappe au pouvoir de la représentation et des mots. Il s’est toujours agi de trouver à cet impondérable un équivalent dans un langage approprié [...] l’artiste, lui, dans cet acte de *re-création* qu’est son activité, ne saurait que mimer la loi naturelle, en s’approchant autant que possible de cette évidence immédiate, fugitive et éternelle à la fois, dont toute existence est imprégnée [...] les découvertes des Impressionnistes sur ce plan revêtent une importance particulière. Les perpétuels changements de l’atmosphère, les vibrations de la lumière, le caractère fuyant de tous les fragments de la vision et leur enchaînement en vue de former une totalité organique qui rende inséparables les notions de temps et d’espace, ont contribué à créer une théorie qui a secoué les fondements d’un art figé dans la contemplation et à en rapprocher les données d’une conception plus véridique du monde. De même que, pour les autres arts, la vision du peintre, à ce moment, coïncide avec les découvertes scientifiques de la fin du siècle dernier » (Préface au catalogue de l’exposition « Picasso, œuvres graphiques », Musée des Beaux-Arts de Liège, du 18/12/1954 au 17/01/1955, in *OC IV, op. cit.*, p. 381-382). L’argument développé est ici très proche de celui mobilisé cinq ans auparavant par Maurice Raynal dans son *Histoire de la peinture moderne*, pour qui, avec l’impressionnisme, « la vision classique du monde traduite par l’art de tous les temps sera bouleversée par une conception neuve qui, nous allons le voir, obéira à une tradition si profondément humaine qu’il ne fallait rien moins qu’une révolution pour la remettre en vigueur et de ce fait amorcer la révision des rapports de l’espace et du temps, posée par la philosophie et la science contemporaines. En effet, une sorte de nouvelle notion d’espace-temps sera à l’origine de l’esthétique impressionniste » (*Histoire de la peinture moderne*, Paris, Skira, 1949, p. 22).

lorsqu'il compare l'engouement futuriste pour la technologie aux écrits à caractère scientifique d'Alfred Jarry, à l'occasion du cinquantième de sa mort :

Il n'y a pas de gratuité dans l'œuvre de Jarry. L'arbitraire est lui-même régi par des lois d'une logique qui ne s'arrête pas aux contingences humaines. Et pour en démontrer les étroites limites, Jarry a distendu les possibilités humaines, en vertu même de la rigueur de cette logique.

L'inventeur de la pataphysique est à l'origine d'un humour nouveau, un humour qui ne se prête pas à rire, un humour machinal, pseudo-scientifique, un humour à base de mathématiques. Tandis que les futuristes ont chanté un monde naïvement mécanisé, un monde de confort matériel, Jarry a vu très loin, plus loin même que notre monde actuel fait d'électronique et de fusées, puisque sa raillerie englobe déjà la position de l'homme en face d'une civilisation maîtresse des forces telluriques.

Face à elle, la petitesse de la condition humaine est visible. Le docteur Faustroll et sa machine à explorer le temps ont une saveur humaine, auprès de laquelle nos romans-fictions font figure de parents pauvres et grossiers¹⁸⁶⁹.

Grand amateur de Jarry depuis l'époque Dada, Tzara possédait à la fin de sa vie plus d'une trentaine de manuscrits de ses œuvres, parmi lesquels celui des *Silènes*, de *Léda*, des *Conférences sur les pantins*, de *La Papesse Jeanne*, mais également l'un des deux manuscrits des *Gestes et opinions du docteur Faustroll* connus à ce jour, ainsi que le *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à voyager dans le temps*¹⁸⁷⁰. Or à travers l'évocation de cette *machine à explorer le temps*, Tzara fait directement référence à ce dernier, initialement publié par le fondateur de la pataphysique dans le *Mercure de France* en février 1899¹⁸⁷¹, en réponse au roman de science-fiction d'H. G. Wells, *The Time Machine : An Invention*, paru en 1895 et traduit en français – sous le titre *La Machine à explorer le temps* – par Henry D. Davray en 1898. L'argumentaire déployé par le poète est sensiblement identique à celui mobilisé à propos de Bracelli. D'après lui, ce qui confère au texte de Jarry toute sa complexité est la réunion de deux éléments *a priori* diamétralement opposés : l'humour mêlé à une logique rigoureuse. Comme chez l'artiste florentin, cette logique, cette cohérence interne,

¹⁸⁶⁹ « Alfred Jarry » (vers 1957), *OC V, op. cit.*, p. 358-359.

¹⁸⁷⁰ À ce sujet, voir : « Le petit musée Jarry de Tristan Tzara », *Le Monde*, 12 mars 1958 & « La bibliothèque de Tristan Tzara dispersée à Drouot », *Le Monde*, 1^{er} mars 1989.

¹⁸⁷¹ *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à voyager dans le temps*, *Le Mercure de France*, n° 110, février 1899, p. 387-396. Repris dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Garnier, 2012, p. 735-743.

procède d'une démarche à caractère scientifique. Dans son étude comparative des écrits de Jarry et du physicien William Thomson (dit Lord Kelvin), « La Construction visuelle de la machine à explorer le temps », Paul Edwards a brillamment démontré que le *Commentaire* est directement inspiré de l'ouvrage *Conférences scientifiques et allocutions. Constitution de la matière*, traduit en français par Paul Lugol et Michel Brillouin en 1893, dont il n'hésite pas à plagier des passages entiers¹⁸⁷² pour décrire la structure farfelue de sa machine. Humour et rationalité sont donc indissociables. Utilisés séparément, l'un et l'autre se révèlent inefficaces. Tandis que l'humour seul engendre des œuvres superficielles – à l'image des créations d'Arcimboldo, la science se révèle incapable d'élargir ses perspectives afin de faire progresser significativement la connaissance humaine de l'univers lorsqu'elle se place entièrement sous le règne de la logique et de la rationalité. Or, en unifiant supercherie et science, Jarry, comme Bracelli en son temps, anticipe des découvertes scientifiques encore à venir. C'est la raison pour laquelle Tzara s'autorise à dire que, « comme la science et comme la philosophie, mais à travers des démarches qui lui sont propres, l'art est un mode de connaissance. Il a pour mission de mettre à découvert les rapports entre les facteurs de l'existence et ceux de l'univers. Il est un approfondissement des lois de la nature, mais n'a rien de systématique¹⁸⁷³ ». À la question de savoir si l'art est capable de produire une forme de connaissance, Tzara répond donc par l'affirmative en mobilisant un argument similaire à celui employé par Michel Serres dans *Le Tiers-instruit* : par leur capacité à confronter leur perception singulière de ce qui les entoure aux savoirs de leur temps et à retranscrire les résultats obtenus au sein de leurs œuvres, certains artistes seraient capables de parvenir à une connaissance intuitive de l'homme et du monde, une forme de « pré-science » allant jusqu'à anticiper certaines découvertes majeures dans le

¹⁸⁷² Paul Edwards, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la machine à explorer le temps », in *L'Étoile-absinthe*, n°95/96, 2002, 69-88. Sur la culture scientifique de Jarry, voir également : Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988, p. 191-197.

¹⁸⁷³ « Pougny et les voies de la poésie » (1961), *OC IV*, *loc. cit.*, p. 411.

domaine des sciences humaines, à l'instar de la psychanalyse¹⁸⁷⁴, mais également des sciences de la nature et du vivant, à l'image de la biologie ou la physique.

La littérature dit la science qui retrouve le récit qui, tout à coup, anticipe sur la science [...] Il [l'écrivain] a traversé le fleuve ; sans le savoir, il engendre en soi un savant inconnu [...] Le cas le plus difficile, au bout de ce chemin, mais le plus intéressant, difficilement repérable, rare, foudroyant, amène l'écrivain à l'anticipation. Je ne parle pas des récits récents catalogués sous cette appellation et souvent médiocres, mais de soudaines intuitions présentes et cachées, perdues même, dans des pages dont le message semble parler d'un autre ton, des lacs de prémonition, des poches de science infuse dans des moments exquis de littérature [...] Intuition vague, mais rigoureuse d'un savoir et d'une épistémologie futurs¹⁸⁷⁵.

¹⁸⁷⁴ Nous songeons ici à l'argument employé par Jacques Bouveresse dans *La Connaissance de l'écrivain* : « On se souviendra naturellement ici que Freud s'est demandé avec un étonnement compréhensible comment il était possible que des auteurs comme Sophocle, Shakespeare, Dostoïevski ou Schnitzler parviennent, de façon apparemment immédiate et directe, à des connaissances que la psychanalyse a eu le plus grand mal à établir par la méthode expérimentale de la formulation d'hypothèses qui doivent ensuite être testées et, si possible, vérifiées », *op. cit.*, p. 60.

¹⁸⁷⁵ Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991, p. 95-97.

CONCLUSION : L'INTERDEPENDANCE DU SCIENTIFIQUE ET DU POETIQUE

L'analyse du rôle joué par les sciences exactes dans les écrits tzaristes nous a permis de mettre en lumière une continuité d'inspiration depuis la période Dada jusqu'à la période post-surréaliste. De fait, les conséquences des découvertes scientifiques successives coïncident parfaitement avec le projet des avant-gardes dans la mesure où elles contribuent à discréditer des concepts que Tzara et ses compagnons abhorrent, à l'instar du rationalisme, de la causalité, ou de la logique. La révolution épistémologique entamée depuis le début du XIX^e siècle fournit ainsi une caution intellectuelle à la révolution esthétique à laquelle aspirent les représentants des mouvements Dada et surréalistes. À l'image d'un monde composé d'êtres et d'objets stables dans le temps comme dans l'espace se substitue progressivement un univers dont la majorité des éléments constitutifs demeurent invisibles à l'œil nu, à l'image des micro-organismes ou des particules subatomiques, et insaisissables, comme le prouve le principe d'indétermination d'Heisenberg ; un univers où la stabilité de la matière est remplacée par un ensemble de rayonnements, d'énergies et d'ondes, et où l'apparente fixité morphologique des espèces animales est en réalité le fruit d'une évolution imperceptible dans un temps court. En somme, un univers dans lequel la perception immédiate du réel ne peut plus être tenue pour absolument vraie, ce qui explique partiellement l'assimilation de la théorie de la relativité à la notion de relativisme. Tzara n'aura de cesse de le répéter : malgré les prétentions de l'être humain, sa connaissance de l'univers ne peut désormais plus être considérée comme rigoureusement objective. C'est ce qu'il affirme, dès 1918, en se référant à l'astronomie : « La beauté des satellites – enseignement de lumière – nous contentera, car nous ne sommes Dieu que pour le pays de notre connaissance, dans les lois où nous vivons l'expérience sur cette terre, des deux côtés de notre équateur, dans nos frontières. Exemple parfait de l'infini que nous pouvons

contrôler : la sphère¹⁸⁷⁶ ». Une conviction qui ne variera guère à en juger par cette déclaration de 1947 : « Le perfectionnement de la science ramène la pensée à des limites où sa spécialisation affinée mais partielle se contente plutôt d'esquisses que de systèmes généraux pour de nouveau tendre, par des approximations, à une synthèse raisonnée du monde physique¹⁸⁷⁷ ». De fait, Tzara conserve une certaine distance avec les disciplines scientifiques dans la mesure où il refuse leur aspiration à décrire le réel de manière hégémonique. Le poète défend l'idée que la manière dont l'homme conçoit le monde dans lequel il vit influe directement sur son psychisme, son langage et même sur l'organisation de la société. Or, la science demeure un outil, et le danger qui en résulte tient avant tout à l'usage qui en est fait. Abandonnée au capitalisme dont elle a favorisé l'émergence, elle encourt le risque de ne devenir qu'un instrument de domination, non seulement de l'homme sur la nature mais également de l'homme sur l'homme, comme l'illustre l'exemple du « divin tailleur ». Or, pour Tzara, le but de la science n'est pas de servir les desseins d'un système économique et politique, mais au contraire d'être au service de l'être humain et de sa libération. C'est pourquoi le poète, en tant qu'artisan du langage, doit s'atteler à recueillir les données scientifiques pour proposer une nouvelle description du monde, que ce soit en créant de nouveaux termes, en défiant la syntaxe, ou bien en déployant un réseau d'images (à l'instar des créatures hybrides et des monstruosité animales qu'il convoque régulièrement) et de métaphores incongrues qui défient la perception conventionnelle du monde sensible, et peuvent, à travers en mobilisant l'imaginaire, le « penser non-dirigé », pressentir certaines vérités que les sciences seront par la suite à même de confirmer par l'expérimentation.

¹⁸⁷⁶ « Notes sur l'art nègre » (1918), *OC I, op. cit.*, p. 401.

¹⁸⁷⁷ « Picasso et les chemins de la connaissance » (1947), *OC IV, op. cit.*, p. 372.

CONCLUSION

« Tristan Tzara, le mal connu... Trop connu et inconnu¹⁸⁷⁸ ». C'est en somme pour tenter de répondre à ce constat amer posé par Jacques Gaucheron que nous avons entrepris ce voyage parmi les influences intellectuelles du poète. Car analyser le rapport entretenu par le poète à la connaissance contribue parallèlement à enrichir notre connaissance du poète. En choisissant d'adopter un point de vue singulier, nous avons proposé une relecture qui nous a permis d'entrer dans des champs disciplinaires partiellement inexplorés, de révéler l'existence de liens insoupçonnés mais aussi de nombreux documents oubliés. En somme, de mettre en lumière ces nombreuses « éruptions de savoir » que nous pressentions au début de notre enquête. Car en dépit des idées reçues, la palette des savoirs convoqués par le poète s'avère extrêmement large. Largement encouragée par son parcours scolaire et universitaire et par son polyglottisme, son érudition pluridisciplinaire se forge également grâce au concours ses compagnons d'aventure, qu'il s'agisse d'Hugo Ball au sujet de l'anarchisme, d'Huelsenbeck à propos de Friedländer, de Breton avec le matérialisme dialectique ou encore de Caillois sur le mimétisme animal. Mais l'œuvre poétique et théorique de Tzara constitue également une source d'inspiration, à l'instar d'André Breton, auquel il fait découvrir Olivier Leroy ou de Gaston Bachelard qui élabore sa théorie du surrationalisme suite à sa lecture de *Grains et issues*. Outre la philosophie marxiste, la psychanalyse freudienne, jungienne, rankienne, ou bien l'ethnologie, l'œuvre tzariste navigue à travers de nombreux champs disciplinaires tels que l'anthropologie, l'archéologie, l'égyptologie, la psychologie infantile, la psychiatrie, la spiritualité orientale, mais aussi la biologie, la microbiologie, les mathématiques, la mécanique quantique, ou encore la physique relativiste. Ce faisant, l'œuvre théorique, critique et poétique de Tzara nous apparaît en premier lieu comme un vecteur de transmission de connaissances scientifiques,

¹⁸⁷⁸ Jacques Gaucheron, « Tristan Tzara : Esquisse pour un portrait », *op. cit.*, p. 38.

correspondant somme toute au *schème didactique* identifié par Alain Badiou¹⁸⁷⁹. Un didactisme qui, appliqué au thème scientifique dans la poésie, n'est pas sans évoquer le genre de la poésie scientifique. Or, au cours de notre introduction, nous avons justement laissé entendre, en mentionnant les travaux d'Hugues Marchal, que les écrits de Tzara pouvaient relever du genre de la poésie scientifique. Il serait pourtant erroné de considérer son œuvre comme un simple réservoir de connaissances ethnologiques, philosophiques et scientifiques, ce qui ne ferait de toute façon que tordre le cou aux intentions que nous croyons déceler chez Tzara. De fait, comme le constate Hugues Marchal, la poésie scientifique ne saurait se résumer au seul didactisme :

L'étiquette du « didactisme » s'avère ainsi très réductrice : à une visée enseignante, qui est en réalité assez minoritaire, s'ajoutent selon les auteurs et parfois au fil d'un même texte des postures très diverses. La volonté de soutenir, ou au contraire de contrer, l'essor des savoirs. La conviction que la poésie doit s'emparer des réalités découvertes par les savants comme d'une matière inédite, ou encore, qu'elle risque de perdre son lien avec le présent si elle se ferme à ces évolutions. L'ambition d'explorer, avec les moyens de la poésie, des objets ou phénomènes réputés appartenir aux sciences [...] Faut-il aussi intégrer à cet ensemble les textes qui s'appuient sciemment sur un état ancien des savoirs, développent une science alternative, comme la pataphysique de Jarry, ou relèvent de la science-fiction [...] Où ranger les œuvres qui entendent dialoguer avec la science non pas au niveau des contenus, mais par leur forme même [...] Face à un tel foisonnement (qui, au passage, implique des relations non moins variées à la « vérité »), même la définition très extensive avancée par René Ghil, pour qui la poésie scientifique « prend thème en les connaissances d'alors », s'avère insatisfaisante¹⁸⁸⁰.

À l'image de cette typologie, le rapport tissé par la poésie tzariste avec les savoirs est pluriel. Les termes savants, les formules chimiques falsifiées et les symboles mathématiques intégrés au sein de certains poèmes Dada ont ainsi pour vocation d'en obscurcir la compréhension par le récepteur. Mais, tout en contribuant à jeter le discrédit sur l'opacité d'un langage qui aspire pourtant à décrire la réalité du monde, ils fournissent également au poète un matériau linguistique nouveau. Les données scientifiques sont en effet convoquées afin de stimuler et de repousser les limites de sa création artistique, servant tour à tour de support à la

¹⁸⁷⁹ Hugues Marchal, Annick Ettlin, « Modernités de la poésie scientifique. Entretien avec Hugues Marchal », *op. cit.*

¹⁸⁸⁰ Hugues Marchal, « Modernités de la poésie scientifique. Entretien avec Hugues Marchal »

confection d'un nouveau type de poème, à l'image du poème statique, de tremplin à ses rêveries poétiques, comme en témoignent le réemploi de savoirs anciens tels que la description de l'anatomie des pleuronectes ou de la croissance de la vigne vierge, ou de point d'appui pour l'élaboration d'une cosmologie personnelle marquée par l'évolutionnisme et l'infectiologie. Dans une perspective critique, elles permettent également de fournir un modèle d'explication et donc de légitimation des procédés d'élaboration d'une œuvre d'art, notamment lorsque Tzara établit un lien entre la démarche artistique de Kurt Schwitters et la théorie de la Relativité générale, mais également entre les papiers collés de Picasso et la découverte de l'effet Raman. Dans un cadre théorique cette fois, Tzara n'hésite pas à se réapproprier ces diverses connaissances et s'emploie à les faire fusionner afin de proposer des modèles explicatifs alternatifs à ceux proposés par les sciences. L'archéologie préhistorique et l'égyptologie viennent ainsi au secours de la psychanalyse pour tenter de fournir une preuve scientifique de ce passage du penser non-dirigé au penser dirigé que Carl Gustav Jung ne parvenait pas à expliquer. De même, la psychanalyse et l'ethnologie permettent de compléter la théorie marxiste sur la question de « l'angoisse de vivre » qu'elle ne parvient pas à élucider. Ailleurs, l'histoire des découvertes scientifiques est relue sous l'angle du marxisme pour tenter d'expliquer le manque d'adaptation du psychisme humain à l'émergence de nouveaux paradigmes scientifiques. C'est que, prise indépendamment, chaque science s'expose à certaines limites méthodologiques ou intellectuelles que Tzara ne se prive pas de rappeler. En tant que témoin avisé des bouleversements épistémologiques de son époque, même s'il reconnaît la légitimité de la recherche scientifique, il ne ferme pas pour autant les yeux sur les risques auxquels s'expose chacune de ces disciplines. En effet, tandis que la psychanalyse s'éparpille progressivement en différentes tendances inconciliables, l'anthropologie et l'ethnologie subissent l'anachronisme et l'ethnocentrisme de ses représentants, là où les sciences physiques encourent le risque de l'immobilisme. Face à ces multiples lacunes, la

poésie s'affirme comme un mode de connaissance à part entière, non pas pour entrer en concurrence avec la connaissance de type scientifique, mais au contraire pour lui servir de soutien afin de lui éviter la stagnation et ainsi potentiellement contribuer, grâce au renouvellement du langage et le pouvoir de l'imagination, à élargir le cadre de ses représentations. À travers ce pacte unissant poésie et sciences, il s'agit en somme de parvenir à de nouvelles connaissances, ou du moins d'entériner l'émergence d'une épistémologie nouvelle, moins entravée par ces concepts abstraits et de toute façon inopérants d'après Tzara que sont le rationalisme, la causalité, la logique, et bien d'autres. Dans ce cas de figure, la poésie devient tout aussi nécessaire que la science et la philosophie. Mais pour ce faire, elle se doit de rechercher un langage neuf, une nouvelle manière de dire le monde débarrassée des conventions textuelles et des systèmes de pensée clos. C'est pourquoi, face aux insuffisances de ce qu'il nomme le « penser dirigé », Tzara s'autorise à explorer d'autres types de consciences (celle de l'enfant, du fou, du médiéval, du rudimentaire, du « primitif ») que le rationalisme normatif de l'Occident a rejeté dans les marges sans se demander quelle part de vérité celles-ci pouvaient détenir. Tzara avait parfaitement saisi que le problème de la connaissance est avant tout un problème langagier : la manière de décrire et de comprendre le monde dans lequel nous vivons reste dépendante du langage dans lequel elle est formulée, donc soumise à ses limites conceptuelles et syntaxiques. Par les connaissances qu'il mobilise et questionne à travers un style atypique, entaché d'illisibilité, le poète prend ainsi le risque de se heurter à l'inconnu, voire à l'inconnaissable – c'est-à-dire, au sens où nous entendons ce terme : inatteignable en raison de limites technologiques, intellectuelles et/ou cognitives auxquelles l'être humain est confronté, une possibilité dont la science, contrainte par ses méthodes expérimentales fondées sur la réalité empirique, semble dépourvue. L'imagination poétique se fait ici « expérience de pensée » : puisant à sa guise dans une somme de connaissances scientifiques qui constituent le point de départ de ses investigations, la poésie est en mesure de s'affranchir des limites

imposées par la réalité et d'en proposer une autre perception, et ce, notamment par l'intermédiaire de cette force que Tzara nomme « humour », c'est-à-dire, en définitive, une faculté de prise de distance critique à travers laquelle l'artiste exprime sa créativité. À ce stade le poète se fait non pas prophète, mais prospecteur de connaissances nouvelles. Mais, le renversement recherché est tel que la quête de cette connaissance bien particulière, intuitive voire inconsciente, à laquelle se livre la poésie tzariste ne peut se faire qu'au risque de sa propre vie :

Pour le poète, conquérant de sa solitude, chaque acte est une conquête et la connaissance poétique ne se conquiert qu'au prix de bien de renoncements et de pudeurs violées. Si le poète ne sent pas que dans cette lutte pour la connaissance il a côtoyé la mort, – la mort spirituelle, la perte de la conscience, – l'enjeu de la poésie ne vaut pas la chandelle. Toute la différence entre les faiseurs de vers et les poètes enracinés dans la détermination de leur être entier est contenue dans ce *danger* auquel les derniers exposent à chaque moment leur conscience¹⁸⁸¹.

D'après Tzara, si le poète véritable choisit de prendre part à cette bataille tout en redoutant que « le prix de la connaissance [soit] le désespoir¹⁸⁸² », c'est qu'il cherche à répondre à

ce désir de connaissance [qui] existe à l'état de germe dans chaque individu. Qu'il prenne le chemin limité d'une investigation particulière, ou celui, périlleux, où la personnalité entière est engagée, c'est toujours la volonté d'y déceler l'universel, comme toute démarche de l'esprit en suppose la possibilité, que l'homme se soumet. Chez l'artiste, cette recherche est *action* [et] *manière de vivre*¹⁸⁸³.

Action, car la connaissance telle que l'entend Tzara a ceci de précieux qu'elle est un gage de liberté pour l'être humain. Tout comme la poésie se trouve désormais partout, y compris dans les rues, le poète ne peut plus se contenter de vivre dans une tour d'ivoire mais doit retrouver un rôle actif au sein de la société, qu'il n'a de cesse de vouloir transformer. Action, liberté et connaissance constituent ainsi les trois pôles du projet poétique et théorique mené par Tzara

¹⁸⁸¹ « Tristan Corbière et les limites du cri » (1950), *OC V, op. cit.*, p. 130.

¹⁸⁸² « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1947), *ibid.*, p. 93.

¹⁸⁸³ « Picasso et les chemins de la connaissance » (1947), *OC IV, op. cit.*, p. 368-369.

pour permettre à l'être humain de (re)trouver une relation harmonieuse avec lui-même et le monde qui l'entoure.

ANNEXES

ANNEXE N°1 :

LA BIBLIOTHEQUE ETHNOLOGIQUE DADAÏSTE DE TRISTAN TZARA

La présente liste d'ouvrages a été élaborée suite à la consultation des manuscrits de Tristan Tzara, référencés sous les côtes TZR 567 et 568, à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Elle fait suite aux quelques tentatives de déterminer avec précision les documents consultés par le poète à la Bibliothèque de Zurich à partir de 1916.

Parmi celles-ci, remarquons tout d'abord celle de Henri Béhar. À la suite de Gordon Browning, celui-ci avait d'ores-et-déjà identifié les références à Leo Frobenius, Carl Meinhof et Carl Strehlow¹⁸⁸⁴. Il ne mentionne pourtant que l'ouvrage de ce dernier référencé avec la pièce n°8. En annexe de sa thèse de doctorat, Gabriel Soro avait déjà présenté une liste tirée des mêmes manuscrits et « photocopiée selon le dossier de M. Henri Béhar¹⁸⁸⁵ ». Malheureusement, les nombreuses erreurs de transcription empêchaient une identification précise de bon nombre de références. Dans *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poèmes nègres*, Marc Dachy, ajoute quelques précieuses références à celles identifiées auparavant, bien que la liste donnée ne soit pas exhaustive. Aussi cette liste se présente-t-elle comme un complément exhaustif aux recherches déjà effectuées.

Les références précédées d'un astérisque (*) correspondent aux ouvrages identifiés par Marc Dachy, Gordon Browning ou Henri Béhar. Les références précédées de deux astérisques (**) correspondent quant à elles aux ouvrages dont seuls quelques éléments ont été identifiés par Marc Dachy (titre partiel, auteur, lieu, et/ou année d'édition) et pour lesquels nous avons identifié les informations complètes. Chaque pièce correspond à une page manuscrite. Enfin, par soucis de clarté, nous avons supprimé les doublons au sein de ces listes¹⁸⁸⁶.

Pièce n°1

V. BENNIGSEN, "Über eine Reisen ach den deutschen und englischen Salomons-Inseln", *Deutsches kolonialblatt*, 1901.

M. ECKARDT, *Die Salomons-Inseln*, Globus, 1881.

W. FOY, "Tanzobjekte vom Bismarck-Archipel", Nissan und Buka. Ethnographisches Museum, Dresden, Publikationen, n°13, 1900.

A. HAHN, Bismarck - Archipel und Salomons - Inseln, Mitth. deutsch. Schutzgebiete, 1899.

¹⁸⁸⁴ OC I, *op. cit.*, p. 716.

¹⁸⁸⁵ Gabriel Soro, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre*, *op. cit.*, p. 247-252.

¹⁸⁸⁶ À titre d'exemple, l'ouvrage de Jakob Spieth, *Die Ewe-Stamme* (Berlin, 1906) est mentionné dans les pièces n°2 et n°10. Nous avons donc supprimé la référence de la dernière.

FELIX VON LUSCHAN, Ethnographisches Aus Der Sud-See. Berliner Gesellschaft For Anthropologie, Ethnologie Und Urgeschichte, Verhandlungen: 293-6. In: Zeitschrift For Ethnologie, 1892.

RICHARD PARKINSON, Beiträge zur Kenntniss des Deutschen Schutzgebietes in der Südsee, Mittheilungen der Geographischen Gesellschaft in Hamburg 7 (1887-8), pp. 201-283.

RICHARD PARKINSON, "Zur Ethnographie der nordwestlichen Salomo Inseln", Dresde, Abhandlungen und Berichte des königlich zoologischen und anthropologisch - ethnographischen Museums zu Dresden, 1898 - 1899, Band VII, no 6, Friedländer, 1899.

CARL RIBBE, Zwei Jahre Unter Den Kannibalen Der Salomonsinseln. H. Beyer, Dresden, 1903.

G. SCHMIELE, *Die Insel Nissan*. Mitteilungen aus den Schutzgebieten : 100-112, 1891.

HEINRICH SCHNEE, *Bilder aus der Südsee. Unter den kannibalischen Stämmen des Bismarck-Archipels*, Berlin, Reimer, 1904.

H. SEIDEL, "Das Atoll Nissan und seine Nachbarn", *Globus*, 59/60, 1891.

F. SORGE, "Das Recht der Tamat (Nissan), SalomonArchipel". In: S.R. Steinmetz Ed. Rechtsverhältnisse Von Eingeborenen Volkern In Afrika Und Oceanien : 397-424, Springer , Berlin, 1903.

EMIL STEPHAN, *Neu-Mecklenburg (Bismarck-Archipel). Die Küste von Umuddu bis Kap St. Georg. Forschungsergebnisse bei den Vermessungsfahrten von S. M. S. Möwe im Jahre 1904..* Berlin, Reimer, 1907.

EMIL STEPHAN, *Sudseekunst. Beitræge zur Kunst des Bismarck- Archipels, und zur Urgeschichte der Kunst ueberhaupt*, Berlin, Reimer, 1907.

Georg THILENIUS, *Ethnographische Ergebnisse aus Mélanésien*, i. Reisebericht. Die polynesischen Inseln an der Ostgrenze Melanesiens, ii. Die westlichen Inseln des Bismarck-Archipels, Akademie d. Naturforscher , t. LXXX, n°2, Berlin, Halle, 1903.

Pièce n°2

Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, vol. 1, Leipzig, R. Voigtländers, 1906¹⁸⁸⁷.

Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, vol. 5, Leipzig, R. Voigtländers, 1911-1912¹⁸⁸⁸.

¹⁸⁸⁷ La référence est accompagnée de la note manuscrite suivante : « page 65, cliché extr. gauche et droite ».

¹⁸⁸⁸ La référence est accompagnée de la note manuscrite suivante : « page 42, taf 12, cliché gauche ».

PAUL WAGNER, *Illustrierter Führer durch das Museum für Länderkunde* (Alphons Stübel-Stiftung), Leipzig, 1905¹⁸⁸⁹.

JOSEPH MEIER, "Ein Maskentanz bei den Bainingern von Wuna-Galip (Gawit)", *Hiltruper Monatshefte*, 1904, p.199-205.

** H. BOHNER, *Im lande des fetischen*, Basel, 1890.

JAKOB SPIETH, *Die Ewe-Stamme*, Berlin, 1906.

* W. ROTTMAN, *Der Götze Odente, ein Nachstück aus den westafrikanischen Heidentum*, Basel, 1907.

** HEINRICH KLOSE, *Togo unter deutscher Flagge*, Berlin, Reimer, 1899.

** FR. MÜLLER, "Fetichistisches aus Atakpame (Deutsch-Togo)", *Globus*, n°81, 1902.

RICHARD ANDREE, *Ethnographische Parallelen*, Leipzig, 1899.

** AD. BASTIAN, *Die deutsche Expedition an der Loango-Küste, nebst alteren Nachrichten über die zu erforschenden Ueber, nach persönlichen Erlebnissen*, Iéna, 1875.

** MAX BUCHNER, *Kamerun : Skizzen und Betrachtungen*, Leipzig : Duncker & Humblot, Leipzig, 1887.

** LOUIS DESPLAGNES, *Le Plateau central nigérien : une mission archéologique et ethnographique au Soudan*, Paris, Larose, 1907.

LEO FROBENIUS, *Ursprung der Afrikanischen Kulturen*, Gebrüder Borntraeger, Berlin, 1898.

* GROSSE, *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, 1894.

** YRJÖ HIRN, *Der Ursprung der Kunst*, Leipzig 1904.

FELIX VON LUSCHAN, *Die Karl Knorrsche Sammlung Von Benin-Altertumern: im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart*, 1901.

Pièce n°3

AUGUSTIN KRÄMER, *Hawaii, Ostmikronesien und Samoa. Meine zweite Südseereise (1897–1899) zum Studium der Atolle und ihrer Bewohner* published in Stuttgart by Strecker & Schröder, 1906.

¹⁸⁸⁹ Cette référence est biffée dans le manuscrit.

RICHARD PARKINSON, *Dreißig Jahre in der Südsee. Land und Leute, Sitten und Gebräuche im Bismarckarchipel und auf den deutschen Salomoinseln*, Strecker & Schröder, Stuttgart, 1907.

OTTO SCHLAGINHAUFEN, *Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafloss in Neuguinea*, Leipzig, B. G. Teubner, 1910.

Mémoires de la société ethnographique.

Pièce n°4

Ethnologica. Leipzig Verlag Karl W. Hiersemann.

Anthropos. St Gabriel Mödling bei, Wien.

Jules Meynial. Librairie, 30 Bd Hausmann, Paris.

Revue du seizième siècle. Paris, éd. Champion.

The Burlington Magazine. London, 17 Old Burlington Street W.

Gazette des Beaux-Arts. Paris, 106 Bd St-Germain.

Revue de l'histoire des religions. Paris, Ernest Leroux, 26 Rue Bonaparte (VIe).

Revue du dix-huitième siècle. Hachette & Cie, Paris 7e, Bd St-Germain.

Pièce n°5

** HERMANN SKOLASTER, *Kulturbilder aus Kamerun*, Limburg a.d. Lahn Kongregation der Pallottiner, 1910.

** RICHARD THURNWALD, *Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel*, Berlin, D. Reimer, 1912.

P. JOS. MEIER, M.S.C., *Mythen und Erzählungen der Küstenbewohner der Gazelle-Halbinsel (Neu-Pommern)*. Im Urtex aufgezeichnet und ins Deutsche übertragen. Aschendorffsche Buchhandlung, Münster 1909.

* HENRY JOS, *L'âme d'un peuple africain : Les Bambara, leur vie psychique, éthique, sociale, religieuse*, Aschendorff, 1910.

P. G. PEEKEL, *Religion und Zauberei Auf Dem Mittleren Neu-Mecklenburg, Bismarck-Archipel, Sudsee*, Aschendorff, 1910.

* R. P. H. TRILLES, *Le totémisme chez les Fân*, Münster, Aschendorff, 1912.

P. AUGUST ERDLAND, *Die Marshall Insulaner. Leben und Sitte, Sinn und Religion eines Südsee-volkes*, Münster, Aschendorff, 1914.

Journal des missions évangéliques de Paris (depuis 1884)

Revue des traditions populaires (1895)

* EDOUARD JACOTTET, *Contes populaires des Bassoutos : Afrique du Sud*, Paris, E. Leroux, 1895.

Zeitschrift Für Afrikanische Sprachen (Leipzig)

Zeitschrift Für Afrikanische Und Ozeanische Sprachen, Leipzig. (Peter Heinrich Brinker)

Pièce n°6

PETER HEINRICH BRINKER, *Fabeln & Märchen der Ovambo-Herero*, Leipzig, 1886.

EDOUARD JACOTTET, *Études sur les langues du Haut-Zambèze : textes originaux*, Paris, E. Leroux, 1896.

Bulletin de la société neufchâteloise de géographie IV, vol. IX (1896-1897).

Pièce n°7

AUGUST SEIDEL, *Transvaal, die Südafrikanische Republik : historisch, geographisch, politisch, wirtschaftlich*, Berlin Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1898.

AUGUST SEIDEL, *Deutsch-Kamerun: wie es ist und was es verspricht, historisch, geographisch, politisch, wirtschaftlich dargestellt*, Berlin, Meidinger, 1906.

EDOUARD JACOTTET, « Contes du pays de Gaza », *Revue des traditions populaires*, t. X, n°7, juillet 1895, 377-392 & n°8, août 1895, p. 463-476.

Pièce n°8

Rudolf Pöch, « Beobachtungen über Sprache, Gesänge und Tänze der Monumbo anlässlich phonographischer Aufnahmen in Deutsch-Neu-Guinea », *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, vol. XXXV, 1905, p. 230-237.

Pièce n°9

Catalogue du musée impérial (Rijksmuseum) de Leiden (Hollande)

HENDRIK WILLEM FISCHER, *Atjèh, Gajō- en Alaslanden (Sumatra I)*, Leiden, Brill, 1912.

H. H. JUYNBOLL, *Catalogue du Musée national d'ethnographie, t. VII, Bali et Lombok*, Leiden, Brill, 1912.

JOSEPH MARQUART, *Die Benin-Sammlung des Reichsmuseums für Völkerkunde in Leiden*, Leiden, Brill, 1913.

Rapport sur la collection d'ethnographie, Bâle.

Papers of the Peabody museum of American archeology and ethnology.

Musée d'ethnographie, Hambourg (rapport).

Occasional papers of the Bernice Pauahi Bishop Museum of Polynesian Ethnologie and natural history (report), Leiden.

Lübeck : rapport annuel

Neuenburg : Musée d'ethnographie (rapport)

Rotterdam: Museum Voor Hand, etc.

Smithsonian Institution (annual report).

Pièce n°10

FRIEDRICH BURGER, *Die Küsten- und Bergvölker der Gazellehalbinsel; ein Beitrag zur Völkerkunde von Neuguinea unter besonderer Hervorhebung rechtlicher und sozialer Einrichtungen*, Stuttgart, Stecker & Schröder, 1913.

W. FOY, *Ethnologica*, Leipzig, Hiersemann, 1909.

* CARL STREHLOW, *Die Aranda- und Loritja-stämme in Zentral-Australien*, Francfort, J. Baer & Co, 1907.

GÜNTER TESSMAN, *Die Pangwe. Völkerkundliche Monographie eines westafrikanischen Negerstammes; Ergebnisse der Lübecker Pangwe-expedition 1907-1909 und früherer Forschungen 1904-1907*, Berlin, E. Wasmuth, A.-G., 1913.

Archives internationales d'ethnographie.

Bureau of ethnologie

Berichte des Kgl. Ethnographischen Museums, München : I (1908), II (1909), Jahresbericht 1910.

Zurich: *Jahresbericht der Geographisch-Ethnologischen Gesellschaft Zürich*

LEO FROBENIUS, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Hamburg, 1899.

HARRY JOHNSTON, *Liberia*, 1906.

JOHANN BÜTTIFOKER, *Reisebilder aus Liberia: Resultate geographischer, naturwissenschaftlicher und ethnographischer untersuchungen während der jahre 1879-1882 und 1886-1887*, E.J. Brill, 1890.

Pièce n°11¹⁸⁹⁰

KARL WEULE, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908¹⁸⁹¹.

ERICH M. VON HORNBOSTEL, “Wanyamwezi Gesänge”, *Anthropos*, 4 (1909), p. 781-800 & 1033-1052.

SIR ALFRED CLAUD HOLLIS, *The Masai: Their Language and Folklore*, Oxford, Clarendon Press, 1905.

JAKOB SPIETH, “Die religiösen Vorstellungen der Eweer: Vortrag auf dem II. Kolonial-Kongreß”, *Bremer Missions-Schriften*, n°17, Bremen, 1906.

EDOUARD JACOTTET, *The Treasury of Basuto Lore*, London, Trübner & Co, 1908.

DIETRICH WESTERMANN, *Grammatik der Ewe-Sprache*, Reimer, Berlin, 1906.

LEO SIMON REINISCH, *Die Somali-Sprache*, Wien, Hölder, 1900.

LEO SIMON REINISCH, *Der Dschabartidialekt der Somalisprache*, Wien, Gerold, 1904.

CARL GOTTHILF BUETTNER, *Anthologie aus der Suaheli-Litteratur*, Berlin, Felber, 1894.

LEWIS GROUT, *The Isizulu: A Grammar of the Zulu Language*, London, Trübner & Co, 1859.

ADOLF WALTER SCHLEICHER, *Die Somali-sprache*, Berlin, T. Fröhlich, 1892.

¹⁸⁹⁰ Cette pièce, totalement inédite, est présentée pour la première fois dans le cadre d’une étude de l’œuvre de Tristan Tzara. Nous n’avons en effet retrouvé aucune référence à celle-ci dans la liste présentée par Gabriel Soro d’après les travaux de Henri Béhar.

¹⁸⁹¹ Cette référence est biffée dans le manuscrit.

EDWARD STEERE, *A handbook of the Swahili language, as spoken at Zanzibar*, London, G. Bell, 1875.

ELLI MEINHOF, *Märchen aus Kamerun, erzählt von Njo Dibone*, Strassburg, Heitz, 1889.

WILLIAM SCORESBY ROUTLEDGE, KATHERINE ROUTLEDGE, *With a Prehistoric People: The Akikuyu of British East Africa*, London, Arnold, 1910.

LEONHARD SCHULTZE, *Aus Namaland und Kalahari*, Jena, Fischer, 1907.

ANNEXE N°2 :

SEPT « POEMES NEGRES » INEDITS RELEVES PAR TRISTAN TZARA

(TZR 563-571 « Poèmes nègres »)

HEIRAT (NAURU)

Wir steigen und kommen höher im Range,
Ich Blicke vom Berge Ioai herab,
Ich erhalte einen guten Zahn,
Wir warden gleich hohe Steine sein,
Wir warden dieselbe Größe haben,
Den du nimmst unsere Tochter,
Du nimmst unsere Tochter;
Beide haben das gleiche Alter,
Den Gatte sie wei Tereregea,
Er se gut wei Tioninuano,
Gut, gut wie Taniubobo !

*

FIJI

Chant en tirant un arbre

e, nez de chien¹⁸⁹²
e, attrapez la fourmi
e, attrapez la fourmi de la terre étrangère
e, tourne le requin

*

FIJI

Chant du serpent

Rampe le serpent qui n'est qu'une image
Il fait peur aux mamans et s'avance en sautant

*

FIJI

Chanson de danse

1^{er} de l'an. Bateau est ancré à Malolo
Jour mercredi ils voguent
Est monté la le chef de Malolo
Est allé voir ses villages
Le matin on va jeter l'ancre
Deux sont assis près du bastingage

¹⁸⁹² Sur le manuscrit, Tzara note « nez de cochon ».

Les matelots sont descendus
Ils décortiquent des cocos et les mettent en paquet
Après qu'ils ont bu, ils voguent

*

GAZELLE – HALBINSEL

Chanson pour tranquilliser l'image de pierre

Der Geist er wedelt ab es (das Bild), ich wedle ab es
Fort mit jedem Oberlaufen von Gänsehaut
Fort mit jedem Zittern am Leibe
Fort mit jedem Frösteln am Leibe
Fort mit jedem gebückten Einhergehen
Fort mit jeder schädlichen Bemalung in Schwarz und Rot
Fort mit jeder schädlichen Reihe von Bildern aus gelblichbraunem Stein!
Man versenke es (alles Schädliche)
Hinab in die Gegend, wohin man die Muschengeldfahrten macht
In die Gegend, aus der die Steine für die Inietbilder stammen

*

Conte des Bakerewe¹⁸⁹³

Une femme enfanta vingt enfants, tous bien portants. Cependant Namuhanga vint à passer : « Eh quoi ! dit-il, vous ne mourez donc pas ?

– Mais non, répondirent ceux-ci.

– Oh ! qu'avez-vous donc à ne pas mourir ? Et tous ainsi vous ne mourrez pas ?

– Mourir, répondent-ils, comment donc mourir ?

– Ah ! ah ! puisqu'il en est ainsi, reprend Namuhanga, je vais enlever le dernier né et l'emporter pour que désormais il vive seul. L'homme qu'il maudira sera condamné à mourir, aussi l'appellera-t-on la mort. Quant aux dix-neuf restants, qu'il en meure dix et qu'il n'en reste plus que neuf. Et vous, leurs parents, devenez vieux, ayez des cheveux blancs, puis, lorsque l'heure sera venue, mourez aussi. Oh ! vous enfanteriez toujours sans que personne ne mourût, est-ce qu'à la fin la terre ne deviendrait pas trop étroite ? »

Namuhanga avait à peine fini de parler qu'on entend dire qu'un des enfants est malade, puis il meurt. Quant à celui qu'il a emporté, il le dépose au sommet d'une grande montagne.

« Toi, lui dit-il, tu t'appelleras désormais la mort ; à toi donc cette puissance de vie et de mort ».

Et Namuhanga s'en alla, lui laissant une centaine de vaches. C'est alors que « La Mort » agit ; là où elle passe, là meurt un homme. Un jour, quelqu'un s'avisa de lui voler quelque chose, puis s'enfuit et alla se cacher au loin. « Bah ! dit la mort, que celui qui a volé ma « chose », meure là-même où il est allé se cacher ! » Et de fait il meurt. Un autre jour, la mort faisait paître son troupeau : quand elle vit venir quelqu'un. Arrivé près d'elle, celui-ci la salua :

« Salut, ô mort !

– Salut !

– Comment te portes-tu, ô mort ?

– Très bien ! – Ce grand taureau blanc que voici, je voudrais le manger.

¹⁸⁹³ Si Tzara ne retranscrit pas ce texte au sein de ses manuscrits, la présence de la référence précise à la page près et du titre « Conte des Bakerewe » indique que ce texte était certainement voué à être intégré aux *Poèmes nègres*, la longueur du conte pouvant expliquer l'absence de transcription manuscrite.

– C'est bien, répond la mort, puisque tu le veux, mange-le tout entier, mais ensuite je te tuerai, garde aussi la peau.

– Oh ! alors non, j'ai peur !

– Tu as peur ?

– Oh ! Oui ! »

Et ils s'assoient. Celui-là contemple à son aise la mort, puis s'en va. Arrivé à la maison : « Il y a chez la mort, dit-il, un taureau ; que celui qui veut mourir, aille le prendre ». Ceci il le dit à ses compagnons. L'un d'eux, du nom de Kelikobuseri dit : « Laisse-moi aller, moi, je me ferai donner le bœuf par la mort, puis quand je l'aurai mangé, qu'elle me tue ». Et il s'en va. Arrivé (chez la mort) il parle ainsi :

« Je viens chercher le taureau !

– Le taureau de qui ?

– Mais le tien ; lorsque j'aurai fini de le manger, tue-moi ! »

La mort va prendre la bête, la lui donne et celui-ci s'en va avec.

« C'est entendu, lui dit la mort, lorsque tu arriveras à la maison, ce bœuf crèvera. »

Et il l'emmène. Le taureau avait à peine franchi la porte d'entrée de la cour, et était à peine attaché dans le parc, qu'il crève. Quand il est bien crevé, notre homme le dépèce. Alors on vient lui dire :

« Toi, donnes-nous donc de la viande.

– Oh ! quoi ! voici que j'ai été condamné à mourir et je donnerais de la viande aux autres ? Jamais ! allez-vous-en ! »

Il mange une partie de la viande, l'autre partie, il la prépare sur le feu pour la conserver. Trois mois se passent et la mort arrive.

« Eh bien ! dit-elle, as-tu fini ?

– Non, il y en a encore !

– Tiens, dit celle-ci, pour t'être agréable, mange, achève la viande, n'en mets pas de côté pour ceux qui viendront te veiller quand tu seras mort. »

Et il mange, et il l'achève en cinq mois, avec la peau qu'il étend pour la faire sécher ; puis la nuit, il disparaît. Il court, arrive au Lac, où il trouve Mugasa. « Toi, ô roi, lui dit-il, viens à mon aide, la mort veut me tuer. »

La mort se lève : « Que j'aille voir si mon homme vit encore » ! On lui dit : « Mais il s'est enfui !

– Où ?

– Chez Mugasa. »

La mort part. Alors la femme de Mugasa meurt et l'enfant de Mugasa lui aussi est frappé. « Oh ! s'écrie-t-on, c'est toi, qui as mangé le taureau de la mort, la cause de tous ces malheurs, et tu es venu te cacher ici : va-t'en ! » Et ils le chassent. Chassé, il court et arrive chez Lyangombe. Il le trouve assis, il le salue, puis :

« J'ai mangé le taureau blanc de la mort, dit-il, et elle veut me tuer.

– Assieds-toi, lui dit Lyangombe.

Quant à la mort, elle s'écrie : « Que Lyangombe en personne meure, que sa femme meure et son enfant » ! Et ceux-ci meurent et ils disparaissent. Alors on dit : « Vous savez, celui-là a mangé le bœuf de la mort ». Et on le chasse et il marche, il monte en haut. Là encore la mort le suit ; et il court, il court ; il trouve Namuhanga assis. Il le salue, puis :

« Où vas-tu donc ainsi, Kerikobuseri ? lui demanda Namuhanga.

– Hélas ! j'ai mangé le taureau blanc de la mort, et celle-ci me poursuit pour me tuer.

– Non, assieds-toi ici, mon enfant, elle ne te tuera pas puisque tu es venu te jeter à mes pieds. La mort ! c'est moi qui l'ai créée. Quand elle me verra, elle aura peur et ne te tuera pas. » La mort arrive. Elle trouve (son homme) assis chez Namuhanga,

Elle salue celui-ci, elle s'assied, puis : « C'est moi, Namuhanga, dit-elle ; donne-moi mon homme que je le tue, il a mangé mon taureau. » Mais Namuhanga s'y oppose. « Celui-ci, dit-il, ne peut être tué. D'ailleurs, c'est toi-même qui lui as donné ce bœuf en lui disant : « mange-le » et tu reviens pour le tuer ! Mais là où il est venu se réfugier, tu ne le tueras pas ; non, celui-ci a échappé. Si tu veux, écoute-moi : va, quand tu trouveras un autre homme là-bas, tue-le. Celui-ci a échappé, il ne mourra point. Attends que j'aie te chercher un autre bœuf en compensation. »

Et on va lui chercher un autre bœuf qu'on lui remet ; et on en amène un second qu'on égorge et qu'on mange. Quand la mort a fini de manger, elle s'en va. « Aussi c'est entendu, lui répète Namuhanga, si tu en trouves un autre là-bas, tue-le ! »

« Laisse-moi faire, lui répond la mort, celui-ci l'a échappé belle, mais je ne lui dirai rien. »

*

TONGA, SOUDAN

Opfer (nach dem tanz)

Vater, Ahne, Könige! Eine Kuh soeben habe ich gebracht. Ich brachte einen Oschen zum niederstoßen ihn. Ich kam nach *Nibodo*. Leute, beim Ahnene, ich sie rief die Buben; ich sagte sie kommen (sollen). Ich sagte höret, kommt, kommt, wir gehen zum König, Hm, wir gehen zum König. Ich sagte: nicht der Mann groß, nicht Kamerad unser; er ist groß, du, Ahne, Könige. Höret, morgens ich ging durch die Dörfer, ich sagte: Buben kommt, kommt, wir bitten um Regen. Die Hirse ist trocken, soll reifen, hm, hm. Ja, den Reigen wir tanzen wir allen (sollen) Manner große allein? ccc.. hm. Ein Dorf hat abgelehnt und abgelehnt haben, haben, ausgeredet sich so: nachts hat gebracht Regen und die Girse zu bearbeiten, so den Regen nicht hat gegeben Nykang ccc.. Ahne. Mund eines Sohnes eines Mannes der Medizin (Quacksalber), Mund einer Hexe, sie kennen nicht den König. Beim Ahnen, bei Nykang, so eine Rede, hm. Ahne, einen Ochsen hab ich gebracht, die Hirse soll wachsen. Vater, wenn du schweigst, ich schweigst auch, Ahne.

ANNEXE N°3 :

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES DES « POEMES NEGRES » DE TRISTAN TZARA

Les poèmes mentionnés ici sont numérotés selon l'ordre attribué par Marc Dachy dans son ouvrage *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poème nègres*, lequel apporte quelques correctifs et ajoute quatre poèmes (4, 5, 15 & 41) à ceux référencés dans le tome I des *Œuvres complètes* établi par Henri Béhar. Les références précédées d'un astérisque (*) correspondent aux poèmes dont l'origine a été trouvée par Henri Béhar¹⁸⁹⁴ (poèmes 2, 3, 12, 13, 14, 18, 19 & 53), Gordon Browning¹⁸⁹⁵ (poèmes 22 & 23), Gabriel Soro¹⁸⁹⁶ (poèmes 37 & 38), Jean-Claude Blachère¹⁸⁹⁷ (poème 27), Béchié Paul N'Gessan¹⁸⁹⁸ (poème 63), Cécile Debray¹⁸⁹⁹ (poème 26) ou encore Walter F. Veit¹⁹⁰⁰ (poèmes 1 & 24). Dans la mesure du possible, nous avons complété ces références en donnant les indications bibliographiques les plus précises possibles pour chacun des poèmes. Les poèmes 80 à 85 correspondent aux six inédits figurant dans notre annexe n°2.

* Poème 1, « Le kangourou » : Carl Strehlow, *Die Aranda und Lorjita Stamme in zentral Australisen*, vol. I, teil III, abteilung II, Francfort, Joseph Baer & Co, 1911, p. 2.

* Poème 2, « Serpent qui rampe » : J. de Marsan, « Sur quelques sociétés secrètes aux îles Fidji », *Anthropos*, vol. III, n°4, 1908, p. 722.

* Poème 3, « De Vunivutu » : J. de Marsan, « Sur quelques sociétés secrètes aux îles Fidji », *Anthropos*, vol. III, n°4, 1908, p. 719.

Poème 4, « Danse » : Emmanuel Rougier, « Danses et jeux aux Fijis (Iles de l'Océanie) », *Anthropos*, vol. VI, n°3, 1911, p. 469.

Poème 5, « Chant qui amène les danseurs sur la place publique » : Emmanuel Rougier, « Danses et jeux aux Fijis (Iles de l'Océanie) », *Anthropos*, vol. VI, n°3, 1911, p. 483.

Poème 6, « Komboi, komboi » : Julius Bernhardt, « Sagen aus der Leipzigen Pflege », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 3 (1908-1909), 1910, p. 73.

¹⁸⁹⁴ OC I, *op. cit.*, p. 714-718.

¹⁸⁹⁵ Gordon Browning, *Tristan Tzara: the genesis of the Dada poem or from Dada to Aa*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸⁹⁶ Gabriel Soro, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre*, *op. cit.*, p. 45 & 255-257.

¹⁸⁹⁷ Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁸⁹⁸ Béchié Paul N'Gessan, *Primitivismus und Afrikanismus: Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde*, Vienne, P. Lang, 2002, p. 118.

¹⁸⁹⁹ Cécile Debray, « Dada et les primitivismes », in *Dada Africa*, *loc. cit.*, p. 37.

¹⁹⁰⁰ Walter F. Veit, « Dada Among the Missionaries: Sources of Tristan Tzara's *Poèmes nègres* », in Andrea Bandhauer, Maria Veber, *Migration and Cultural Contact: Germany and Australia*, Sydney, Sydney University Press, 2009, p. 45-90.

Poème 7, « Qu'avez-vous mangé » : Julius Bernhardt, « Sagen aus der Leipziger Pflege », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 3 (1908-1909), 1910, p. 74.

Poème 8, « Je vais m'arracher une pomme de terre » : Julius Bernhardt, « Sagen aus der Leipziger Pflege », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 3 (1908-1909), 1910, p. 76.

Poème 9, « Chanson des jeunes filles » : Gustaf Antze, « Einige Bemerkungen zu den Kugelbogen im Städtischen », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 3 (1908-1909), 1910, p. 80.

Poème 10, « Le dit d'Omumborombongo » : Peter Heinrich Brincker, « Die Omumborombonga Sage der Herero (Ovaherero) und ihre ethnologisch-mythologische Bedeutung ». *Globus*, vol. 50, 1886, p. 247-250.

Poème 11, « Mariage » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 240.

Poème 12¹⁹⁰¹, « L'eau sur le roc » : P. de la Devèze, S. J. Enghien, « Les *Haiñ-teny Merinas*, poésies populaires malgaches, recueillies et traduites par Jean Paulhan », *Anthropos*, vol. IX, n°1 & 2, janvier-avril 1914, p. 358.

Poème 13, « Dites-moi seuil » : P. de la Devèze, S. J. Enghien, « Les *Haiñ-teny Merinas*, poésies populaires malgaches, recueillies et traduites par Jean Paulhan », *Anthropos*, vol. IX, n°1 & 2, janvier-avril 1914, p. 359.

Poème 14, « Peut-être vous étiez-vous cru la grande roche » : P. de la Devèze, S. J. Enghien, « Les *Haiñ-teny Merinas*, poésies populaires malgaches, recueillies et traduites par Jean Paulhan », *Anthropos*, vol. IX, n°1 & 2, janvier-avril 1914, p. 359.

Poème 15, « Chanson d'enfant » : Paul Camboué, « Jeu des enfants malgaches¹⁹⁰² », *Anthropos*, vol. VI, n°4, 1911, p. 679.

Poème 16, « Chanson de Tchabalanda » : Édouard Jacottet, *Étude sur les langues du haut Zambèze*, Paris, Leroux, 1899, p. 176.

Poème 17, « Chant de deuil des Ba-Totela » : Édouard Jacottet, *Étude sur les langues du haut Zambèze*, Paris, Leroux, 1899, p. 171.

* Poème 18, « Chanson de Akouesihou » : Fr. Witte & W. Schmidt, « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt). (Fortsetzung) », *Anthropos*, vol. I, n°2, 1906, p. 208.

¹⁹⁰¹ Si Henri Béhar identifie l'ouvrage de Jean Paulhan, *Les Haiñ-teny Merinas*, poésies populaires malgaches, comme source de ce poème ainsi que des deux suivants, nos recherches nous permettent d'affirmer que Tzara tire très probablement ces poèmes du compte-rendu de l'ouvrage paru dans *Anthropos*, dans lequel on retrouve les trois poèmes identiques, et non de l'ouvrage de Paulhan.

¹⁹⁰² Notons que Tzara fait explicitement référence à la page 666 de l'article de Camboué, page sur laquelle sont représentés quelques dessins de zébus et de bœufs à bosse faits par des enfants.

* Poème 19, « Chanson pour la nomination du chef de village » : Eugène Mangin, « Les Mossi », *Anthropos*, vol. IX, n°1 & 2, janvier-avril 1914, p. 117.

Poème 20, « Chanson de pêcheurs » : Édouard Jacottet, *Étude sur les langues du haut Zambèze*, Paris, Leroux, 1899, p. 189.

Poème 21, « Chanson des enfants des enfants des enfants de Libounda » : Édouard Jacottet, *Étude sur les langues du haut Zambèze*, Paris, Leroux, 1899, p. 189.

* Poèmes 22, « Chanson du cacadou » : Carl Strehlow, *Die Aranda und Lorjita Stamme in zentral Australisen*, vol. I, teil III, abteilung I, Francfort, Joseph Baer & Co, 1910, p. 97.

* Poème 23, « En ouest des nuages végétant » : Carl Strehlow, *Die Aranda und Lorjita Stamme in zentral Australisen*, vol. I, teil III, abteilung II, Francfort, Joseph Baer & Co, 1911, p. 55.

* Poème 24, « Chanson du serpent » : : Carl Strehlow, *Die Aranda und Lorjita Stamme in zentral Australisen*, vol. I, teil III, abteilung I, Francfort, Joseph Baer & Co, 1910, p. 72.

Poème 25, « Un héros est avalé à l'ouest » : Leo Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Berlin, G. Reimer, 1904, p. 65-66¹⁹⁰³.

* Poème 26, « Toto-Vaca I-III¹⁹⁰⁴ » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 173-175.

* Poème 27 : « Chant de l'absent » : P. H. Geurtjens, « Cérémonial des voyages aux Iles Keij », *Anthropos*, vol. V, n°2, 1910, p. 339.

Poème 28, « Je suis un passager » : P. H. Geurtjens, « Cérémonial des voyages aux Iles Keij », *Anthropos*, vol. V, n°2, 1910, p. 342.

Poème 29, « Le Rongué à Chiriudja vivoga » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Moeurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*¹⁹⁰⁵, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 274.

Poème 30, « L'oiseau qui a vu chante » : Source non identifiée.

Poème 31¹⁹⁰⁶, « Mosimoli Mosimotsane » : Azariele Sekese, *Mekhoa ea ba-Sotho, le Maele le Litsōmo*, [1893], Morija, 1907, p. 205.

¹⁹⁰³ Nous avons également retrouvé la trace de ce récit chez William Wyatt Gill (*Myths and Songs from the South Pacific*, H. S. King & Company, 1876, p. 147-148). Nous avons néanmoins privilégié la référence à Frobenius dans la mesure où nous n'avons trouvé aucun lien entre Tzara et Gill. Notons que le mythe est repris par Carl Gustav Jung dans *Métamorphoses et symboles de la libido*, op. cit., p. 354-355.

¹⁹⁰⁴ Il s'agit de la transcription en langue originale du poème « Toto-Vaca », dont le poème 79 constitue la traduction intégrale. Celle-ci fut publiée dans l'*Almanach Dada* (1920) en marge de quatre autres poèmes nègres.

¹⁹⁰⁵ L'ouvrage de Junod est extrait du *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie* (vol. X, 1898), source mentionnée par Tzara dans ses listes d'ouvrages.

¹⁹⁰⁶ Édouard Jacottet donne un compte-rendu de l'ouvrage de Sekese dans la *Revue des traditions populaires* (t. X, n°7, juillet 1895, p. 432-434) et reprend ce poème dans *The Treasury of Basuto Lore* (London, Trübner & Co, 1908, p. 170), deux sources mentionnées par Tzara dans ses listes d'ouvrages. À côté de celle de Sekese, Jacottet cite également une version donnée par Casalis (*Les Bassoutos ou vingt-trois années de séjour et d'observation au sud de l'Afrique*, Paris, Meyreuis, 1859, p. 260) mais celle-ci ne correspond pas à la traduction donnée par Tzara.

Poème 32, « Toi qui laisses l'eau glousser dans la calebasse » : Carl Meinhof, *Die Dichtung der Afrikaner ; hamburgische Vorträge*, Berlin, Berliner Ev. Missions. Gesellschaft, 1911, p. 157.

Poème 33, « Qui veut me jeter le Zigungung ? » : Source non identifiée.

Poème 34, « La danse des femmes graissées » : Carl Strehlow, *Die Aranda und Lorjita Stamme in zentral Australisen* Francfort, 1907, vol. IV, 1^{ère} partie, p. 95.

Poème 35, « Chanson de louange pour le chef » : Carl Meinhof, *Die Dichtung der Afrikaner ; hamburgische Vorträge*, Berlin, Berliner Ev. Missions. Gesellschaft, 1911, p. 63.

Poème 36, « Chanson de berger » : Carl Meinhof, *Die Dichtung der Afrikaner ; hamburgische Vorträge*, Berlin, Berliner Ev. Missions. Gesellschaft, 1911, p. 159.

* Poème 37, « Chant de guerre Coucoutlé » : Émile Casalis, *Les Bassoutos ou vingt-trois années de séjour et d'observation au sud de l'Afrique*, Paris, Meyreuis, 1859, p. 349.

* Poème 38, « Chant de guerre Goloané » : Émile Casalis, *Les Bassoutos ou vingt-trois années de séjour et d'observation au sud de l'Afrique*, Paris, Meyreuis, 1859, p. 346.

Poème 39, « Le lac sèche par ses bords » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 255.

Poème 40, « Chant de Rongué » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 272.

Poème 41, « Le chant des fuyards » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 273.

Poème 42, « De la farine de cyclamen » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 141.

Poème 43, « Chanson de cornes d'antilope » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 148.

Poème 44, « Chanson des marchands » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 242.

Poème 45, « La tige du chanvre » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 260.

Poème 46, « Mariage du chef » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 134.

Poème 47, « Tenons bon, nous les vieux » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 218.

Poème 48, « Chakalakale enfant de Dieu » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 196.

Poème 49, « Nous faisons feu » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 47.

Poème 50, « Voyage de Linda » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 221.

Poème 51, « Chanson pour une femme » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 232.

Poème 52, « Nous étions jour et nuit » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 47.

* Poème 53, « Ces oiseaux blancs » : Émile Casalis, *Les Bassoutos ou vingt-trois années de séjour et d'observation au sud de l'Afrique*, Paris, Meyreuis, 1859, p. 280.

Poème 54, « Toi, mon élève » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 235.

Poème 55, « Danse I » : Karl Weule, *Negerleben in Ostafrika: Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1908, p. 285.

Poème 56, « Jeune fille » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 227.

Poème 57, « Danse » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 225.

Poème 58, « Chant de puberté pour jeunes filles » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 223.

Poème 59, « Danse » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 225.

Poème 60, « Danse » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 228.

Poème 61, « Chanson de Tregattrogel » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 233.

Poème 62, « Chant de noces » : Henri Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga ; étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa. Mœurs, droit coutumier, vie nationale, industrie, traditions, superstitions et religion*, Neuchâtel, Attinger, 1898, p. 267.

* Poème 63¹⁹⁰⁷, « Chant du chanteur Honolu-Adynyo à Anecho » : Fr. Witte & W. Schmidt, « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt). (Fortsetzung) », *Anthropos*, vol. I, n°2, 1906, p. 194.

Poème 64, « Chant du chanteur Kanyi à Adydo. Ingratitude » : Fr. Witte & W. Schmidt, « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt). (Fortsetzung) », *Anthropos*, vol. I, n°2, 1906, p. 202.

Poème 65, « Chanson de la jeune fille Anecho pour un jeune homme » : Fr. Witte & W. Schmidt, « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt) », *Anthropos*, vol. I, n°1, 1906, p. 71.

Poème 66, « Chanson de congé de la jeune fille Anecho » : Fr. Witte & W. Schmidt, « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt) », *Anthropos*, vol. I, n°1, 1906, p. 74.

Poème 67, « Chant de louanges du chanteur Kanyi I & II » : Fr. Witte & W. Schmidt, « Lieder und Gesänge der Ewhe Neger (Gè-Dialekt) », *Anthropos*, vol. I, n°1, 1906, p. 78-80.

Poème 68¹⁹⁰⁸, « Il séjourne Taarao » : Thomas Achelis, « Die Stellung Tangaloas in der polynesischen Mythologie », *Globus*, vol. 67, 1895, p. 250.

Poème 69, « Chungulugula » : Karl Weule, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutsch-Ostafrikas*, Berlin, Mittler, 1908, p. 64.

Poème 70, « Chant des porte-faix » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*¹⁹⁰⁹, [1896], Leipzig, Teubner, 1909, p. 187.

Poème 71¹⁹¹⁰, « O mam re de mi ky » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 187.

Poème 72¹⁹¹¹, « Chant pour construire » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 201.

¹⁹⁰⁷ Ce poème constitue, avec les poèmes 71, 72 et 74, l'un des quatre *Negerlieder* publiés dans l'*Almanach Dada* (1920), p. 141-143.

¹⁹⁰⁸ L'identification de la source précise de ce poème reste problématique dans la mesure où celui-ci a été cité à de nombreuses reprises, notamment par Adolf Bastian (*Die heilige Sage der Polynesier, Kosmogonie und Theogonie*, Leipzig, Brockhaus, 1881, p. 11), ou encore Max Bernhard Weinstein (*Welt und Lebensanschauungen ; hervorgegangen aus Religion, Philosophie und Naturerkenntnis*, Leipzig, Barth, 1910, p. 69). Compte tenu des informations contenues dans les listes d'ouvrages et de revues présentées en annexe 1, nous avons sélectionné celle-ci comme étant la plus probable.

¹⁹⁰⁹ Tzara a vraisemblablement eu accès à l'édition de 1909, comme en atteste la présence des poèmes 70, 74 et 75, qui n'apparaissent qu'à partir de celle-ci.

¹⁹¹⁰ Poème publié dans la revue serbe *Dada Tank* (n°1, 1922, p. 3) et repris dans *Die Geburt des Dada* (op. cit., p. 74).

¹⁹¹¹ Comme le précédent, ce poème paraît dans la revue *Dada Tank* (ibid., p. 5).

Poème 73 : « Chant pour hacher » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1902, p. 242.

Poème 74¹⁹¹², « Nous balancer iyo » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1909, p. 327.

Poème 75, « Chant pour le homard » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1909, p. 152.

Poème 76, « Tukiwaka » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 184 – 185.

Poème 77¹⁹¹³, « Chanson pour le tatouage d'un homme » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 123.

Poème 78¹⁹¹⁴, « Chant pour hâler les troncs d'arbre » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 173.

Poème 79, « Toto waka » : Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899, p. 173 – 175.

Poème 80, « Chant en tirant un arbre » : Emmanuel Rougier, « Danses et jeux aux Fijis (Iles de l'Océanie) », *Anthropos*, vol. VI, n°3, 1911, p. 474.

Poème 81, « Chant du serpent » : Emmanuel Rougier, « Danses et jeux aux Fijis (Iles de l'Océanie) », *Anthropos*, vol. VI, n°3, 1911, p. 483.

Poème 82, « Chanson de danse » : Emmanuel Rougier, « Danses et jeux aux Fijis (Iles de l'Océanie) », *Anthropos*, vol. VI, n°3, 1911, p. 484.

Poème 83, « Chanson pour tranquilliser l'image de pierre » : Joseph Meier, « Steinbilder des Iniet-Geheimbundes bei den Eingebornen des nordöstlichen Teiles der Gazelle-Halbinsel, Neupommern (Südsee) », *Anthropos*, vol. VI, n°5, 1911, p. 858.

Poème 84, « Conte des Bakerewe » : Eugène Hurel, « Religion et vie domestique des Bakerewe », *Anthropos*, vol. VI, n°1, 1911, p. 79.

Poème 85, « Opfer (nach dem tanz) » : Wilhelm Hofmayr, « Religion der Schilluk », *Anthropos*, vol. VI, n°1, 1911, p. 126.

Poème 86, « Wir steigen und kommen höher im Range » : Georg Thilenius, *Ergebnisse der Südsee-Expedition, 1908-1910*, Hambourg, L. Friederichsen, 1914, p. 240.

¹⁹¹² Comme le poème 71, celui-ci est repris dans *Die Geburt des Dada* (*loc. cit.*, p. 74-75).

¹⁹¹³ Par soucis de clarté, nous n'avons pas mentionné dans cette liste une ébauche de traduction de ce poème que Marc Dachy reprend dans ouvrage : « Tire, O Taïnoni, tire la barque / La laisser ou (slapul) dans la mer », *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poème nègres*, Paris, Hazan, p. 100.

¹⁹¹⁴ De même, nous n'avons pas non plus intégré dans notre liste une ébauche de traduction de ce poème, également repris par Marc Dachy : « Nous sommes ensemble / et mangeons ensemble / nous regardons les signes / les yeux, le nez / de toute tava / qui serpentent pendant à droite et à gauche / comme des foeds », *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poème nègres*, *op. cit.*, p. 100.

ANNEXE N°4 :

LISTES DE NOTATIONS

(TZR 757⁵⁻¹¹ « Littérature »)

Pièce n°1 (TZR 757⁵)

	G. Ribemont-Dessaignes	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	L. Aragon	T. Fraenkel	C. Pansaers	P. Soupault
Enthousiasme	0	-18	20	0	-20	20	10	5	-3
Égalité	-19	0	-20	-20	-20	-20	15	0	-20
Fraternité	-20	-4	-20	-20	-19	20	20	0	-20
Liberté	16	20	0	20	11	20	15	15	-20
Vérité	0	2	-20	-1 (?)	0	12	10	5	-18
Talent	-20	-15	0	-10	1	0	5	-17	-19
Génie	0	-17	16	16	16	16	0	-20	20
Lâcheté	16	-12	19	-19	15	-10	-5	0	-2
Mensonge	7	-4	-20	17	0	-12	-10	-1	14
Double vie	20	-18	15	13	-9	0	-15	0	18
Possession	0	-20	0	-19	-17	1	-20	1	13
Désir	15	-6	20	20	20	20	-20	10	-3
L'utile	-1	-13	-20	-20	7	-20	20	0	10
L'inutile	0	14	18	17	15	-18	-15	-1	19
Sport	1	-5	5	-20	11	0	-10	0	3
Contradiction	14,5	18	12	0	7	0	-5	15	14
Libre arbitre	-20	0	-20	-20	-10		0	-2	-16
Ridicule	9	6	8	-1	11		5	15	19
Fatalisme	-14	0	0	-10	-20		10	-1	-12
Déterminisme	-1	0	-15	0	0		15	0	-16
Civilisation	-20	-3	-15	-20	0	0	20	-1	12
Barbarie	1	16	18	20	-18	0	15	-15	14
Gâtisme	-20	18	-15	-19	20	-20	10	0	17
Vitesse	17	18	20	19	20	-10	5	5	3
Subtilité	1	3	2	0	5	-20	0	9	19
Dandysme	2	-20	2	11	-15	1	-5	3	17
Coquetterie	0	-20	6	20	-15	20	-10	15	3
Mystification	0	-16	20	18	10	2	-15	5	18
Brutalité	1	-17	0	19	7	-14	-20	1	3
Chantage	10	-18	18	1	18	0	0	-1	14
Faire attention	0	0	0	-20	-15	-19	-20	0	-16

Pièce n°2 (TZR 757⁶)

	G. Ribemont-Dessaignes	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	L. Aragon	T. Fraenkel	C. Pansaers	P. Soupault
Politesse	11	0	-15	-19	15	0	18	0	18
Force	0	4	0	0	11	0	14	-20	19
Faiblesse	-1	-4	-10	-17	-5	-1	14	0	15
Imagination	19	13	18	19	11	17	0	1	12
Cruauté	16	-1	19	0	17	1	-18	5	16,5
Suicide	-20	19	14	-19	19	19	-18	15	-20
Mort	0 (?)	-17	20	9	0	-20	0	-20	-18
Rien	20	20	20	19	18	-20	18	-20	-20
Mystère	16	13	18	20	19	19	-18	0	17,5
France	10	1	0	-19	0	-20	20	5	14
Allemagne	7	-1	14	11	0	6	20	2	10
Colonies françaises	7	0	-1	3	0	0	0	0	12
Angleterre	-19	-3	-10	-20	0	1	20	2	11
Amérique	-7	3	-10	-10	0	0	20	-1	9
Espagne	2	2	-20	-17	0	-20	20	3	5
Russie	9	4	-1	-20	0	19	0	3	10
Pays du Nord	5	4	0	8	0	0	20	-2	-20
Spiritisme	-1	-1	2	1	0	0	-20	-15	2
Suisse	0	-20	3	-20	0	-20	-20	-5	-20
Belgique	-15	0	-20	-20	-20	-20	-20	-20	-10
17e siècle	-17	-15	0	-19	4	0	18	0	-13
18e siècle	14	-16	-15	16	-17	15	-18	-1	3
19e siècle	0	-17	3	6	-11	0	-18	-2	0
15e siècle	7	-10	1	-1	-1	0	4	1	-10
Érudition	0	-18	-20	-20	-20	-20	7	-20	3
Idéalisme	0	1	15	20	-11	19	9	-5	11
Matérialisme	-1	1	0	-19	-20	-20	0	0	3
Amour propre	-20	-16	-18	-19	-15	10	-8	0	-12
Volupté	19	13	16	17	0	19	-19	20	19
Souffrance	1	-14	18	-20	-1	-20	-2	-20	-20
Soleil	19	12	2	19	11	20	0	2	4
Bestialité	-20	-20	14	-1	-11	0	-2	0	12
Fétichisme	-1,5	-19	15	-20	-11	8	-18	-2	14

Pièce n°3 (TZR 757⁷)

	G. Ribemont-Dessaignes	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	C. Pansaers	L. Aragon	T. Fraenkel
Vol	14	-2	7	20	16	15	1	-18
Nature	0	12	-20	-1	-20	-20	0	0
Optimisme	-20	-17	0	-20	-10	0	0	-20
Pessimisme	1	-18	0	0	-10	-1	-1	-20
Cynisme	20	-1	17	20	0	10	1	0
Scepticisme	1	15	-18	-20	15	0	-20	-20
Altruisme	-20	-20	-18	-20	-20	-19	-20	-20
Mariage	-20	0	-20	-20	15	-20	19	-20
Prostitution	19	0	17	19	5	0	-1	-20
Idéal	-20	-8	-20	0	-15	-10	0	-20
Sommeil	19,5	14	18	20	20	10	16	14
Évolution	-10	-17	0	10	0	-5	0	-20
Révolution	18	9	17	20	-20	0	20	-20
Socialisme	-14	-20	-20	-20	-20	-15	1	-20
Anarchie	15	10	-20	20	15	1	20	0
Voyage	18	17	10	-20	15	10	4	16
Clarté	-20	0	-15	-20	-5	0	-20	1
Obscurité	18	6	16	19	5	0	-20	2
Poésie	20	0	18	19	5	20	16	-18
Sciences	-20	-8	-20	-20	-20	-20	-19	0
Art	19	-18	-15	17	10	0	-18	-20
Mathématiques	1	1	6	-19	0	15	-17	14
Métier manuel	0	-18	-5	1	-20	0	1	16
Métier intellectuel	0	-19	-5	-20	-15	0	-20	0
Épicurisme	5	-18	-10	-1	-10	5	2	-20
Jeu	5	-10	15	-10	12	20	-1	18
Système	-17	-19	0	-1	-10	-20	-20	0
Théorie	-20	-20	-15	-15	-10	-5	-20	-20
Sens pratique	0	13	-10	-20	14	-20	-12	-20
Pouvoir d'accomplir	14	0	10	16	15	15	20	18
Réclame	10	18	15	18	10	10	1	20
Passé	0	-7	-20	1	-1	-20	0	19
Guerre	19	-20	11	15	0	0	-12	20
Avenir	-20	7	-20	-20	-15	0	-20	0
Présent	0	19	0	20	5	20	7	0
Vulgarité	-15	-20	-5	-20	-20	0	-20	15

Pièce n°4 (TZR 757⁸)

	G. Ribemont-Dessaignes	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	L. Aragon	T. Fraenkel	C. Pansaers	P. Soupault
Distinction	0	0	3	1	10	1	16	1	19
Charité	-12	-19	-17	-20	-20	-20	19	0	3
Orgueil	0	-20	1	0	-5	2	-2	20	4
Paresse	18	-5	17	-19	20	1	-12	20	5
Luxure	10	-15	18	10	5	1	-20	15	12
Envie	-9	-19	0	0	-19	0	-15	0	3
Colère	1	5	1	5	-18	20	-8	-2	19
Révolte	0	17	-1	20	-19	20	20	0	-14
Maladie	0	0	-20	-19	-20	-20	0	-20	18
Folie	19	8	19	4	15	-20	-15	15	13
Élégance	10	14	1	15	18	1	-15	10	14
Beauté	1	-4	5	0	3	20	-18	10	14
Propreté	16	20	15	13	18	1	15	20	-20
Malpropreté	-19	1	8	-19	5	-1	15	-20	12
Jalousie	-20	-15	-18	-20	12	-20	0	-15	0
Amusement	1	9	5	-1	1	19	-10	10	19
Plaisir	16	16	18	11	17	20	0	19	18
Bonheur	-20	-18	-15	-20	0	0	-15	2	20
Pudeur	0	0	-20	-20	-17	-1	0	-15	3
Logique	-19	-20	-19	-1	-11	-20	18	-19	-20
Sagesse	-20	-19	-20	-20	-20	20	-2	-18	0
Tranquillité	0	3	-20	-20	1	0	14	-1	0
Vertu	-15	-4	-18	-20	-20	-20	18	0	0
Chasteté	-19	10	-12	1	0	1	19	2	14
Vice	17	-14	18	19	16	0	3	17	14
Rancune	-14	-14	-16	-1	-5	-20	19	-5	19
Haine	19	15	17	12	10	4	20	0	20
Causalité	-19	-19	0	0	0	-20	-10	-15	-18
Rêve	14	7	18	20	18	20	-2	0	2
Réalité	0	0	0	10	0	0	4	2	-2
Action	5	13	0	1	-1	12	8	0	16
Goût	-1	-15	-10	9	1	20	-15	15	20
Satisfaction	2	-4	15	1	-15	0	14	5	3
Tyrannie	0	-20	-10	-1	6	-20	-16	-15	18
Étrangeté	15	16	18	20	17	20	0	2	0
Injustice	0	-1	16	-20	18	-1	-20	-1	19

Pièce n°5 (TZR 757⁹)

	G. Ribemont-Dessaignes	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	L. Aragon	C. Pansaers	T. Fraenkel	P. Soupault
Justice	-9	5	0	20	-5	11	1	-20	-20
Rigueur	17	17	14		10	-3	1	1	2
Compassion	14	18	15		0	-20	0	18	10
Ambition	4	-17	-10	-1	-15	-20	-1	0	4
Avarice	-14	0	-20	-20	-20	-12	-2	14	12
Bêtise	-20	18	-20	-20	-20	-20	-2	2	20
Bonté	0	10	-10	-20	5	20	4	18	0
Charme	17	-19	15	0	19	18	12	0	14
Esthétique	0	-19	-20	0	0	-20	-20	-20	0
Construction	-20	-20	0	-20	-18	-20	-5	0	3
Dévastation	19	18	19	20	0	19	-1	-18	-3
Fraîcheur	16	10	12	2	20	12	7	-7	-20
Impudeur	18	-10	20	20	-20	4	7	-20	3
Imprudence	14	0	14	16	10	10	1	19	19
Insolence	0	-16	14	-20	-15	10	9	20	19
Doute	18	20	15	-1	-5	-1	0	19	5
Inquiétude	0	-17	0	15	15	1	-5	16	16
Sadisme	17	-20	17	20	10	20	19,5	-20	10
Relativisme	1	19	15	5	15	20	19	4	0
Psychanalyse	0	-16	15	0	10	10	-20	-17	13
Indifférence	0	17	19	0	18	0	3	18	19
Sensibilité	0	0	12	3	0	12	15	6	18
Tendresse	1	7	12	-20	-10	1	1	0	14
Hasard	18	19	20	20	20	20	20	16	19,5
Sentimentalité	-20	-20	12	-20	-20	-15	-19	17	3

Pièce n°6 (TZR 757⁹)

	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	L. Aragon	C. Pansaers
Pauvreté	0	-20	0	-20	-20	-20
Luxe	4	15	0	20	1	18
Lutte	-17	-19	0	-18	-12	0
Sobriété	16	2	14	1	-1	0
Pureté	16	20	20	11	19	2

Mère	15	-20	-20	1	0	-15
Père	-15	-20	-20	-20	0	-17
Famille	-20	-20	-20	-20	-20	-20
Mer	0	12	-1	3	8	2
Camaraderie	6	3	-20	-20	-20	2
Amitié	14	5	9	2	17	20
Lieux-communs	0	18	-19	0	20	0
Gravité	-19	-20	20	0	19	-20
Clergé	-20	-20	-20	0	-20	-20
Armée	-20	-20	-20	-20	-20	-20
Juif	0	1	0	0	19	0
Chine	-1	12	7	0	12	1
Japon	-3	-19	-20	0	-20	1
Enfant	-20	-20	-20	1	-20	-15
Vieillard	-20	-20	-20	-20	-20	-20
Respect	-18	-20	-20	-20	-12	0
Fleurs	-17	19	19	1	20	0
Inceste	-19	4	0	7	1	0
Patience	-19	-20	5	0	-12	-15
Ridicule	16	1	1	0		0
Sympathie	20	20	-20	3		0
Résignation	-10	-20	-19	2		-15
Rire	0	19	19,5	15		18
Humour	2	19	20	15		17

Pièce n°7 (TZR 757¹⁰)

	G. Ribemont-Desaignes	T. Tzara	B. Péret	A. Breton	J. Rigaut	L. Aragon	C. Pansaers
Amour-passion	0	1	4	7	-15	20	17
Sodomie	0	-20	15	0	18	0	0
Esprit (spirituel)	-1	-15	-10	-20	-18	-20	0
Spiritualisme	-15	-20	0	-20	-10	1	-15
Mysticisme	1	3	12	5	9	-20	-20
Avoir de l'argent	0	-17	15	-19	20	0	-5
Gourmandise	1	0	0	0	2	10	0
Progrès	2	-19	12	10	15	-20	20
Santé	0	10	0	1	15	1	20
Froid	-20	-17	-15	-20	-15	-20	-20
Chaud	16	10	-18	3	18	1	15
Température douce	17	18	-20	18	16	10	-2

Femme	19	18	15	20	18	20	20
Fard	17	0	19	18	19	18	17
Homosexualité	-20	-17	12	0	5	0	-15
Naïveté	-7	2	10	-5	-10	12	1
Individualisme	1	20	0	20	20	12	13
Communisme	-1	-20	-10	-19	-18	1	0
Personnalité	0	16	1	18	17	16	17
Courage	-1	-5	-15	1	-20	1	16
Volonté	0	5	-15	10	0	17,5	5
Honnêteté	0	0	-10	-20	0	-20	2
Sincérité	1	18	-20	20	20	19	20
Onanisme	10	-15	12	10	1	0	-5
Lyrisme	1	-17	15	15	-1	15	-15

Pièce n°8 (TZR 757¹¹)

	L. Aragon	P. Soupault	A. Breton	P. Éluard	T. Tzara
Aragon		-2	-15	20	10
Breton	3	14		2	15
Éluard	1	7	-10		7
Fraenkel	12	-10	-10	-5	6
Ribemont-Dessaignes	0	-9	0	15	12
Péret	-10	-1	1	6	4
Soupault	8		18	-15	14
Tzara	9	10	18	9	
Picabia	7	19	16	-13	15
Duchamp	11	17	16	-20	17
Rigaut	3	8	-5	16	11

ANNEXE n°5 :

LETTRES DE PAUL GUILLAUME A TRISTAN TZARA

(TZR C 1846 – TZR C 1862)

Pièce n°1

Paris, 14 mai 1916.

Monsieur,

Je vais m'occuper de votre revue avec le plus grand plaisir. Pour l'Italie écrivez donc de ma part à mon ami Albert Savinio 24 Via Montebello à Ferrara (Italie) – c'est un esprit nouveau et rare. Il collabore à *La Voce*, est très ami de Papini, etc.

Je vous écrirai dans quelques jours.

Je vous envoie aujourd'hui quatre photos d'œuvres de Chirico, qui est le peintre le plus singulier qu'il y ait à Paris actuellement.

Aussi une photo de sculpture nègre dont je possède une collection.

Si vous faites une chose qui ne crée pas de nervosité – étant donné la situation du moment – j'espère pouvoir vous faire faire quelques bonnes relations aux États-Unis et ici.

Merci de l'adresse de la Galerie, mais si la chose vous était possible un jour, il me serait encore plus agréable que vous parliez vous-même des choses dont je m'occupe et me disiez ce que l'on en pense.

Agréez, Monsieur, mes biens distinguées salutations.

Paul Guillaume

Pièce n°2

Paris, le 8 juillet 1916.

Monsieur,

Vous devez connaître la revue *L'Élan* à Paris et aussi les *Soirées de Paris* qui vont sans doute reparaître prochainement.

Je parle de vous chaque fois que l'occasion s'en présente.

Je vous envoie une photo d'une très belle pièce nègre de ma collection.

Croyez bien, Monsieur, à mes distingués sentiments.

Paul Guillaume

Pièce n°3

Paris, le 16 juillet 1916.

Monsieur,

En principe, j'accepte de participer à votre exposition ; mais je vous serais reconnaissant de me donner quelques détails sur ce projet et de me dire aussi les conditions. Je pourrais exposer Chirico, Utrillo, Modigliani et peut-être quelques pièces de sculpture nègre.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, mes plus sincères salutations.

Paul Guillaume

P.S. – Vous pouvez compter sur moi pour vous aider par le moyen de toutes mes relations, mais il est bien entendu que je ne puis sympathiser qu'avec celles de vos manifestations ayant un caractère francophile ou « Alliés »¹⁹¹⁵.

Pièce n°4

Paris, mardi 30 octobre 1916.

Monsieur,

Je viens d'avoir le plaisir de plaider votre cause auprès de mon ami Guillaume Apollinaire. Vous n'avez qu'à lui écrire dans le sens de la dernière lettre que vous m'avez adressée à moi et cette fois il vous répondra – et favorablement¹⁹¹⁶.

Quant à l'exposition dont vous me parlez, veuillez me faire savoir quelle est la personne financièrement responsable de l'entreprise. 2° si vous êtes disposé à payer le retour à Paris – 3° si vous vous chargez de l'assurance contre tous risques pendant tout ce temps-là et enfin le temps maximum que vous conserverez la chose. Je pourrais vous donner des œuvres de André Derain, de Vlaminck, Chirico – une ou 2 sculptures nègres – par exemple.

Je vais faire l'exposition André Derain du 15 au 21 octobre.

Agrez [illisible] mes sentiments distingués.

Paul Guillaume

Pièce n°5

Paris, le 8 novembre 1916.

Monsieur,

¹⁹¹⁵ Ce paragraphe est repris par Michel Sanouillet dans *Dada à Paris, op. cit.*, p. 547.

¹⁹¹⁶ Ce paragraphe est également repris par Michel Sanouillet dans *Dada à Paris, ibid.*, p. 548.

En réponse à votre carte du 5 crt, je ne puis que vous adresser la copie de ma lettre du 28 octobre que vous semblez n'avoir pas reçue.

Il faudra que votre compagnie d'assurance m'adresse une lettre de décharge.

Agréé, Monsieur, mes distinguées salutations.

Paul Guillaume

Pièce n°6

Paris, le 29 novembre 1916.

Cher Monsieur,

En réponse à vos lettres des 19 et 20 crt, je vous informe que je n'ai jamais reçu les lettres des personnes dont vous m'avez donné les noms. Me trouvant ainsi dépourvu des garanties nécessaires, j'aurai le regret de ne pouvoir participer à l'exposition pour laquelle vous m'aviez très obligeamment pressenti.

Je vous envoie, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments de distinguée considération.

Paul Guillaume

Pièce n°7

Paris, le 24 décembre 1916.

Monsieur,

Je vous prie de vouloir bien avertir Monsieur Corray que les circonstances difficiles du moment m'empêchent de participer à son exposition – et cela à mon regret très vif.

Je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments très distingués.

Paul Guillaume

Pièce n°8

Paris, le 3 septembre 1917.

Cher Monsieur,

Je désirerais pour la saison qui vient m'entendre en Suisse avec un correspondant commercial actif. Il y aurait là, il me semble, un marché pour la statuaire nègre, pour

commencer. Si vous voyez quelqu'un pouvant s'intéresser à un arrangement de ce genre, vous pouvez en parler.

Je me permets de vous charger de ce soin sachant qu'ainsi je serai sûr de connaître quelqu'un offrant toute sécurité au point de vue de la francophilie des sentiments, ce qui est indispensable pour les affaires.

Avec mes remerciements anticipés, veuillez agréer, cher Monsieur, mes biens distinguées salutations.

Paul Guillaume

Pièce n°9

Paris, le 25 septembre 1917.

Cher Monsieur,

En réponse à votre lettre, je ne vois en principe aucune difficulté à vous être agréable d'une manière très générale lorsque des résultats auront été obtenus. Quand Monsieur [*illisible*] viendra à Paris, qu'il passe me voir à la Galerie que je suis en passe d'ouvrir 108 Faubourg Saint-Honoré.

Je pourrai peut-être vous donner quelques photos de sculptures nègres à condition que sur la reproduction figure mon nom. Ce qui m'intéresserait serait la publication dans des revues d'art à fort tirage. Si votre mouvement vous permet de connaître des amateurs d'art, adressez-les-moi à Paris ; je penserai à vous selon vos souhaits si des affaires se traitent [*illisible*].

Avec mes sentiments les meilleurs.

Paul Guillaume

ANNEXE N°6 :

LETTRE DE HENRI PAREYN A TRISTAN TZARA

(TZR C 2900)

Anvers, le 2 janvier 1927

Monsieur Tristan Tzara,

J'ai bien reçu votre [illisible] lettre du 1^{er} courant dont j'ai pris bonne note – voici ce que j'écris par même courrier à Mlle Bela Hein.

« Votre ouvrage était très favorable en ce moment, je crois vous faire un très grand plaisir de vous vendre en ce moment le masque avec [illisible] objets en ivoire [illisible] que vous avez vu chez moi ; [illisible] aussi en vue de vos affaires et relations futures.

Quoique notre change [illisible] diminués depuis nos pourparlers pour cette affaire, mais tenant compte des achats que vous avez déjà fait chez moi ; je maintiens le prix fixé de cent mille francs Belges net pour moi – objets à prendre chez moi contre paiement – pour m'éviter des factures et ce qui s'en suit et autres ennuis. Vous voyez que je tiens ma parole pour vous donner la préférence je puis aussi vous assurer que [illisible] autres n'ont pas vu cette collection unique. Mon offre est valable jusque fin courant, sinon je suis dégagé et libre de disposer de ces objets. »

Recevez Monsieur Tristan Tzara mes bien sincères salutations.

Henri Pareyn.

ANNEXE N°7 :

LISTES DE MOTS¹⁹¹⁷

TZR 24 « L'Homme approximatif »

86

[*illisible*], [*illisible*], grêle, faisceaux, morceler, diffuse, stratus (?), terrer, usure, cyprès, réseau, môle, fossé, tertre, perler (?), indéfinissable, chuchoter, féroce, impasses, quais, mendiantes, problème, pastille, boiter, déchirant, flamant, forteresse, décombre, [*illisible*], sanglotant, tropical, oiseleur, affinités, déclic, crapaud, crépi, niche, élytre, cariatide (?).

99

malheur, [*illisible*], trêve, querelle, châtiment, outrance, absurde, enchanteur, crainte, furieux, discours, éloge, errantes, chauves-souris, lamentation, galère, soumis, éprouvé par, boisson, ardeur, mendier, loger, l'expression, démence, concorde, enfers, raison, vaine, antre, esclavage, regret, matelot, autel, chagrin, remède, pilote, équipage, cratère, coupe, passion, captif, égorger, orgueil, désordonné, rançon.

modèle, ~~fable~~, crime, allégorie, tonneau, débris, mesures, rabougris, bourdonnant, dénudés, poison, camp, courroie, ~~rite~~, isolement, hangar, tremblotant, ~~injure~~, ~~vengeance~~, ~~l'exemple~~, ~~piège~~, ~~daims~~, nord (?), bûches, selle, gisement, l'eau-de-vie, ~~alambic~~, ~~incantation~~ (?), ~~jeter l'ancre~~, [*illisible*], anses, marais, élans, futur, gardien, récit, ~~géants~~, motif, haïr, discorde, ~~règle~~.

TZR 31 « Où boivent les loups »

5

éclipse, épidémies, humus, sagesse, orgueil, ~~rites~~ (?), ~~la donneuse de~~, ~~rébus~~, astres, en vain, ~~pluvieux~~, ~~sauf qui peut~~, ~~face au feu~~, viande, selle, cuir, lama, [*illisible*], l'aube, cavernes, lapins, bras de mer, [*illisible*], aigle, paille, [*illisible*], ancestral, lait, couple, translucide, maïs, tapir, chauve-souris, au-delà, bouclier, présages, nichant (?), franchir, sûreté, fibre (?), armure, [*illisible*].

TZR 37 « L'Antitête »

14

imaginaire, ange, émané, effacement, aurore boréale, insensé, plongé, cruel, massacrer, régions, désillusionné, féroce, cratères, poids, oblique, manœuvre, céder, substance, affamé, fictions, galop, cercles concentriques, essence, frein, implacable, proue, brouillard, tourbillon, somnifère, l'écorce.

46

apprivoiser, pampas, tabous (?), tension, révolte, rets, évasion (?), malédiction, fissure, irrévocable, volutes, herbages, vierge, torride, ~~festin~~, obéir, captive, puérile.

48

¹⁹¹⁷ Pour l'ensemble des listes retrouvées dans les manuscrits de Tzara, nous avons reproduit les biffures et indiqué entre crochets comme « illisible » les termes que nous ne sommes pas parvenus à déchiffrer.

navire, paquebot, abordé sous la brume (?), explosif, défi, sécurité, plongées, abandonner, révolte, remède, lutteur (?), franchise, vermoulu, gain.

52

Insolence, [illisible], [illisible], ténacité, rudiments, légitime, insistance, événements, spontané, [illisible], tango, [illisible], tuiles (?), colère, renouveler (?), timidité, dissimulation (?), niveler, contrainte, [illisible], écurie, tyrannie, encouragement, antagonisme, défaite, narquois, [illisible], [illisible].

Brouette, éventrer, coffre-fort, décoloré, attroupements, puits.

69

[illisible], rentrer au fort, prohibé, tissons, claie, burnous, zébré.

TZR 43 « Rêve expérimental »

17

l'existence, un sentiment de..., l'audace, initiatives, présager, latent, toundra, un autre de..., intégré, nostalgie, rigoureux, nature, méthode, douteux, imprègne, réalité, objective, nécessité, brut, incorpore, déception, cerner, violence, certitude, indéniable, participer de, intrinsèque.

TZR 51 « De Fond en comble la clarté »

3

bien établie, verrières, s'écrase, [illisible], répercute, artisans, intacte, recueillir, heurte, aspiration, tolère, se creuse, garde-malade, tisonnier, rancunes, tarir, plie, haute stature, avoue, lavandières, ruade.

5

~~inflexible~~, facteurs, abnégation, indulgence, inclination, vocation, ~~sentence~~, portefaix, ~~dédale~~, espiègle, ~~galetas~~, bailler, liasse, ~~souche d'arbre~~, ~~deseillé~~, fossile, natal, jarret, ~~la pourpre~~, hache, ~~monture~~, rivale, acharné, est aux abois, ~~veneur~~, adéquate, filiation, ~~draps~~, arroser, velue, [illisible], marais, charpente, mannes, [illisible], ~~mèche de cheveux~~, malléable, ~~granges~~, ~~corruption~~, ~~laverie~~, ~~flaire~~, [illisible], ~~faner~~, meunier, altérer, ~~baie~~, empêtré, [illisible], ~~serpe~~, [illisible], [illisible], égaré, héron, cuisine, ~~ehaux~~, s'accoude, partage, succomber, [illisible], l'injure, dépêtrer, éparpiller, carrefour, calcaire, ~~de même que~~, coucher à la belle étoile, porte sans issue, être sur les dents, suit son cours, ~~faire la pluie et le beau temps~~, ~~il pleut à verse~~, chimie, agriculteur, ~~combustion~~, carbone, ~~schistes argileux~~, fours giratoires, ~~excéder~~, frénésie, fléau, agronomes, à l'œuvre, néon, levain, brusque, soufre.

6

rôle, ventouse, éblouissante, steppe, volcanique, poignard, fascinant, obliquement, lance, blottit, affleure, stérile, menton, trombes, asservir, baumier, tas, semence, [illisible], émacié, [illisible], éboulis, renard, mage, [illisible], cygnes, étang, [illisible], engourdi, [illisible], coup de vent, planer, voguer, parc, émerveillé, majestueux, bec, porcelaine, rossignol, filet, grenouille, billes.

8

l'avoine, embaumer, pierres disjointes, au-delà de, se fendit, monstre, plonger, aventure, étrange, aspect, joncs, roseaux, cependant, chaumière, l'hiver, peu à peu, cabane, délabré, pondre.

9

les disparus, volets clos, pavillon, cargo, miettes de, élevage, tapis, enfermer, panique.

TZR 55 « Notes »

46

dénicher, fouler aux pieds, la belle affaire, il y a [*illisible*], fait fi, canons, univers stérilisé, adulte, ingénuité, déraison, l'alternance, en retrait, morcellement, vacuité, pause, oscillation, rectangle, fatal, hostilité, corriger, allégorique, autonome, organiser, agencement, fruitée, régénère, témérité, réticence, tourment, escrime, contraste, rampe, désertique, serment, enivre, absurde, bannir, perversité, ellipse, complicité, linéaire, ébaucher, dénigrer, antinomie, discerner, inconsidérément, destruction, médiateur, effrayante, averse, crispé, dissemblable.

58

inaptitude, impuissance, étayer, assertion, en fait, interpréter, intellectuellement, énigme, brute, équation, ébranler, attitude mentale, énoncé.

59

aliénation mentale, démence, psychose, déficit, lésion, folie, infirmité, infantile, outil.

69

[*illisible*], [*illisible*], résistance, amélioration, adhésion, il s'avère, doctrines, corroborer.

TZR 57 « Pièces annexes du recueil Grains et issues »

18

les relais, boqueteau, plume, [*illisible*], au clair, sagaie, [*illisible*], fantasia, drapés, dépenaillé, [*illisible*], tournois, salle, rauque, magma, vrombissant, tambourin, [*illisible*], flasque, fruste, préséance, [*illisible*], tonitruant, javelots, trépidation, pantin, [*illisible*], trémousser, hurleur, incomparable, agenouillé, ombre apeurée, [*illisible*], nécessité, épuisement, calebasse, chaudrons, ténébreux, puéril, nul doute que, ait été pour beaucoup, l'aversion, bélé, [*illisible*], [*illisible*], talon, [*illisible*], [*illisible*], [*illisible*], [*illisible*], meute, marteaux, [*illisible*], marchepied, déclivité, [*illisible*], chaumière, [*illisible*], [*illisible*], [*illisible*], [*illisible*], protection, épis de, fosse, avarie, [*illisible*], grincements, timonerie, attelage, [*illisible*].

31

invention, se poste, palmeraie, licou, hâter, gorgée, dolman, madras, mil, mimer, duel, obsédant, oasis, vergers, semblant, aphrodisiaque, criblé de dettes, peu d'assurance, se laisser abattre, elapis, elavier, dissipe, tient à cœur, chantier abandonné, superflus, pêle-mêle, éboulis, sombre, éployé, rocheuses, s'amoneceler, ébaucher, désarroi, émouvante, echaume, [*illisible*], glaise, colombe, eareasse, hardes, métissage, s'enfonce, rapines, rogner, griffes, éperon, s'étioler, jacassement, décortiqué, somnolence, sieste, cage d'escalier, obstination, débrousser, épierrer, irriguer, vipère, retraite, effrité, s'effondre, succombe, côte à côte, perpétuer, falaise.

34

gaspillage, dépaysement, nostalgie, étaler, gestation, dépression, l'enfant, maléfique, notoire, renflouer.

37

avance, connaissance, condition, détermination, clairvoyance.

38

l'étain, riz, buffles, obéir, laine, filatures, peaux tannées, tenailles, bambous, parasol, stades, foire, négoce, mendier, jonques, yoles, éventails, agneau, piano, poupées, mécontent, esquisse, autonomie, agraire, frondeur, statuts, région, promesses, épineux, le bouc émissaire, livré, péripéties, écraser, capturer, satisfaction, logis, rumeurs, pilote, à la barre, pâte, avoine, thermomètre, les forgerons.

39

symbole, enchevêtrer, enfanter, l'insomnie, ingrat, [illisible], dispersé, divagation, jante, perturbation, ~~enque~~, bulles, iriser, méduses, catins, ~~devins~~, luxueuse, parure, effervescence, ~~cavalcades~~, agonie, allégresse, écharpe, fugitif, ~~dédale~~, griffer, brunie, ~~abeès~~, harpon, ~~massacre~~, virer, ~~dragée~~, subjugué, onduler, hiboux, auvent, trident, ~~rène~~, ~~trésor~~, carnage, excès, ailé, sillage, flétrit, accident, blâmer, ~~saignée~~, ~~ecatrizer~~, séjour, ~~taupes~~, trame, amollir, tourmenter, candide, repentir, inépuisable, [illisible], traqué, chétif, sensation, réminiscence, nostalgie, ~~battement de narine~~, [illisible], goémon, dune, chardon, chalutier, limon, syllabe, ~~chimérique~~, engourdir, méditation, les débris austères, ~~d'une méditation de taillis~~, malice, ~~maladroit~~, tailler, ~~gaucherie~~, vallon, ~~pénétrant~~, [illisible], ~~traitement~~, ~~mélèze~~, grès, bruyère.

40

pieuvre, les tôles rouillées, écailles des montagnes, en cale sèche, le treuil, chaland, benne, chaviré, cargo, [illisible].

TZR 165 « Personnage d'insomnie »

44

tatoué, fourmière, gloire, corail, banc de sable, coquillage, [illisible], crinières, [illisible], coudre, ~~trésor~~, ~~des yeux bandés~~, goupiller, spasme, mirtilles [sic], menthes, frisées, sauge, capsulaire, suture, pileux, folie, dentaires, denté, follicule, membraneux, botanique, manie déambulatoire, dépréciés, dépravation, dépister, [illisible], dégrèvement, désistements, déperdition, échancrure, [illisible], pondérer, apaiser, frondaisons, austérité, taillade, désastre, tempérament.

45

giboulées, mot de passe, tache d'huile, [illisible], aux alentours, discrédité, embryonnaire, vellétés, attentats, l'autorité, mater, repose sur une équivoque, salutaire, affecté, trafic de..., il y avait un ..., sac de toile d'araignée, feuilles mortes, gazelles, pentaèdres, crevasses, halte, défie, [illisible], cétacés, c'est assez.

TZR 167 « Personnage d'insomnie »

26/1

tangage, roulis, débâcles, capture, déguisé, vertu, serein, en dent de scie, charpies, dallé, forge, il serait vain, dédaigneusement, maxime, s'ajuste à, chaudière, altier, argument, blanchit, [illisible].

TZR 556 « Listes de mots »

1

[*illisible*], hardi, désarroi, dette, compassion, défaillance, tressaillir, embrouiller, pister (?), mante religieuse, clairon, corne d'antilope, bruyants, campements, simuler, lucide, subtil, risque, raidir, torches, jungle, intacte, lance, tambour, arc, sabre, relais, [*illisible*], à claire-voie, confiance, hurlant, incarnation, oracle, offrande, lianes, berceaux, crypte, brindilles, évanoui, jongleur, sibylle, aloès, cactus, bouvier (?), zébus, hantise, pandanus, araignées, étain, roseaux, perruche, fiacre, sanglotant, protecteur, attroupement, locataire, sofa, masque, frein conscience, prouesse, barrière, rayé, épidémie, ébranler, labyrinthe.

2

La peau de l'ours, aigle, pelouses, le revers de la médaille, vipère, son de cloche, baume, canif, [*illisible*], hennit, ballon, éminence, pustules, pétrolette, virus, coraux (?), pulluler, gerbe, jalousait, évanter [*sic*], peigne, absinthe, mandoline, draper, vélo, hermétique, pouls, venin, parois, flageller, grisou, alcalin, paume, sitôt qu'il, gong, sabot, coulisse, calice, sépulture, éruption.

3

[*illisible*], inaltérable, guide, sinueuse, brouillard, limite, rempart, [*illisible*], limon, dévorant, [*illisible*], flèche, sabre, corail (?), [*illisible*], [*illisible*], [*illisible*], articulation, écaille, grève, repli, torche, architecture, pourchassé, dévorer, naufrage, tourmenter, [*illisible*], moqueurs, avertissement, épine, néant, éclair, [*illisible*], colliers, [*illisible*], sanglier, cyprès, aride (?), golfe, totale, flétri, gouvernail, alouette, baigne, passion, [*illisible*], algue, [*illisible*], galets.

4

Darde, nébuleux, ténèbres, hideuses, outrage, avertissement, battant, en ricanant, lance, silex, la vie étroite, la lumière des aveugles, mugir, fidèle, redouté, épouvante, rameaux, couloir, verrou, ganter (?), épreuve, pin, cerf.

5

Disposition, dispositif, instinct, [*illisible*], schèmes, s'insère, coordonnées, corroboré, [*illisible*].

TZR 662 « *Varia L'Homme approximatif* »

26

consolation, noces, naissance, vendange, maladie – convalescence.

28

~~debout~~ (?), [*illisible*], entrepôts, mauvais augure, présage, ~~prophétie~~ (?), [*illisible*], [*illisible*], ~~halo~~, ramassis, flâner, inconcevable, [*illisible*], ~~ourroux~~, [*illisible*], chalands (?), férocité, [*illisible*], décombres, ~~dégager~~, ~~poupe~~, carlingue, indulgence, culbuter, piétiner, ~~par la taille~~ (?), ~~pipe~~, ~~trieoter~~, bas, armories d'un (?), ~~précoce~~, sécheresse, ~~carriole~~, paisible, [*illisible*], ~~détailler~~, flétrir, ~~eraquelure~~, ~~bouche~~, ému, ~~abandon~~, traverser, ~~grange~~, ~~bouleversé~~, risquer, rare, franchit

(?), franges, campement, eroissant (?), zénith, infesté, [illisible], débarquer, divise, arroser, marée, pluvieux, isolé.

29

convoité, privilège, répit, justice, gouvernail, giflé, coupe, raidies, sans trêve, miséricorde, obstiné, sommation, chauve, pompes, miauler, croûtes, rauque, délice, manivelle, torse, aiguillon, orbite.

TZR 663 : « Varia L'Homme approximatif, Texte sur Le cœur à gaz, etc. »

16

chevreuil glacial, offrande.

33

moite, vœux, dogme, essai, tragédie, recul, espoir, frayeur, béant, ingrat, attaque, odieux, pulpe, audace, animation immoler, hideux (?), goémon, paroi (?), lasse, doucement, menace, enivrant, fondement, émouvoir, fonction substance, trahir, épars, hache, dompteur, halage (?), triangle, insolent, hutte, luxe, bougie, étable, épuiser, ébranler, avare, opinion, vertigineux, eoloris, aspect, intelligence, [illisible], infinité, temporel, guerre, courtil (?), bastidon (?), lierre, garigue, hostile (?), frondaison, écailleux, val, infiltration, lande, tentacule, eogner, diaphane.

44

[illisible], soin, séjourner, l'aviron, méfier, croupir, sceptre, insère, masse, hybride, traits, bifurquer, articuler, presque, appendice, culée, pile, hyperboréen, falaise, houlette, escale, régime, outre, [illisible], téméraire, cabotage, amphibie, parqués, pourtour, trafic, anfractuosité, accidenté, juxtaposé, stérilise, intempéries, assoupissant, végétation, rigoles, l'étable, [illisible], vestiges, abonde, parages, lacune, désagrèger, lamelles, ébauche, majestueux, souverain, prédominante, lagune, subit, dague, tige, exubérance, eiselure, eroe, maturité, [illisible], louanges, toiture, expression, l'ambre.

45

analyser, arpège, statique, cure, catalepsie, eortège, ealine, confiance, coïncidence, serre, fouillis, immuable, mollusque, éclipse, amalgame, massif, hostilités, peignoir, détente, reproche, désenchanté, embarras, [illisible], anormal, instable, eerner, bouée, chagrin, céphalopodes, lime.

46

préau, ramolli, funeste, croisée, fossé, insu, cor, exigeant, suif, discerner, larves, fortune, émaner, superficiel, [illisible], infranchissable, paralysie, miroir (?), diagnostic, contraction, apaiser, obstacle, plan, spasmes, [illisible], irréalité, contradiction, sevrée (?), entêtement, catastrophe, soudaineté, scrupule, l'implacable, natte, herbier, chasse, l'adhérence, kaléidoscope, lobe, le grèbe huppé, l'effraye, la hulotte, la mésange, ardoise, silice, argile, oxyde, tourment (?), traîneau, plexus sacré, accessoire, attitude, [illisible], indulgent, exalter, insinuation, guérite, basse-cœur, grenier, cartilagineux, fluide, dilater, médiocrité, variante, discrétion, hésitation, trahison, néant, expier, soucieux, eéder, soupçon.

47

striet, trait, âpre, mordante, pathétique, hostile, témérité, [illisible], sidéral, sortilège, [illisible], impulsion, genêts, fusion, hallucination, veillées, excessif, légendaire, chaux, païen, sacrilège, nénuphar, tisonnier, péniblement, incohérent, étapes, tentation, rugueux, désarroï, prunelle,

omoplates, [*illisible*], nausée, subtil, [*illisible*], extase, s'écheveler, jade, émerger, robuste, bref, déchirant, atroce, rebelle, ressusciter, prométhéen, impénitent, dresser, apôtre, terrasser, minutieux, jumeaux, citadelle, rival, nostalgique, méandres, frôler, frêle, caprice, remparts, schiste, audacieux, austère, avorté, arrête, étranglé, tapissé, abrupte, hardiesse, obséder, mèche, vision, évanoui, démon, eime, déluge, eonque, calcine, vénéneux, escarpement, défrichage, pestilentiel, crevé, eargaison.

TZR 671 « *Varia* »

9

baleine, perche, brochet, [*illisible*], limande, saumon, truite, rouget, raseas-[*sic*], éperlan, requin, dauphin, obsidienne, grenade, rubis, émeraude, cornaline, malachite, agathe, lapis, saphir, onyx, jaspé, jade, calcédoine, opale, turquoise, améthyste, topaze, aigue-marine, [*illisible*].

13

glauque, mandibule, indéfiniment, pesanteur, rigide, secousse, côte, timbre, cuirasse, timide, imperceptible, pouce, gaine, l'ouïe.

21

vautour, aigle, pivert, les échassiers, le héron, la perdrix, la caille, pigeons, casoar, goéland, kiwi, alouette, mouette, cormoran.

24

[*illisible*], esprit, éloquent, user, navigation, jonque, me-confier, escarpé, plane, commotion, cordes, élasticité, labyrinthe, rentrer, empire, tortueux, perpendiculaire, [*illisible*], pipe, portail, acrobates, souplesse, prodige, mélancolie, guet-apens, tressaillir, tire-bouchon, lanterne, base, galerie, pagode, aviron.

26

agglomération, suggestion, escorte, eriblé, touffes, orchidée, tulipe, l'iris, primevère, bluet, campanule, marjolaine, l'ortie, cinéraire, asphodèle, verveine, lavande.

27

bruine, bariolé.

33

convalescent, relief, effroi, radeau, tatoué, diplômé, balustre, biais, élimé, visée, fascination.

34

frénésie, charrié, lames-de-fond, astragale, sédiment, exaltation, erayeux, geôles, bastingage, plaid, insinuation, flottille, traque, ectoplasme, carbonisé, hilare, résigner, jade, amont, anxiété, calamité, ease, pétrole, tonneau.

36

inconscient, victoire, trahison, rivalité, oppose, graviter, précis, sauterelle.

38

bled, plaie, [*illisible*], madrépores, fanfare, eaverneux, cheville, illusoire, japper, [*illisible*], avenue, heurté, étourdi, [*illisible*], insaisissable, [*illisible*], mutisme, échanerure, dosage, quart,

traqué, hydre, violence, sort, jarre, bac, [illisible], timide, treille, chantier, pilotis, phalène, ibis, chenille, mata (?), naine, basilique, tumultueux, [illisible], souillure, architrave, lambris, acharné, char, amarres, expression, éloquence, évader, sollicitation, paradoxe, principe, geste.

39

havre, navire, jais, hypothèse, soupçon, pirogue, peigne, beaupré, misaine, marabout, écho, moyen, boa, crins, magnétisme, dé, talisman, crypte, eontagion, eataracte, [illisible], earaeole, vilebrequin, gazouillis, Deck, vergue, sourdre, sorceier, alligator, bac, aube, foisonnera, cerne, l'instinct, éboulement, refrain, alliage.

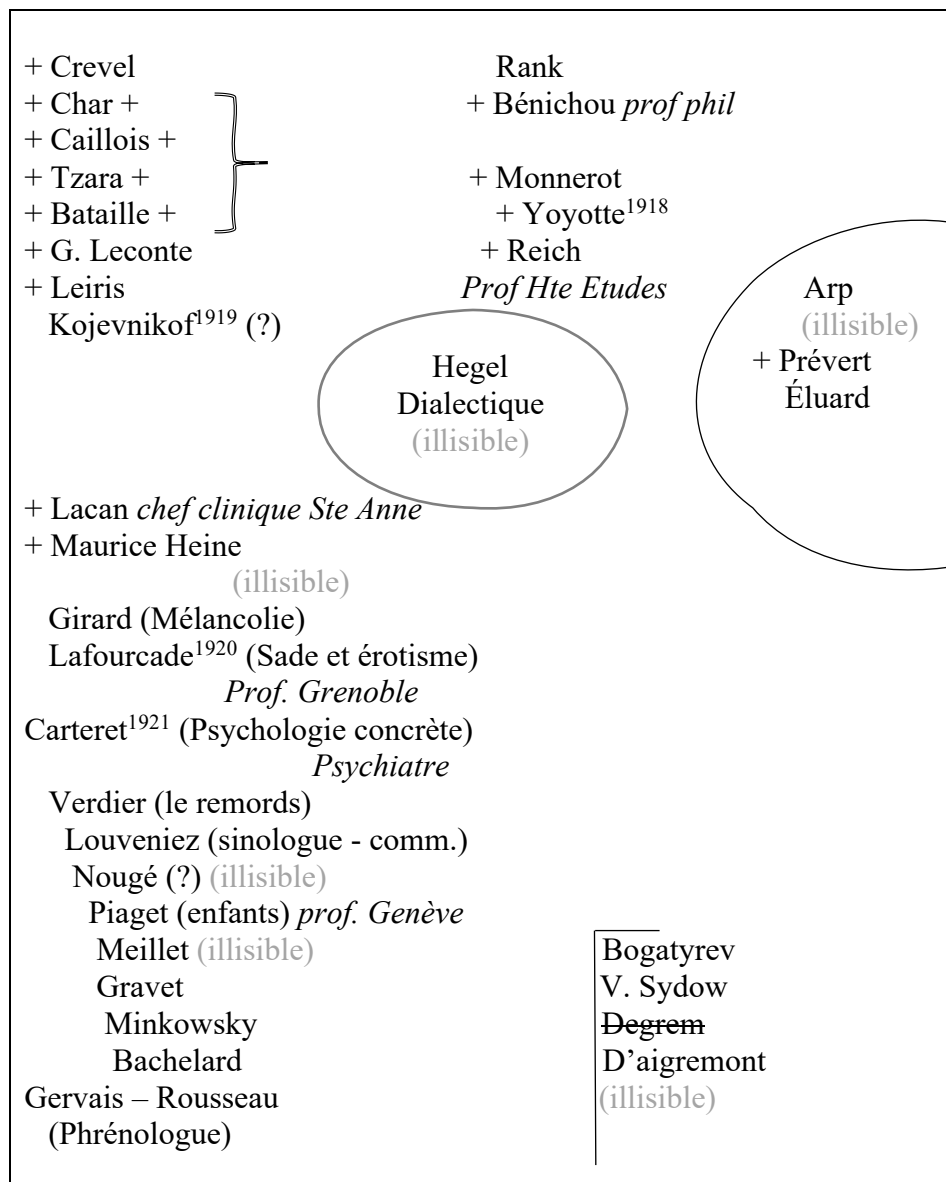
45

claire, pardon, platane, droit, tabou, joncher, ceinture, olivier, libation, déserteur, embrun, fiel, tors, toupie, flétrie, rameur, esclave, maléfice, bilboquet, hampe, activer, avis, ordre, langage, tactile, olfactif, articulé, scander, scinder, artificiel, cordes vocales, amplitude, cavité.

ANNEXE N°8 :

LISTE D'ECRIVAINS ET INTELLECTUELS

TZR 57 « Pièces annexes du recueil Grains et issues »



¹⁹¹⁸ Probablement Pierre Yoyotte, contributeur à la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*.

¹⁹¹⁹ Alexandre Kojevnikov dit Kojève. Intellectuel français (naturalisé en 1937) d'origine russe et animateur de conférences sur la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel à l'École pratique des hautes études à Paris entre 1933 et 1939.

¹⁹²⁰ Lafourcade, Georges (1928). *La Jeunesse de Swinburne (1837–1867)*. Paris : Les Belles Lettres.

¹⁹²¹ Jean Carteret, astrologue proche des surréalistes, débute des études de psychologie à Paris en 1928.

ANNEXE N°9 :

LES DEPLACEMENTS ADJECTIVAUX DANS L'HOMME APPROXIMATIF

TZR 26 – 27 « Dactylographie avec corrections manuscrites »

Version dactylographiée	Version finale
existence diverse	diverses existences
agile sonnerie ¹⁹²²	
spumeuses entrailles	entrailles spumeuses
inflexions dociles	dociles inflexions
âges chastes	chastes âges
<i>ressorts dentaires</i>	<i>ressorts dentaires</i> ¹⁹²⁴
accords parfaits	parfaits accords
raides marches	
échafaudages musicaux	musicaux échafaudages
nouvelles aventures	aventures nouvelles
	acides sommeils
	céleste port
voix mielleuse	mielleuse voix
constante surprise	surprise constante
soucis domestique	domestiques soucis
soleil illisible	illisible soleil
<i>ruisseaux aurifères</i>	<i>ruisseaux aurifères</i>
enchantelements morcelés	morcelés enchantements
bourdonnantes impulsions	impulsions bourdonnantes
voluptés négligentes	négligentes voluptés
froment sévère	sévère froment
plaie incrédule	incrédule plaie
sonnantes scories	scories sonnantes
incalculables fatigues	fatigues incalculables
cous solides	solides cous
<i>sels profonds</i>	<i>sels profonds</i>
enfants nouveaux	nouveaux enfants
<i>couleurs trompeuses</i>	<i>couleurs trompeuses</i>
vérités métalliques	métalliques vérités
néant bruyant	bruyant néant
expression enchanteresse	enchanteresse expression
distance délirante	délirante distance
adroite rançon	rançon adroite
inquiet hasard	
remuantes craquelures	craquelures remuantes
tortures sourdes	sourdes tortures
oiseau géant	géant oiseau
front humide	humide front

¹⁹²² Les espaces vides signalent un ajout ou une suppression dans le texte dactylographié ou dans le texte final.

¹⁹²⁴ Les italiques signalent une absence de changement entre le texte dactylographié et le texte final, contrairement au souhait initial de l'auteur.

brumeux départ	départ brumeux
linges impalpables	impalpables linges
fête spacieuse	spacieuse fête
silence boréal	boréal silence
paresse chaude	chaude paresse
dehors blancs	blancs dehors
mordant glacier	glacier mordant
haute marée	marée haute
fumantes ronces	ronces fumantes
tranches indéchiffrables	
chantante source	source chantante
contradictoire frayeur	frayeur contradictoire
<i>prison hagarde</i>	<i>prison hagarde</i>
inépuisables rayonnements ¹⁹²³	rayonnements inépuisables
cruautés sagaces	sagaces cruautés
<i>intense attente</i>	<i>intense attente</i>
mantille lisse	lisse mantille
veines cavernieuses	cavernieuses veines
explosif danger	danger explosif
écume solide	solide écume
voiles blanches	blanches voiles
berger immobile	immobile berger
aimants insatisfaits	insatisfaits aimants
existence inconfortable	inconfortable existence
artères souterraines	souterraines artères
cruels secrets	secrets cruels
berger immobile	immobile berger
neiges éternelles	éternelles neiges
remède inutile	inutile remède
berger immobile	immobile berger
clartés incommensurables	incommensurables clartés
fragile gazouillis	gazouillis fragile
faune métallique	métallique faune
fragile gazouillis	gazouillis fragile
mailles palpitantes	maille ¹⁹²⁵
trappes translucides	translucides trappes
illusions difformes	difformes illusions
mesures mourantes	mourantes mesures
rude falaise	falaise rude
invraisemblables soupçons	déchiquetés soupçons
étoilée paresse	paresse étoilée
évanouie figure	figure évanouie
éclat épanoui	épanoui éclat
crayeux relief	relief crayeux
invisibles voyages	voyages invisibles
fugitives hypothèses	hypothèses
âpre couleur	couleur âpre
bourdonnement magnétique	magnétisme bourdonnant

¹⁹²³ Nous reproduisons les rayures autographes de la main de l'auteur présentes dans l'état dactylographié.

¹⁹²⁵ Les éléments ayant subi une modification entre l'état dactylographié et l'état final sont signalés en gras.

caverneuse fanfare	fanfare caverneuse
<u>nuit saumâtre</u>	<u>nuit</u>
bornes nostalgiques	nostalgiques bornes
impulsion magique	magique impulsion
exaltations diamantifères	diamantifères exaltations
muraille massive	muraille
animales procédures	procédures animales
bonds austères	austères bonds
vagissants obstacles	obstacles vagissants
glacis abrupte [sic]	glacis
tension lumineuse	lumineuse tension
obstacles chauves	chauves obstacles
lavallière flottante	
chutes magistrales	chutes
<i>main solide</i>	<i>main solide</i>
airs nouveaux	nouveaux airs
riches colliers	colliers riches
poil taciturne	taciturne poil
dures pierres	pierres dures
gouttes d'âmes légères	légères gouttes d'âme
antennes aigues	antennes
roux soupirs	soupirs
interminables paperasses	paperasse
nouveau début	début
abîme vierge	vierge abîme
effort spasmodique	spasmodique
étincelles fugitives	fugitives étincelles
torrents écumants	écumants torrents
chairs glabres	glabres chairs
océan béat	océan
crevasses lacérées et drues	lacérées et drues crevasses
morceaux solaires	solaires morceaux
fond	traître fond
lampe incandescente	incandescente lampe
fauves présages	présages fauves
sécurité universelle	universelle sécurité
bave monstrueuse	monstrueuse bave
chaud manteau	manteau chaud
tournesol infatigable	infatigable tournesol
chaude étreinte	étreinte chaude
message manuel	message
traces solides	
gorgées volcaniques	volcaniques gorgées
anguleuses craintes	craintes anguleuses
cliquetis aride	cliquetis
grain dérisoire	dérisoire grain
succulente promesse	promesse succulente
saignées boréales	boréales saignées
sifflements secrets	secrets sifflements
harnais multicolores	multicolores harnais

épis frais	frais épis
<i>collines domestiques</i>	<i>collines domestiques</i>
bouleversements sonores	sonores bouleversements
campement prolifique	prolifique campement
demeure rampante	rampante demeure
constant niveau	
dieux absurdes	dieux absurdes
maussade ivresse	maussade
clandestine prostitution	prostitution
garde-robes kaléidoscopiques	kaléidoscopiques garde-robes
chair cupide	cupide chair
déluge électrique	électrique déluge
durée stagnante	durée
longitudes lumineuses	lumineuses longitudes
éblouissante négligence	négligence éblouissante
inépuisables spéculations	spéculations inépuisables
laine amère	amère laine
confins nucléaires	nucléaires confins
gerbes opalines	gerbes
arche vénéneux [sic]	arche
emprunts vivants	vivants emprunts
flamme chevrotante	chevrotante flamme
chétives voyelles	voyelles chétives
plateau familial	familier plateau
connaissance fulgurale	fulgurale connaissance
amour tacite	amour
<i>méfiances criardes</i>	<i>méfiances criardes</i>
espoir borgne	espoir
idoles violentes	violentes idoles
prodigieuse usure	usure prodigieuse
étriers étincelants	étincelants étriers
figure agricole	agricole figure
soupir impalpable	impalpable soupir
trop lourde cuirasse	cuirasse trop lourde
obscurs liens	liens obscurs
oiseaux blancs	blancs oiseaux
prophétique appel	appel prophétique
brise maritime	brise
courants rapides	
robe blanche	
goguenardes vallées	vallées goguenardes
<i>glaçons sexuels</i>	<i>glaçons sexuels</i>
mutisme basaltique	basaltique mutisme
épais été	étés épais
odieuses pensées	pensées odieuses
jeux eucharistiques	eucharistiques jeux
cataractes prométhéennes	prométhéennes cataractes
lucides émotions	émotions lucides
échelle suppliante	suppliant sur l'échelle
fuites véloces	fuites

indéfinissables présomptions vertigineuses salves	présomptions indéfinissables salves vertigineuses
--	--

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

A. Écrits de Tristan Tzara sur la période 1925-1937

TZARA Tristan

Œuvres complètes t. II : 1925-1933, Paris, Flammarion, 1977.

Indicateur des chemins de cœur [1928]

L'Arbre des voyageurs [1930]

L'Homme approximatif [1931]

Où boivent les loups [1932]

L'Antitête [1933]

Œuvres complètes t. III : 1934-1946, Paris, Flammarion, 1979.

Personnage d'insomnie [1934]

Grains et Issues [1935]

Midis gagnés [1939]

Œuvres complètes, t. IV : 1947-1963, Paris, Flammarion, 1980.

Le Pouvoir des images [1925-1937]

Écrits sur l'art [1929-1937]

Œuvres complètes, t. V : *Appendice, Les écluses de la poésie* : 1924-1963, Paris, Flammarion, 1982.

Essai sur la situation de la poésie [1931]

Initiés et précurseurs [1935]

Le Poète dans la société [1936]

De la nécessité en poésie [1936]

L'Individu et la conscience de l'écrivain [1937]

B. Côtes des manuscrits du Fonds Tzara consultés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet

TZR 24-30, « L'Homme Approximatif »

TZR 43-57bis, « Grains et issues »

TZR 165-173, « Personnage d'insomnie »

TZR 563-571 « Poèmes nègres »

TZR 661-TZR 672, « Carnets de notes de Tristan Tzara »

TZR 757, « Littérature »

TZR C 1846-TZR C 1862, « Paul Guillaume »

TZR C 2900, « Henri Pareyn »

TZR C 1297-TZR C 1388, « Paul Éluard »

C. Correspondances

BRETON André, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*, présentée et éditée par Henri Béhar, Paris Gallimard, 2017.

BRETON André, *Lettres à Jacques Doucet (1920-1926)*, présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert, Paris Gallimard, 2016.

BRETON André, ÉLUARD Paul, *Correspondance (1919-1938)*, présentée et éditée par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 2019.

ÉLUARD Paul, *Lettres à Gala (1924-1948)*, Paris, Gallimard, 1984.

HUELSENBECK Richard, TZARA Tristan, WOLFF Kurt, *Zurich, Dadaco, Dadaglobe, The correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff (1916-1924)*, Richard Sheppard (dir.), Tayport, Hutton Press, 1982.

TZARA Tristan, *Corespondență de familie*, traduit, présenté et édité par Mădălina Lascu, Bucarest, Tractus Arte, 2018.

TZARA Tristan, MESENS E.L.T., *Dada terminus, correspondance choisie (1923-1926)*, édition présentée et établie par Stéphane Massonet, Bruxelles, Didier Devillez, 1997.

D. Écrits autobiographiques et rétrospectifs

ARAGON Louis, *L'Œuvre poétique*, t. I & II, 1917-1952, Paris, Livre Club Diderot, 1989.

ARP Jean, *Jours effeuillés : poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris, Gallimard, 1966.

ARP Jean, HUELSENBECK Richard, TZARA Tristan, *Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*, Zurich, Verlag der Arche, 1957.

BALL Hugo, *La fuite hors du temps (1913-1921)*, trad. fr. Sabine Wolf, Monaco, Éditions du Rocher, 1993.

BALL Hugo, *Briefe (1911-1927)*, Zurich, Bezinger, 1957.

BUFFET-PICABIA Gabrielle, *Aires abstraites*, Genève, Pierre Cailler, 1957.

CREVEL René, *Les pieds dans le plat*, [1933], Paris, Pauvert, 1974.

CREVEL René, *Les Inédits : lettres, textes*, édition établie et présentée par Alexandre Mare, Paris, Seuil, 2013.

HAUSMANN Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992.

HUELSENBECK Richard, *Dada siegt! Bilanz und Erinnerung*, Hambourg, Nautilus/Nemo Press, 1985.

HUELSENBECK Richard, *En avant Dada*, [1920], Dijon, Les presses du réel, 2000.

HUELSENBECK Richard, Hans Kleinschmidt (éd.), *Memoirs of a Dada Drummer*, New-York, The Viking Press, 1974.

JOSEPHSON Matthew, *Life among the Surrealists, A Memoir*, New-York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.

- KAHNWEILER Daniel Henri, *Mes galeries et mes peintres*, Paris, Gallimard, 1982.
- MALRAUX Clara, *Nos Vingt ans* [1966], Paris, Grasset, 2006.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, *Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, [1958], Paris, Les Belles lettres, 2016.
- RICHTER Hans, *Dada – art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1965.
- SCOLARI BARR Margaret, « “Our Campaigns” Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: a biographical chronicle of the years 1930-1944 » [en ligne], *The New Criterion*, vol. 5, n°11, août 1987. URL: <https://newcriterion.com/issues/1987/8/our-campaigns-1930-1944>
- SOUPAULT Philippe, *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Gallimard, 1981.
- SOUPAULT Philippe, *Mémoires de l'oubli (1923-1926)*, Paris, Gallimard, 2002.
- SOUPAULT Philippe, *Profils perdus*, [1963], Paris, Mercure de France, 2015.
- THIRION André, *Révolutionnaires sans révolution*, [1972], Arles, Actes Sud, 1999.
- VERKAUF Willy (dir.), *Dada, monographie d'un mouvement*, Teufen, Arthur Nigli, 1957.

E. Revue

- Consultées via les sites Gallica, Rétronews ou Internet Archive : *Documents, Variétés, Les Arts à Paris, Paris-Midi, Beaux-Arts, Le Journal, L'intransigeant, La Volonté, Le Figaro, Regards, Clarté, L'Humanité, Ce soir, Der Sturm, Die weißen Blätter, Mercure de France, Feuille rouge, Comoedia*,
- Dada* [en ligne], 1917-1921 : http://melusine-surrealisme.fr/site/Dada-revue/Dada_index.htm
- Littérature* [en ligne], 1919-1924. URL : <http://melusine-surrealisme.fr/site/Litterature/litteratureIndex.htm>
- La Révolution surréaliste* [en ligne], 1924-1929. URL : http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm
- Le Surréalisme au service de la Révolution* [en ligne], 1930-1933. URL : http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev.htm
- Minotaure : revue artistique et littéraire*, [1933-1939], Skira, réimpression, 1980-1982.
- Inquisitions*, fac-similé de la revue, présenté par Henri Béhar et augmenté de documents inédits, Paris, Éditions du CNRS, 2007.
- Documents : Doctrines. Archéologies. Beaux-Arts. Ethnographie*, [1929-1930], 2 tomes, préfacé par Denis Hollier, réimpression Jean-Michel Place, 1991.

F. Catalogues d'exposition

- African Negro Art*, catalogue de l'exposition, New-York, Museum of Modern Art, du 18 mars au 19 mai 1935. New-York, Museum of Modern Art, 1935.

II. CORPUS SECONDAIRE

- TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, t. I à VI, 1912-1963, Paris, Flammarion, 1975-1991.

TZARA Tristan, *Premiers poèmes*, traduit et présenté par Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965.

III. TRAVAUX SUR TRISTAN TZARA

Thèses

BROWNING Gordon Frederick, *Tristan Tzara: the genesis of the Dada poem or from Dada to Aa*, thèse en littérature, Northwestern University, Evanston, 1972, 1 vol., 586 pages.

DUFOUR Catherine, *La vocation cosmopolite de Tristan Tzara (1915-1925)*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Henri Béhar, Université de Paris III, 2001, 1 vol., 880 pages.

LOPEZ LUPIAÑEZ Nuria, *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, thèse en philosophie, sous la direction de Mascaró i Pons et Jaume Francesc, Université de Barcelone, 6 février 2002, 1 vol., 243 pages.

MARUTA Vasile, *La poésie et le théâtre dada de Tzara. Continuité d'inspiration et rupture*, thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Paul Vernois, Université de Strasbourg II, 25 février 1989, 2 vol., 565 pages.

Ouvrages

BEHAR Henri, *Tristan Tzara*, Paris, OXUS, 2005.

BUOT François, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002.

CAWS Mary Ann, *Tristan Tzara: Approximate Man and Other Writings*, Wayne State University Press, Detroit, 1974.

DACHY Marc, *Découverte des arts dits primitifs : suivi de Poèmes Nègres*, Paris Hazan, 2006.

DACHY Marc, *Tristan Tzara : Dompteur des acrobates*, Paris, Echoppe, 1992.

FORCER Stephen, *Modernist Song: The Poetry of Tristan Tzara*, Cambridge, Legenda, [2004], 2006.

HENTEA Marius, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, MIT Press, 2014.

LACOTE René, HALDAS Georges, *Tristan Tzara*, [1952], Paris Seghers, 1973.

NICAISE Christian, *Tristan Tzara : Les livres*, Rouen, Instant perpétuel, 2005.

PETERSON Elmer, *Tristan Tzara: Dada and Surrealist Theorist*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1971.

TISON-BRAUN Micheline, *Tristan Tzara : inventeur de l'homme nouveau*, Paris, Nizet, 1977.

Revue

Europe, n°555-556, *Tristan Tzara*, juillet/août 1975, 288 pages.

Itinéraires et contact de cultures, n°29, *Tristan Tzara, le surréalisme et l'internationale poétique*, juillet 2000, 110 pages.

Articles

« La bibliothèque de Tristan Tzara dispersée à Drouot » [en ligne], *Le Monde*, 1^{er} mars 1989. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/03/01/la-bibliotheque-de-tristan-tzara-dispersee-a-drouot_4111242_1819218.html

« Le petit musée Jarry de Tristan Tzara » [en ligne], *Le Monde*, 12 mars 1958. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1958/03/12/le-petit-musee-jarry-de-tristan-tzara_2291779_1819218.html

AMIOT Anne-Marie, « Grains et issues : Âge d'or, âge d'homme, âge approximatif », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 7, *L'Âge d'homme-L'âge d'or*, 1985, p. 118-134.

BEAUCHARD Marie-Josèphe, « Réminiscences de l'âge d'or chez Tristan Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°8, *L'Âge ingrat*, 1986, p. 45-54.

BAUDE Jeanne-Marie, « Poésie et lycanthropie dans l'œuvre de Tristan Tzara », in Jean-Michel Wittmann, *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*, Paris, Champion, 2000, p. 215-227.

BEHAR Henri, « Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et Issues* », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°5, *Politique-polémique*, 1984, p. 101-114.

BEHAR Henri, « Les états de rêve chez Tristan Tzara », *Recherches et travaux*, Université Stendhal, Bulletin n° 47, 1995, p. 107-120.

BEHAR Henri, « Tristan Tzara historiographe de Dada », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°11, *Histoire-historiographie*, 1989, p. 29-40.

BERG Hubert van den, « Tristan Tzara's Manifest Dada 1918 : Anti-Manifest oder manifestierte Indifferenz ? Salomo Friedlaender's schöpferische Indifferenz und das dadaistische Selbstverständnis », *Neophilologus*, n° 79, 1995.

BOSQUET Alain, « Tristan Tzara est mort. Un anarchiste du langage », *Le Monde*, 26 décembre 1963, [en ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/12/26/tristan-tzara-est-mort-un-anarchiste-du-langage_3093566_1819218.html

CLICHE Anne-Elaine, « La bouche pense. La parole impensable de "L'homme approximatif" de Tristan Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°8, *L'Âge ingrat*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 209-227.

DRIJKONINGEN Fernand, « Entre surréalisme et marxisme : révolution et poésie selon Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 1, *Émission-réception*, 1980, p. 265-280.

FORCER Stephen, « Before They Were Famous: Tristan Tzara, Nationhood, and Poetry », in Anne Quinney (ed.), *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone Writers from Romania*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2012.

HENTEA Marius, « On the Outskirts of Modernity: Tristan Tzara and Dada in Romania », *Modernist Cultures*, vol. 8, n°2, 2013.

HENTEA Marius, « The Education of Samuel Rosenstock, or, How Tristan Tzara Learned His ABCs », *Dada / Surrealism*, n°20, *From Dada to Infra-noir: Dada, Surrealism, and Romania*, 2015, [en ligne]. URL : <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1294>.

GRUN Ecaterina, « Morcellement, approximation et (in)complétude dans la poésie de Tristan Tzara », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 24, *Le Cinéma des surréalistes*, 2004, p. 293-304.

LEGGE Elisabeth, « Faire de son histoire une boucle (noire) : ways of looking at Tristan Tzara » [en ligne], *Art History*, vol. 32, n°1, février 2009, p. 168. URL : 10.1111/j.1467-8365.2008.00649.x

LEOPOLDO GARCIA Germán, « Lacan saluda a Tristán Tzara », *¿Conoce usted a Lacan?*, Barcelone, Paidós, 1995.

LEHUARD Raoul, « La Vente Tristan Tzara », *Arts d'Afrique noire*, n°68, 1988.

Contributions/Actes de colloques

APRES, Association pour la Recherche et l'Étude du Surréalisme. *Rebelles du surréalisme* : actes de la journée d'étude sur l'œuvre de Tristan Tzara, 28 novembre 2015, Paris, INHA. Sous la direction de Henri Béhar et Françoise Py. Disponible à l'adresse : http://melusine-surrealisme.fr/wp/?page_id=2025.

BEHAR Henri, BAAL Georges, « La correspondance entre les activistes hongrois et Tzara (1920-1932) », actes du Colloque sur les relations culturelles franco-hongroises des années 1920 à nos jours, 2-4 Février 1989, Paris, Cahiers d'Études hongroises, n° 2, 1990, pp. 117-133.

MARUTA Vasile, « Le paradoxe du temps dans le théâtre dada de Tristan Tzara », actes du Colloque International transdisciplinaire « Théâtre et Sciences » 8-10 juin 2000, Université de Besançon, *Temps scientifique, temps théâtral*, CRDP (Centre de Recherches Pédagogiques) de Franche-Comté, Besançon 2001, pp. 97-105.

Catalogues d'exposition

Tristan Tzara, l'homme approximatif : poète, écrivain d'art, collectionneur. Catalogue de l'exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, du 24 septembre 2015 au 17 janvier 2016. Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2015.

Autour d'une statuette Dogon. Tristan Tzara et Cahiers d'art. Catalogue des expositions, Vézelay, Musée Zervos, du 15 mars au 16 juin 2014 et du 24 juin au 15 novembre 2014. Vézelay, Musée Zervos, 2014.

Catalogues de ventes aux enchères

Arts primitifs (Amérique, Océanie, Afrique, documentation) : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, vente aux enchères publique, Paris, Nouveau Drouot, 24 novembre 1988. Paris, Étude Loudmer, 1988.

Importants tableaux modernes : collection Tristan Tzara et à divers amateurs, vente aux enchères publique, Paris, Nouveau Drouot, 20 novembre 1988. Paris, Étude Loudmer, 1988.

Dokumentations-Bibliothek III: teile der Bibliothek und Sammlung Tristan Tzara, vente aux enchères publique, Berne, 12 juin 1968. Berne, Étude Kornfeld und Klippstein, 1968.

Pages / sites internet

TZARA Christophe, « Tristan Tzara et les arts dits primitifs », *Peinture fraîche*, émission présentée par Jean Daive, France Culture, 22/12/2006. Transcription par Taos Aït Si Slimane [en ligne].

BEHAR Henri, « Index et concordances des œuvres complètes de Tristan Tzara » : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/index-et-concordances-des-oeuvres-completes-de-tristan-tzara/>

IV. TRAVAUX COMPARATIFS SUR TRISTAN TZARA ET AUTRES AUTEURS

Thèses

BAR Alexandru, *The multilayered identity of Tristan Tzara and Marcel Janco – the archives of an identity issue*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Helen Fish et Stuart Taberner, Université de Leeds, 2018, 241 pages.

BEAUCHARD Marie-Josèphe, *La tension utopique chez Tristan Tzara et André Breton*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Henri Béhar, Université de Paris III, juin 1986, 196 pages.

BLACHERE Jean-Claude, *Le modèle nègre. Aspects du primitivisme littéraire français au XX^e siècle (G. Apollinaire, B. Cendrars, T. Tzara)*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Gengoux, Université de Nantes, 1980, 1 vol., 234 pages.

GRÜN Ecaterina, *L'image récurrente de la route chez trois écrivains roumains d'expression française : Tristan Tzara, Benjamin Fondane et Ilarie Voronca*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction de Livius Ciocarlie & Alain Vuillemin, Université d'Artois & Universitatea de Vest din Timișoara, 2002, 1 vol. 380 p.

ORITA-SERBAN Manuela, *Écrivains roumains d'expression française (Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Eugene Ionesco) : aspects de l'exil, trajectoires emblématiques*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction de Jacques Chevrier, Université de Paris IV, 2007, 1 vol., 437 f.

PRANGE Michèle, *L'en deçà et le Spirituel dans la poésie au vingtième siècle : Oscar V. de L. Milosz, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Edmond Jabès, Georg Trakl, Paul Celan*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Michel Cadot, Université de Paris III, 1997, 1 vol., 381 f.

SORO Gabriel, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française (19e-20e s.) et les arts primitifs*, Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, sous la direction de Henri Béhar, Université de Paris III, 1983, 1 vol., 282 pages.

Ouvrages

CAWS Mary Ann, *The poetry of Dada and surrealism, Aragon, Breton Tzara, Eluard and Desnos*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

CAWS Mary Ann, *The Inner Theater of Recent French Poetry: Cendrars, Péret, Tzara, Artaud, Bonnefoy*, Princeton, 1972.

CODRESCU Andrei, *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

DACHY Marc, *Il y a des journalistes partout : De quelques coupures de presse relatives à Tristan Tzara et André Breton*, Paris, Gallimard, 2015.

WESLEY-HOURDE Charles, ROLLAND Nicolas (dir.), *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie :1930, une exposition mythique*, Paris, Somogy, 2018.

Revues

Europe, n°1061-1062, *Tristan Tzara – Kurt Schwitters*, septembre/octobre 2017, 384 pages.

Mélusine, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 17, *Chassé-croisé Tzara-Breton*, 1997, 347 pages.

Articles

ARIMA Maria, « Les retrouvailles nécessaires d'André Breton et de Tristan Tzara : reflet et interpénétration des idées autour des années 30 » [en ligne], *Étude de langue et de littérature française*, n°103, août 2013. URL : https://doi.org/10.20634/ellf.103.0_97

CORVIN Michel, « Le théâtre Dada existe-t-il ? Tzara et Ribemont-Dessaigues ou la problématique d'un théâtre dada », *Revue d'histoire du théâtre*, n°79, 1971.

POLIZZI Gilles, « Nostradamus, Tzara, Burroughs : la “machine à imiter le temps”, ou les poétiques prédictives de la Renaissance aux temps modernes », *Fabula / Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps*. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4796.php>

RUBIO Emmanuel, « Vestige de l'architecture intra-utérine : de Tzara à Lars Spuybrock », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 29, *Le surréalisme sans l'architecture*, 2009, p. 260-274.

Contributions/Actes de colloques

MARUTA Vasile, « Le rêve poétique et le rêve mythique chez Tristan Tzara et Mircea Eliade », actes du Colloque International « Mircea Eliade et les horizons de la culture », 3-5 mai 1984, Université d'Aix-en-Provence, p.271-282.

MARUTA Vasile, « Les mathématiques et l'accumulation numérique dans les structures du théâtre dada », actes du Colloque International transdisciplinaire « Théâtre et Sciences », 14-16 mai 1998, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon.

BEHAR Henri, « Inquisitions : Le surrationalisme, la poésie et l'actualité », actes du Colloque organisé par l'antenne de l'U.R.L. [Unité de recherche linguistique] n ° 5 [de l'Institut national de la langue française], 5-7 mai 1983, Université d'Aix-en-Provence, Anne Roche et Christian Tarding, *Des années trente : groupes et ruptures*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 225-236.

V. TRAVAUX SUR LES AVANT-GARDES

Thèses

BARGUES Cécile, *Dada après Dada (années 1930-1940)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, Université de Paris I, 2012, 2 vol., 402 f.

KUNESOVA Mariana, *L'absurde dans le théâtre français Dada et présurréaliste*, thèse en histoire de l'art, sous la direction de Didier Plassard & Petr Kylvoušek, Université de Montpellier III, 2014, 298 pages.

Ouvrages

ALQUIE Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

- ALQUIE Ferdinand, *Entretiens sur le surréalisme* [1968], Berlin, De Gruyter, 2015.
- BEHAR Henri, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.
- BEHAR Henri, *Littéruptures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1988.
- BEHAR Henri (dir.), *Le Surréalisme dans la presse de gauche (1924-1939)*, Paris, Paris-Méditerranée, 2002.
- BEHAR Henri, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, Lausanne, L'âge d'homme, 2002.
- BEHAR Henri, DUFOUR Catherine (éd.), *Dada : circuit total*, Lausanne, L'âge d'homme, 2005.
- BEHAR Henri, CARRASSOU Michel, *Dada : histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.
- BEHAR Henri, CARRASSOU Michel, *Le surréalisme par les textes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- BERG Hubert van den, *Avantgarde und anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1999.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, [1974], trad. fr. Jean-Pierre Cornetti, Paris, Questions théoriques, 2013.
- CARROUGES Michel, *La mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948.
- DACHY Marc, *Archives dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005.
- DACHY Marc, *Dada et les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Folio, 2011.
- DAGEN Philippe, *Le Peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l'art français*, [1998], Paris, Flammarion, 2010.
- DAGEN Philippe, *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.
- DAGEN Philippe, *Primitivismes II, une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021.
- DUROZOI Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005.
- DORIVAL Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, t. III, 1911-1944, Paris, Gallimard, 1946.
- DROST Julia, FLAHUTEZ Fabrice, SCHIEDER Martin, *Le Surréalisme et l'argent*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2021.
- ELDER R. Bruce, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, Waterloo (Canada), WLU Press, 2015.
- FAUCHEREAU Serge, *Expressionisme, dadaïsme, surréalisme et autres -ismes*, Paris, Denoël/Les Lettres nouvelles, 1976.
- FORCER Stephen, *Dada as Text, Thought and Theory*, London, Routledge, 2015.
- FREMOND Émilie, *Le surréalisme au grand air*, t. I : *Écrire la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- GOLDWATER Robert, *Primitivism in Modern Art*, [1938], Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- HUGNET Georges, *L'Aventure Dada (1916-1922)*, [1957], Paris, Seghers, 1971.
- KRZYWKOWSKI Isabelle, *Le Temps et l'espace sont morts hier, les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.
- LECLERC Sophie, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face au mythe de la France coloniale (1919-1962)*, Paris, Les Presses du réel, 2010.
- LISTA Giovanni, *Futurisme : Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
- LISTA Giovanni, *Dada : libertin et libertaire*, Saint-Étienne, L'Insolite, 2005.
- LOCHMANN Erin Megan, *The Art of Nothingness: Dada, Taoism and Zen*, University of Kentucky Libraries, 2011.

- MAILLARD-CHARY Claude, *Le bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MURAT Michel, *Le surréalisme*, Paris, LGF, 2013.
- MOTHERWELL Robert, *The Dada Painters and Poet: An Anthology*, Boston, G. K. Hall, 1981.
- PARKINSON Gavin, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven and London, Yale University Press, 2008.
- PARKINSON Gavin, *Futures of Surrealism. Myth, Science Fiction and Fantastic Art in France, 1936-1969*, New Haven and London, Yale University Press, 2015.
- PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. I : 1922-1939, Paris, Le terrain vague, 1980.
- PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t. II : 1940-1969, Paris, Le terrain vague, 1982.
- POIRIER Jacques, *Littérature et psychanalyse : les écrivains français face au freudisme (1914-1944)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998.
- ROBBIN Tony, *Shadows of Reality – The Fourth Dimension in Relativity, Cubism and Modern Thought*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.
- RUBIN William (éd.), *Le Primitivisme dans l'art du xx^e siècle*, vol. 1 & 2, Paris, Flammarion, 1991.
- SANDQVIST Tom, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, [1965], Paris, Flammarion, 1993.
- SERS Philippe, *Sur Dada. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, J. Chambon, 1997.
- SHEPPARD Richard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Chicago, Northwestern University Press, 2000.
- STAVRINAKI Maria, *Saisis par la préhistoire : enquête sur l'art et le temps des modernes*, Paris, Les Presses du réel, 2019.
- SUNG-WON Ko, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and their Fellow Poets*, New-York, New-York University Press, 1977.
- TAYLOR Seth, *Left-Wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Berlin, De Gruyter, 2013.
- TISON-BRAUN Micheline, *Dadaïsme et surréalisme*, [1973], Paris, Bordas, 1990.
- UMLAND Anne, SUDHALTER Adrian (dir.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, New-York, The Museum of Modern Art, 2008.
- WEISBERGER Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. I, *Histoire*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1986.

Revues

Dada / Surrealism, n°4, Jarry and Tzara, 1974, 106 pages.

Papers of surrealism, revue en ligne de l'Université de Manchester, 11 numéros, 2003-2015. Disponible à l'adresse : [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project\(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c\).html/](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c).html/)

Articles

AMIOT Anne-Marie, « Une Naissance controversée : Le surréalisme est-il une petite côte de Dada ? », in *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°11, « Histoire-Historiographie », Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.

AMIOT Anne-Marie, « Dada, le nouvel esprit scientifique et l'apparition d'une épistémè moderne », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 27, *Le Surréalisme et la science*, Lausanne, L'Âge d'homme 2007.

BAUDUIN Tessel, « Fantastic Art, Barr, Surrealism » [en ligne], *Journal of Art Historiography*, n°7, décembre 2017. URL : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/bauduin.pdf>

BARGUES Cécile, « Dada et les “primitivismes” », in Jean-Philippe Garric (dir.), *Au-delà de l'art et du patrimoine : Expériences, passages et engagements* [en ligne], Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.

BEHAR Henri, « Dada est un microbe vierge, la psychanalyse une maladie dangereuse », in *Hypnos, esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, études réunies et présentées par Frédérique Toudoire-Surlapierre et Nicolas Surlapierre, Paris, L'Improviste, 2009, p. 191-212.

BEHAR Henri, « Le freudo-marxisme des surréalistes », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°13, *Le Surréaliste et son psy*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 173-192.

BERG Hubert van den, « Dada et anarchisme : problèmes rencontrés lors de l'étude d'un lien apparemment manifeste », in Alain Pessin et Patrice Terrone (éds.), *Littérature et anarchie*, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

BERG Hubert van den, « Dadaist Subjectivity and The Politics of Indifference. On some contrasts and correspondences between Dada Zurich and Berlin », in Willem van Reijen, Willem G. Weststeijn, *Subjectivity*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

BERTHET Dominique, « Chapitre 1. Dadaïsme et Surréalisme, le hasard comme catalyseur », in *L'incertitude de la création. Intention, réalisation, réception*, Pointe-à-Pitre, Presses universitaires des Antilles, 2021, p. 69-76.

BRANCO Aleksić, « Le Sphinx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932 », in *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n°10, *Amour-Humour*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 173-186.

COLLANI Tania, « L'Art surréaliste et le fantastique cérébral » [en ligne], Séminaire d'Arts et Lettres, Università Degli Studi di Bologna, 2004. URL : http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Collani/Collani_Artfantastique.pdf

COMPAGNON Antoine, « Évaluation du surréalisme : de l'“illisible” au “poncif” », in Michel Murat (dir.), *Cahiers de l'Herne*, n° 72, *André Breton*, 1998, p. 413-426.

DEBÆNE Vincent, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe* [en ligne], n°12, 2002, mis en ligne le 12 avril 2006. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1209>.

DRIJKONINGEN Fernand, « Dada et anarchisme. Quelques réflexions préliminaires », in *Avant-garde, Revue interdisciplinaire et internationale*, n°0, Amsterdam, Rodopi, 1987

FRONTISI Claude, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », [en ligne], *Images Re-vues*, 2008. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1081>.

HALPERN Anne-Élisabeth, « Jung, Gross et Jung : trois inconscients pour un dada », in *Hypnos, esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, études réunies et présentées par Frédérique Toudoire-Surlapierre et Nicolas Surlapierre, Paris, L'Improviste, 2009, p. 213-225.

JIMENEZ Marc, « Le surréalisme aurait-il, enfin, trouvé sa philosophie ? », *Mélusine*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, n° 33, *Autoreprésentation féminine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, p. 323.

- KLEIBER Pierre-Henri, « Sur la liste surréaliste. Poétique et philosophie des “énumérations égarantes” », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013.
- KOROL Martin, *Dada, Präexil und “Die Freie Zeitung” – Ernst Bloch, homo ludens und Tänzer ; der rastlose Hugo Ball auf der Suche nach Heimat ; und ihre Weggefährten und Gegner in der Schweiz 1916–1919*, [en ligne], 2001. URL: https://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss174_Korol.pdf
- KRZYWKOWSKI Isabelle, NOUS Camille « “DADA est un microbe vierge” – sur la littérature à l’heure de la guérilla virale » [en ligne], AOC, 4 juin 2020. URL : <https://aoc.media/critique/2020/06/03/dada-est-un-microbe-vierge-sur-la-litterature-a-lheure-de-la-guerilla-virale/>
- La Cause freudienne, vol. 62, n°1, 2006.
- LECLERC Sophie, « Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962) », *Revue historique*, vol. 646, n° 2, 2008, p. 315-336. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-historique-2008-2-page-315.htm>
- MAILLARD-CHARY Claude, « Le Sentiment de la nature chez les surréalistes » [en ligne], *L’Homme et la société*, n°91/92, *Le rapport à la nature*, 1989, p. 166-168. URL : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1989_num_91_1_2396
- MARGENTIN Laurent, « Dada ou la boussole folle de l’anarchisme », *Lignes*, vol. 16, n°1, 2005.
- MATHIEU Anne, RENOULT Anne, ALLAIN Patrice, « Textes et Témoignages retrouvés », *Aden*, 2011, n° 10, p. 235-331. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.normandie-univ.fr/revue-aden-2011-1-page-235.htm>
- NESSELROTH Peter W., « Chapitre I. Le Dédoublement du sens de Dada à Derrida et vice-versa », *Stratégies de l’illisible* [en ligne], Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005. URL : <https://books.openedition.org/pupvd/26919>
- REVERSEAU Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications » [en ligne], in *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007. URL : <http://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>.
- RUBIO Emmanuel, « L’Âge d’homme et le surréalisme », in Jean-Pierre Goldenstein, Michel Bernard, *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 259-271.
- SABOT Philippe, « Primitivisme et surréalisme : une “synthèse” impossible ? », *Methodos* [en ligne], n°3, 2003, mis en ligne le 05 avril 2004. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/109>
- SEBBAG Georges, « VIII. Du hasard en conserve », in *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie* [en ligne], Paris, Hermann, 2012. URL : <https://www.cairn.info/--9782705681678-page-615.htm>
- SHIPE Timothy, “The Dada Archive”, *Books at Iowa* [en ligne], n°39, novembre 1983. URL : <https://doi.org/10.17077/0006-7474.1084>
- SIEPE Hans T., « “Ne visitez pas l’exposition coloniale”. Quelques points de repères pour aborder l’anticolonialisme des surréalistes », in Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe (éd.), *Surréalisme et politique*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, p. 169-180.
- SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, « Le thème du Barbare dans la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e », in Madeleine Bertaud (éd.), *Les Grandes Peurs*, n°2, *L’Autre*, Genève, Droz, 2004, p. 361-372.
- SUTER Patrick, « Éditer en temps de guerre, inventer dans la pénurie. La revue Dada à Zurich (1917-1919) », [en ligne], Loxias-Colloques, *Écrire en Suisse pendant la grande Guerre*. Mis en ligne le 23

août 2017. Consulté le 26 novembre 2019. URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=961>.

UMLAND Anne, KWARTLER Talia, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: “A Serious Affair” », in Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich, Martin Schieder (dir.), *Passages*, vol. 2, *Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists, and the Market*, Paris, Centre allemande d’histoire de l’art, 2019.

VINCLAIR Pierre, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », in *Fabula-LhT* [en ligne], n° 16, « Crises de lisibilité », sous la direction de Jan Baetens et Éric Trudel, janvier 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1628>

Contributions/ actes de colloque

MARUTA Vasile, « Les mathématiques et l’accumulation numérique dans les structures du théâtre dada », actes du Colloque International transdisciplinaire « Théâtre et Sciences », 14-16 mai 1998, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, p.149-164.

Association EIRPI, Espace international de recherche philosophique et interdisciplinaire, *Surréalisme et philosophie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

Catalogues d’exposition

Dada Africa, Catalogue de l’exposition « Dada Africa - Sources et influences extra-occidentales », Paris, Musée de l’Orangerie, du 17 octobre 2017 au 19 février 2018. Paris, Hazan, 2017.

Dada, Catalogue de l’exposition, Paris, Centre Pompidou, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006. Paris, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, 2005.

Fantastic Art, Dada, Surrealism, Catalogue de l’exposition, New-York, Museum of Modern Art, 19 décembre 1936-17 janvier 1937. New-York, Museum of Modern Art, 1937.

La Révolution surréaliste, catalogue de l’exposition, Paris, Centre Pompidou, du 6 mars au 24 juin 2002. Paris, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, 2002.

Préhistoire, une énigme moderne, catalogue de l’exposition, Paris, Centre Pompidou, du 8 mai au 16 septembre 2019. Paris, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, 2019.

Pages / sites internet

The International Dada Archive [en ligne]. University of Iowa, dir. Timothy Shape & Rudolf E. Kuenzli. <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html>.

JUIN Hubert, ARNAUD Noël, LEFEBVRE Henri, et al., « Dada, derrière la légende », Relecture, France Culture, 24 septembre 1975. URL : https://www.youtube.com/watch?v=gnjqzGSiym&t=4680s&ab_channel=%C3%89CLAIRBRUT

VI. ARTS ET LITTÉRATURE

A. Autres écrits littéraires

Ouvrages/articles

- APOLLINAIRE Guillaume, « Sur les musées », *Le Journal du soir*, 3 octobre 1909.
- APOLLINAIRE Guillaume, « Mélanophilie ou mélanomanie », *Mercure de France*, t. CXX, n° 451, 01 avril 1917, p. 559-561.
- ARAGON Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.
- ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 2007.
- ARAGON Louis, Marc Dachy (ed.), *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, [1923], Paris, Gallimard, 1994.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Paris, José Corti, 1982.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1961.
- BALL Hugo, *Le manifeste Dada*, [1916], Saint-Etienne, Le réalgar, 2011.
- BALL Hugo, *Der Künstler und die Zeitkrankheit : : ausgewählte Schriften [L'artiste et la maladie du temps : morceaux choisis, 1926]*, édité par Hans Burkhard Schlichting, Francfort, Suhrkamp, 1984.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, t. I à IV, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, 1988-2008.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris Gallimard, 1966.
- CAILLOIS Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- CAILLOIS Roger, *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976.
- CREVEL René, « Les Pas perdus, par André Breton », *Les Feuilles libres*, n°36, mars-juin 1924.
- CORBIERE Tristan, *Les Amours jaunes*, [1873], Paris, LGF, 2003.
- DELAUNAY Robert, « Henri Rousseau le Douanier », *L'Amour de l'art*, n° 7, novembre 1920.
- DESNOS Robert, « Troisième manifeste du surréalisme », *Le Courrier littéraire*, n°1, 1^{er} mars 1930.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Paris, Dunod, 2016.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1991.
- ÉLUARD Paul, « Le Génie sans miroir », *Les Feuilles libres*, n°35, janvier/février 1924, p. 301-308.
- ERNST Max, « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'art*, n°6/7, 1936.
- EINSTEIN Carl, *La sculpture nègre*, [1915], traduit de l'allemand par Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998.
- FLAKE Otto, *Nein und Ja [Non et oui]*, Berlin, Fischer/Verlag, 1920.
- FONDANE Benjamin, *Images et livres de France*, [1921], trad. fr. Odile Serre, Paris, Paris-Méditerranée, 2002.

- GUILBEAUX Henri, « Mars 1917 », in *Salut à la Révolution russe*, Genève, Édition de la revue *Demain*, 1917, p. 29-30.
- HUELSENBECK Richard, *Almanach Dada*, Berlin, Erich Reiß, 1920.
- JANCO Marcel, « Însemnări de Artă », *Contimporanul*, n°45, avril 1924, p. 7.
- JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Garnier, 2012.
- LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, présentées et annotées par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, 2009.
- LEFEBVRE Henri, « 1925 », *La nouvelle revue française*, n° 172, avril/juin 1967, p. 707-719.
- MALRAUX Clara, « Pour André Malraux », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n°99, 6 septembre 1924, p. 1.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Monoplan du Pape*, Paris, Sansot et C^{ie}, 1912.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Éditions futuristes de « Poesia », 1919.
- MICHAUX Henri, « Recherche sur la poésie contemporaine » (1936), in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 2004, p. 971-983.
- MONNEROT Jules, « À partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », *Le surréalisme au service de la Révolution*, n°5, décembre 1933.
- NOVALIS, *Le Brouillon général*, [1798], traduit de l'allemand et présenté par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2000.
- PERET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, José Corti, 1995.
- PREVOST abbé, *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], Paris, Flammarion, 2006.
- PRIGENT Christian, *Une Erreur de la nature*, Paris, P.O.L, 1996.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, *Dada (Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques) 1915-1929*, [1974/1978], Paris, Ivrea, 1994.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, « La Mentalité primitive, par Charles Blondel », *Le revue européenne*, n°41, juillet 1926, p. 78-79.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, « Charles Nordmann : Einstein et l'Univers », *Littérature* (nouvelle série), n°1, mars 1922.
- ROUSSEAU Henri, *La Vengeance d'une orpheline russe*, *Orbes*, n° 2, printemps 1929, p. 41-57 ; n° 3, printemps 1932, p. 101-106 ; n° 4, hiver 1932/1933, p. 49-67.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations*, t. I, Paris, Gallimard, 1947.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SPITZ Jacques, *L'Homme élastique*, Paris, Gallimard, 1938.
- SCHWITTERS Kurt, *Merz, Ursonate*, traduit en français par Marc Dachy, Paris, Lebovici, 1990.
- WHITMAN Walt, *Leaves of Grass [Feuilles d'herbe, 1855]*, trad. fr. Léon Bazalgette, Paris, Mercure de France, 1922.

Pages / sites internet

B. Études critiques

Thèses

CAPRETZ Pierre, *Quelques sources de Lautréamont*, Thèse de 3^e cycle, Paris, Sorbonne, 1950.

HOPKINS Fleur, « Écrire un « conte à structure savante » : apparition, métamorphoses et déclin du récit merveilleux-scientifique dans l'œuvre de Maurice Renard (1909-1931) », *ReS Futurae* [en ligne], n°11, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/resf/1296>

LAHANQUE Reynald, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse en littérature, sous la direction de Guy Borreli, Université Nancy II, 2002, 2 vol. 1110 p.

REMY Ariane-Rachel, *Beau comme la rencontre fortuite... entre Breton et Freud : la psychiatrie et la psychanalyse dans l'œuvre d'André Breton*, thèse de doctorat en médecine, sous la direction de Pierre Stanislas Lagarde, Université Louis Pasteur (Strasbourg), 1991, 1 vol., 290 pages.

Ouvrages

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BEHAR Henri, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988.

BEHAR Henri, *André Breton, le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.

BENSON Timothy O., *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Ann Arbor, UMI Research Press, 198

BERGIUS Hanne, MILLER Norbert, RIHA Karl (éd.), *Johannes Baader. OBERDADA: Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, Lahn/Giessen, Anabas Verlag, 1977.

BERNARD Suzanne, *La Poésie en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BLACHERE Jean-Claude, *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

CAMFIELD William A., *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.

CAWS Mary Ann, *Surrealism And The Literary Imagination: A Study Of Breton And Bachelard*, La Hague-Paris, Mouton & co, 1966.

CHAPON François, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, Lattès, 1984.

COTE Sébastien, *L'Ethnologie détournée : Carl Einstein, Michel Leiris et la revue Documents*, Paris, Garnier, 2019.

GARAUDY Roger, *L'itinéraire d'Aragon, du surréalisme au monde réel*, Paris, Gallimard, 1961.

GOUANVIC Jean-Marc, *La Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

GOUANVIC Jean-Marc, *Sociologie de la traduction, La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presse Universités, 2020.

GUAY Patrick, *Jacques Spitz, le mythe de l'humain*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

- JOSEPH-LOWERY Frédérique, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Lausanne, *L'Âge d'homme*, 2006.
- KLEIN Wolfgang, TERONI Sandra, *Pour la défense de la culture : Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005.
- LARRERE Catherine, LARRERE Raphaël, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Flammarion, 2022.
- LHOT Patrick, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann*, Aix-Marseille Université, Presses universitaires de Provence, 2013.
- MANN Philip, *Hugo Ball : An Intellectual Biography*, Londres, Institut d'études germaniques, Université de Londres, 1987.
- MARIE Aristide, *Pétrus Borel, le lycanthrope*, Paris, La Force française, 1922.
- MARIËN Marcel, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979.
- MATVEJEVITCH Pedrag, *La poésie de circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971.
- THEVAL Gaëlle, *Poésies ready-made, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- RAYNAL Maurice, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Skira, 1949.
- ROGER Thierry, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- RUBIO Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton (1924-1941)*, Lausanne, *L'âge d'homme*, 2009.
- RUMEAU Delphine, *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- SAINT-RAYMOND Léa, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Garnier, 2021.
- SADOUL Georges, *Aragon*, Paris, Seghers, 1967.
- SANOUILLET Michel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.
- TASSEAU Vérane, « Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923) » [en ligne], *Archives Juives*, vol. 50, no. 1, 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2017-1-page-26.htm>
- WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.

Articles / contributions à un ouvrage collectif

- ALST Abigael van, BRU Sascha et BAETENS Jan, « Entre expérimentation poétique et savoir scientifique : sur la vérité de la littérature, 1890-1950. Entretien avec Sascha Bru et Abigael van Alst (MDRN) », in *Fabula-LhT* [en ligne], n° 24, « Toucher au « vrai » : la poésie à l'épreuve des sciences et des savoirs », Annick Ettlin et Jan Baetens (dir.), novembre 2020. URL : <http://www.fabula.org/lht/24/mdrn.html>
- BEHAR Henri, « Pour une correspondance générale d'André Breton » [en ligne], 2019. URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/pour-une-correspondance-generale-dandre-breton/>
- BELIN Olivier, « La bibliothèque de Paul Éluard : donner à lire », in *Bibliothèques d'écrivains : Lecture et création, histoire et transmission* [en ligne]. Turin : Rosenberg & Sellier, 2018. URL : <http://books.openedition.org/res/1991>.

BOZZETTO Roger, « La Science-fiction comme genre et comme produit : originalité de la SF », *Quarante-deux* [en ligne], 2000. URL : <https://www.quarantedeux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/genre.html>

EDWARDS Paul, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la machine à explorer le temps », in *L'Étoile-absinthe*, n°95/96, 2002.

GUILLOT Augustin, LIMAT-LETELLIER Nathalie, « Correspondance inédite Aragon – Max-Pol Fouchet », *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°8 [en ligne], Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2002. URL : <https://books.openedition.org/pus/6923>

JENNY Laurent, « Le principe de l'inutile ou l'art chez les insectes », *Critique* [en ligne], vol. 788/789, n° 1/2, 2013. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2013-1-page-70.htm>.

KRASOVEC Aleksandra A., « Les périodiques des biocosmistes et de l'avant-garde russe », in Tania Collani, Noëlle Cuny (dir.) *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Paris, Garnier, 2013, p. 213-226.

KRZYWKOWSKI Isabelle, « Poétique et poésie du virus » [en ligne], Colloque interdisciplinaire « L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie », organisé par Susannah Ellis et Sylvie Allouche, mai 2014, Paris, ENS Ulm, France. URL : halshs-01705994

MARCHAL Hugues, « III. Une sente sinueuse et ardue : les sciences dans *Les Enfances Chino* », in Bénédicte Gorrillot (éd.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue. Avec des inédits de Christian Prigent* [en ligne], Paris, Hermann, 2017. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.normandie-univ.fr/--9782705694104-page-263.htm>

MARCHAL Hugues, ETTLIN Annick, « Modernités de la poésie scientifique. Entretien avec Hugues Marchal », in *Fabula-LhT* [en ligne], n° 24, « Toucher au « vrai » : la poésie à l'épreuve des sciences et des savoirs », Annick Ettliln et Jan Baetens (dir.), novembre 2020. URL : <http://www.fabula.org/lht/24/marchal.html>

MAREUGE Agathe, « Le cor merveilleux et la petite Cunégonde : poétique romantique dans les 'configurations' arpiennes (1918 – 1930 – 1950) », *Mélusine numérique*, n°2, *Les Surréalistes français et l'Allemagne* [en ligne], 2020, p. 186. URL : http://melusine-surrealisme.fr/wp/?attachment_id=3414.

PELLETIER Olivia, « *Bougres de Nha-Qué* de Jules Guieysse : une pièce de théâtre anticolonialiste dans les années trente », *Revue d'histoire du théâtre*, 64^e année, n°264, 2014, p. 485-502.

POGNANT Patrick, « La Poésie de résistance. France 1939-1945 », in Gérard Danou, *Résistances : littératures, médecines, sciences humaines*, Limoges, Lambert Lucas, 2011, p. 99-135.

POIVERT Michel, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », *Études photographiques* [en ligne], n°7, mai 2000. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/207>.

POTESTA Andréa, « De l'inutile. Formes animales. », *Le Portique* [en ligne], n°23/24, 2009. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2428>

PRIGENT Christian, « Du sens de l'absence de sens », in Bénédicte Gorrillot, Alain Lescart (dir.), *L'Illisibilité en questions*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du septentrion

RIDEAU Gaël, « L'Anecdote entre littérature et histoire : une introduction », in *L'anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

RIOU Gwenn, « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », *Marges* [en ligne], n°26, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1360>.

RIOU Gwenn, « De la théorie à la pratique : "Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires" (1932) », *Itinéraires* [en ligne], n°1, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4212>.

RIOU Gwenn, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », in Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes* [en ligne], 2019. URL : <https://serd.hypotheses.org/5128>.

RACINE Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) ».

RIPOLL Ricard (dir.), « Avant-dire : l'illisible en construction », in *Stratégies de l'illisible* [en ligne], Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005. URL : <http://books.openedition.org/pupvd/26914>.

RUBIO Emmanuel, « Présences de Schelling dans Le Paysan de Paris », in *Recherches croisées Aragon – Elsa Triolet*, n°8 [en ligne], Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2002. URL : <http://books.openedition.org/pus/6914>

RUBIO Emmanuel, « Hegel, l'amour et Le Paysan de Paris », *L'Atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle d'Aragon*, textes réunis par Édouard Béguin et Suzanne Ravis, Université de Provence, "Textuelles", 2003, p. 55-69.

SAINT-RAYMOND Léa, « L'aura démultipliée : la photographie comme vecteur de diffusion et de valorisation de la sculpture (1890-1930) », *Sculptures*, n°6, 2019, p. 34-40.

STAVRINAKI Maria, « Hugo Ball : le faune et le moine au Cabaret Voltaire », *Retour d'y voir*, n° 2, MAMCO, Genève, juin 2010.

SURLAPIERRE Nicolas, « Opiacées : le temps scientifique dans *Ça ira !* », in Tania Collani, Noëlle Cuny (dir.) *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Paris, Garnier, 2013, p. 377-394.

Catalogues d'exposition

Donation Louise et Michel Leiris, Catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, du 22 novembre 1984 au 28 janvier 1985. Paris, Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, 1984.

Filmographie

LAZZAROTTO Quentin, *Man Ray et les équations shakespeariennes* [documentaire], M CINÉMA, 2019.

C. Écrits théoriques

BADIOU Alain, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BIASI Pierre-Marc (de), *La Génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005.

BOUVERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2016.

Umberto Eco, *Lector in fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1985.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, [1966], Paris, Gallimard, 2015.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, [1976], trad. fr. Michel-François Demet, Paris, LGF, 1999.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GOODY Jack, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- KÖHLER Erich, *Le hasard en littérature, Le possible et la nécessité*, trad. fr. par Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2000.
- LAVOCAT Françoise, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, t. I, Paris, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC Henri, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- PIERSSENS Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essai d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète : Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.
- ROSSET Clément, *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 2013.
- ROSSET Clément, *L'Anti-Nature*, Paris, PUF, 2011.
- SCHLANGER Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
- SERRES Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991.
- SEVE Bernard, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.
- SNOW Charles Percy, *The Two Cultures* [1959], trad. fr. Claude Noël, Paris, Pauvert, 1968.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

VII. PHILOSOPHIE / SPIRITUALITÉ

A. Corpus principal

- ENGELS Friedrich, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, [1884], trad. fr. Jeanne Stern, Paris, Les éditions sociales, 1983.
- ENGELS Friedrich, *Anti-Dürhing*, [1874], trad. fr. Emile Bottigelli, Paris, Les éditions sociales, 1971.
- ENGELS Friedrich, MARX Karl, *L'idéologie allemande*, [1867], Paris, Les éditions sociales, 2014.
- FRIEDLÆNDER Salomo, *L'indifférence créatrice [Schöpferische Indifferenz]*, *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Detlef Thiel (éd.), Waitawhile, Herrsching, 2009.
- FRIEDLÆNDER Salomo, « Polarität – Philosophischer Vortrag », *Der Sturm*, n°92, Janvier 1912.
- FRIEDLÆNDER Salomo, « Præsentismus – Rede des Erdkaisers an die Menschen », *Der Sturm*, n°144/145, janvier 1913.
- FRIEDLÆNDER Salomo, « Der Waghalter der Welt », *Die weißen Blätter*, vol. 1, n°7, juillet 1915.
- FRIEDLÆNDER Salomo, « Kants Vermächtnis », *Der Sturm*, vol.1, n°53, mars 1911.
- GOBINEAU Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, [1853], Livre Deux, Chapitre VII, « Rapport ethnique entre les nations assyriennes et l'Égypte. Les arts et la poésie lyrique sont produits par le mélange des blancs avec les peuples noirs ».
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Science de la logique, II : La logique subjective ou Doctrine du concept*, [1812], Paris, Aubier-Montaigne, 1981.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Philosophie de la nature*, [1817], t. I à III, trad. fr. Augusto Vera, Paris, Librairie philosophie de Ladrance, 1863-1866.

- JDANOV Andreï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Béthune, 1972.
- KANT Emmanuel, *Logique*, [1800], trad. fr. Louis Guillermit, Paris, Vrin, 1970.
- KANT Emmanuel, *Anthropologie considérée au point de vue pragmatique ou de l'utilité*, 1798.
- LAFARGUE Paul, *Le Droit à la paresse* [1883], Montreuil, Le Temps des cerises, 1996.
- LANDAUER Gustav, *Appel au socialisme*, [1911], trad. fr. Jean-Christophe Angaut et Anatole Lucet, Saint-Michel-de-Vax, Éditions La Lenteur, 2019.
- MARX Karl, *Le capital*, I à III, [1867], Paris, Gallimard, 2008.
- MONTESQUIEU, « De l'esclavage des nègres », Livre XV, chapitre V, *De l'Esprit des lois*, 1748.
- NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1979.
- SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph (von), *Philosophie de l'art*, [1802], trad. fr. Corinne Sulzer et Alain Pernet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999.
- SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph (von), *Du rapport entre les arts plastiques et la nature et autres textes (1807-1808)*, trad. fr. Patrick Cerutti, Paris, Vrin, 2010
- STIRNER Max, *L'Unique et sa propriété*, [1845], trad. fr. R. L. Reclaire, Paris, Stock, 1899.
- WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style* [1907], traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau & présenté par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1978.

B. Études critiques

Ouvrages

- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2014.
- DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 2014.
- MATHIEU Rémi, *Le taoïsme*, Paris, PUF, 2019.
- MAITRON Jean, *Le mouvement anarchiste en France*, t. I, *Des origines à 1914*, Paris, Gallimard, 1992.
- WOTLING Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris PUF, 2012.

Articles / contributions à un ouvrage collectif

- COPELAND Brian Jack, « The genesis of possible world semantics », *Journal of Philosophical Logic*, n°31, 2002, p. 99-137.
- LOUVRIER Julien, « Marx, le marxisme et les historiens de la Révolution française au XXe siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [en ligne], n°102, 2007. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/239>
- MÜLLER-FREIENFELS Richard, « Rationalisme et irrationalisme », *Recherches philosophiques*, n°1-2, 1931, p. 125-137.
- OUEDRAOGO Arouna, « De la secte religieuse à l'utopie philanthropique. Genèse sociale du végétarisme occidental », [en ligne], *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n°4, 2000. URL : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279882.

STEFAN-SEBASTIAN Maftai, "A Cultural Revolution for the "Free Spirits" : Hugo Ball's Nietzschean Anarchism", actes du 5e congrès méditerranéen d'Esthétique, Université de Murcia, édités par José Alcaraz, Matilde Carrasco et Salvador Rubio, 2011.

YOUNDINE Pavel, FADEEV Alexandre, « Le réalisme socialiste, méthode fondamentale de la littérature soviétique », *Commune*, n°10, juin 1934, p. 1025-1030.

VIII. PSYCHANALYSE

A. Corpus principal

ADLER Alfred, *Le sens de la vie. Étude de psychologie individuelle*, [1933], trad. fr. H. Schaffer, Paris, Payot, 1968.

ADLER Alfred, *Gesellschaft und Kultur (1897–1937)*, édité par Almuth Bruder-Bezzel, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.

AUDARD Jean, « Du caractère matérialiste de la psychanalyse », *Les Cahiers du Sud*, 20^e année, n°154, p. 517-528.

BONNAFE Lucien, « Essai d'interprétation du fait psychiatrique selon la méthode historique de K. Marx et F. Engels (Histoire d'un mythe) », in *L'évolution psychiatrique*, vol. 13, 1948.

BONNAFE Lucien, « Essai d'interprétation du fait psychiatrique selon la méthode historique de K. Marx et F. Engels (Histoire d'un mythe) », in *L'évolution psychiatrique*, vol. 13, 1948, p. 102-105.

FERENCZI Sándor, *Thalassa. Essai de théorie sur la génitalité*, [1924], trad. fr. Judith Dupont & Myriam Viliker, Paris, Payot, 2018.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, [1910], trad. fr. Yves Le Lay, Samuel Jankélévitch, Gisèle Harrus-Révidi, Paris, Payot & Rivages, 2015.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, [1916], Paris, Payot & Rivages, 2001.

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, [1899], Paris, PUF, 2003.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, [1901], trad. fr. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2001.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [1905], Paris, Flammarion, 2019.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, [1913], trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1975.

FREUD Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions* [1915], *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1986.

FREUD Sigmund, *Le Problème économique du masochisme*, Paris, PUF, 1988.

FREUD Sigmund, *L'Homme aux loups. D'une histoire de névrose infantile* [1918], Paris, Payot, 2013.

FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation* [1929], Paris, PUF, 1971.

FREUD Sigmund, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], Paris, Gallimard, 1987.

FREUD Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

FREUD Sigmund, *Dostoïevski et le parricide* [1928], *Revue française de psychosomatique*, [en ligne], vol. 39, n°1, 2011, p. 109-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2011-1-page-109.htm>

JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, [1912], trad. fr. Yves Le Lay, Genève, Georg, 1987.

JUNG Carl Gustav, *Types psychologiques*, [1920], trad. fr. Yves Le Lay, Genève, Georg, 1968.

JUNG Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, [1963], trad. fr. Robert Cohen, Paris, Albin Michel, 1987.

LEFEBVRE Henri, « George Politzer et la psychanalyse », *La Raison, cahiers de psychopathologie*, n°18, 1957.

POLITZER Georges, « Un faux contre-révolutionnaire : le “freudo-marxisme” », *Commune*, n°1, juillet 1933, p. 284-304.

RANK Otto, *Don Juan et le Double*, [1914], trad. fr. S. Lautman, Paris, Payot & Rivages, 2001.

RANK Otto, *Le traumatisme de la naissance*, [1924], trad. fr. Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2019.

B. Études critiques

Ouvrages

FUECHTNER Veronika, *Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2011.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

ROUDINESCO Élisabeth, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2000.

ROUDINESCO Élisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. II, 1925-1985, Paris, Fayard, 1994.

Articles / contributions à un ouvrage collectif

BERTON Mireille, “Regard sur la folie : poétique et politique de la folie et du cinéma”, *Décadrages* [en ligne], n°18, 2011. URL: <http://journals.openedition.org/decadrages/216>

BARATTA Alexandre, WEINER Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique » [en ligne], *L'information psychiatrique*, vol. 85, n° 7, 2009. URL: <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-7-page-675.htm>

BONFANTI Thierry, « L'inconscient avant et après Freud », Magali Molinié (éd.), *La Psychanalyse. Points de vue pluriels*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2007.

BRUIT Guy, GAUTHIER-DARLEY Michel, BONNAFE Lucien, « Surréalisme et psychiatrie : la solitude des résistants de fond. Entretien avec Lucien Bonnafé », *Raison présente* [en ligne], n°120, 1996. URL : www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1996_num_120_1_3366

BRANKO Aleksić, « Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux” », [en ligne] *Topique*, vol. 115, n°2, 2011, p. 93-112. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-topique-2011-2-page-93.htm>

CHEMOUNI Jacquy, « Freudo-marxisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.normandie-univ.fr/encyclopedie/freudo-marxisme/>

FAUGERAS Patrick, « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un asile psychiatrique et d'un voleur de feu » [en ligne], *Sud/Nord*, vol. 26, n°1, 2016. URL: <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2016-1-page-9.htm>

GASCUEL Nils, *Dans le midi de Lacan. Le mouvement psychanalytique dans le sud de la France* [en ligne], Toulouse, Erès, 2015. URL : <https://www.cairn-info.ezproxy.normandie-univ.fr/--.htm>

LAPLENIE Jean-François, « Freud “et les conséquences”. Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux

d'une hostilité », *Agone*, n°35/36, *Les guerres de Karl Kraus*, 2006.

MABIN Dominique, MABIN Renée, « Art, folie et surréalisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la guerre de 1939-1945 » [en ligne], 13 mars 2015. URL: <https://melusine-surrealisme.fr/wp/art-folie-et-surrealisme-a-lhopital-psychiatrique/>

OLIVENNES Armand, « Pratiques et principes théoriques de la désaliénation chez Lucien Bonnafé », in Lucien Bonnafé, *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 29-43.

SMADJA Éric, « Le complexe d'Œdipe, cristallisateur du débat psychanalyse/anthropologie », *Le Journal des psychologues* [en ligne], n° 258, 2008, p. 22-25. URL: <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-5-page-22.htm>

IX. ANTHROPOLOGIE / ETHNOLOGIE / PRIMITIVISME

A. Corpus principal

BOREUX Charles, *L'Art égyptien*, Paris, G. Van Oest, 1926.

BREUIL Henri, *L'art à ses débuts : L'enfant, les primitifs*, Montligeon, Imprimerie-librairie de Montligeon, 1906.

BREUIL Henri, CARTAILHAC Émile, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906.

BREUIL Henri, *Les peintures rupestres schématiques de la péninsule ibérique*, Lagny, Imprimerie de Lagny, 1933.

BREUIL Henri, « Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification » [en ligne], *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique*, 14^e session, Genève, 1912, p. 174. URL : <https://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/171326261>

BREUIL Henri, « La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne » [en ligne], *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49^e année, n° 1, 1905, p. 120. URL : www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1905_num_49_1_71550

BREUIL Henri, « L'Afrique préhistorique », *Cahiers d'art*, 5^e année, n°8/9, 1930, p. 449-500.

BÜCHER Karl, *Arbeit und Rhythmus*, [1896], Leipzig, Teubner, 1899.

CASSOU Jean, « Peintures des temps préhistoriques », *Cahiers d'art*, n°4, mai 1926.

CLERC Charly, « Daniel Baud-Bovy, *L'art rustique en suisse* (Londres, The Studios, 1924) », *La semaine littéraire*, 1924, vol. 32, p. 303.

CLOUZOT Henri, « L'Art africain et océanien au théâtre Pigalle », *Miroir du monde*, 5 avril 1930.

DRIOTON Étienne, « La Statuaire égyptienne », in *L'Art Vivant en Égypte*, n°134, 15 juillet 1930.

DUBOIS Eugène, *Pithecanthropus Erectus. Eine menschenaehnliche Uebergangsform aus Java*, New-York, G.E. Stechert, 1894.

DURANT Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, [1960], Paris, Dunod, 1993.

FENEON Félix, « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre ? », *Bulletin de la vie artistique*, 1^{re} année, n° 24 à 26, 15 novembre/15 décembre 1920, p. 662-669, 693-703, 726-738.

FREGER Charles, *Wilder Mann ou la figure du sauvage*, Londres, Thames & Hudson, 2012.

- FISCHER Steven R., *Rongorongo: The Easter Island Script: History, Traditions, Texts*, Clarendon Press, 1997.
- FROBENIUS Léo, « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie », *Documents*, n°4, 1930, p. 185-189.
- JAUSSEN Tepano, *L'île de Pâques, histoire et écriture*, in *Bulletin de géographie historique*, vol. 2, 1893, p. 240-270 (repris dans *Cahiers d'art*, n° 2/3, mars/avril 1929, p. 109-119).
- KRAUSE Fritz, « Zur Ethnologie der Inseln Nissan », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 1, Leipzig, R. Voigtländers, 1906, p. 44-159.
- LEVY-BRUHL Lucien *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, [1910], Paris, PUF, 1951.
- LEVY-BRUHL Lucien, *La mentalité primitive*, [1922], (devenu *La pensée primitive*), Paris, Flammarion, 2010.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, [1962], Paris, Plon, 1990.
- LOTI Pierre, « L'Île de Pâques », *Reflets sur la route sombre*, Paris, Calmann Lévy, 1899.
- LUQUET Georges-Henri, *L'Art primitif*, Paris, Gaston Doin, 1930.
- « Membres de la société des américanistes », *Journal de la Société des Américanistes*, t. XXI, n°2, 1929, p. 3-33.
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, [1925], Paris, PUF, 2007.
- REINACH Salomon, « L'art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, n°14, 1903.
- RIVET Paul, « Le musée de l'Homme », *Le Risque*, 10 janvier 1938.
- ROUTLEDGE Katerine, *The Mystery of Easter Island: The Story of an Expedition*, London & Aylesbury, Hazell, Watson and Viney, 1919.
- SARFERT Ernst, « Eine Kanuplanke aus Kaiser Wilhelms-Land », *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, vol. 5, Leipzig, R. Voigtländers, 1911, p. 40– 43.
- SYDOW Eckart von, *Primitive kunst und psychoanalyse*, Leipzig, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927.
- WIRZ Paul, *Die religiösen Vorstellungen und die Mythen der Marind-anim, sowie die Herausbildung der totemistisch-sozialen Gruppierungen* [1922], t. II, Berlin, De Gruyter, 2012.

B. Études critiques

Thèses

- DOYEN Audrey, *Les relations entre les musées d'ethnographie et les marchés de l'art africain et océanien en France, en Suisse et en Belgique : construire la valeur et s'appropriier l'altérité*, thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de Christian Ghasarian et François Mairesse, Université de Paris III / Université de Neuchâtel, 29 novembre 2018, 2 vol., 598 pages.
- HANSE Olivier, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900* [en ligne], thèse de doctorat en Études germaniques, sous la direction de Klaus Vondung et Marc Cluet, Université de Rennes II, 2007, 2 vol., 456 f. URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00204429/fr/>

Ouvrages

CAZAUMAYOU Sophie, *Objets d'Océanie, Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris, L'Harmattan, 2015.

CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, « Les masques du Lötschental : Présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental », *Annales valaisannes*, 49^e année, 1974, p. 3-95.

CONKLIN Alice L., « L'ethnologie "pour le peuple" : Du Musée d'ethnographie au Musée de l'Homme », in *Exposer l'humanité : Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, [en ligne] Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2015.

FAUCOURT Camille, *Les Arts anciens de l'Amérique au musée des Arts décoratifs*, 12 mai/1^{er} juillet 1928, mémoire d'étude première année de 2^e cycle, sous la direction de M. Passini, École du Louvre, 2013.

FEEST Christian F., *Le Primitivisme dans l'art du xx^e siècle*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1991.

HODEIR Catherine, PIERRE Michel, *1931 : L'exposition coloniale*, Bruxelles, Complexes, 1991.

LAURIERE Christine, *Paul Rivet : le savant et le politique* [en ligne], Paris, Publications scientifiques du muséum, 2008.

MEFFRE Liliane, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2002.

MICHEL Pierre, *Les Barbares, 1789-1848. Un mythe romantique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

ROTHENBERG Jerome, *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania*, New-York, Anchor Books, 1969.

SCHNAKENBOURG Christian, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe aux XIX^e et XX^e siècles : La crise du système esclavagiste, 1835-1847*, Paris, L'Harmattan, 1980.

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

TRAUTMANN-WALLER Céline (dir.), *Quand Berlin pensait les peuples, Anthropologie, ethnologie et psychologie (1850-1890)* [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2004.

VAUDRY Élodie, *Les arts précolombiens : Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945* [en ligne], Rennes, PUR, 2019.

Articles / contributions à un ouvrage collectif

BASU Tanya, « Who is Krampus? Explaining the horrific Christmas beast », [en ligne], *National Geographic*, 16 mars 2020. 5 décembre 2018. URL : <https://www.nationalgeographic.com/news/2018/12/131217-krampus-christmas-santa-devil/>

CHARNEY Noah, « How Slovenia's monsters came back from the dead », [en ligne], *National Geographic*, 16 mars 2020. URL : <https://www.nationalgeographic.com/travel/destinations/europe/slovenia/experience-shrovetide-like-never-before-western-slovenia/>

COMAS Juan, « L'Anthropologie américaine et le diffusionnisme de P. Laviosa Zambotti », *Porto Trabalhos de antropologia e etnologia*, t. 17, n°1/4, 1959, p. 43-52.

GASTELLU Jean-Marc, « Un économiste fourvoyé en anthropologie : Olivier Leroy », [en ligne], *Cahiers Internationaux De Sociologie*, vol. 59, 1975, p. 315-336. URL : www.jstor.org/stable/40689740.

IVANOFF Hélène, « La collection Frobenius et l'art moderne », in *L'art avant l'art : Le paradigme*

préhistorique [en ligne], Lyon, ENS Éditions, 2022. URL : <http://books.openedition.org/enseditions/41021>.

PERALDI Audrey, SCHÄFER Achim, SCHLOTHAUER Andreas, *et al.*, « Die Afrika-Sammlung von Han Coray im HVM St. Gallen », *Kunst & Kontext*, n°11, Juillet 2016.

SAINT-RAYMOND Léa, VAUDRY Élodie, « The vanishing paths of African artefacts: Mapping the Parisian auction market for “primitive” objects in the interwar period », *JAMS*, vol. 4, n°1, octobre 2020

SAINT-RAYMOND Léa, VAUDRY Élodie, « A new ‘Eldorado’, The French Market for pre-Columbian Artefacts in the Interwar Period », in Bénédicte Savoy, Charlotte Guichard, *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Boston & Berlin, De Gruyter, 2018

TEYSSANDIER Nicolas, LIOLIOS Despina, « Le concept d’Aurignacien : entre rupture préhistorique et obstacle épistémologique » [en ligne], *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 105, n°4, 2008. p. 737-747. URL : www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_2008_num_105_4_13782

VERMES Geneviève, « Quelques étapes de la Psychologie des peuples (de la fin du XIX^e siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle » [en ligne], *L’Homme & la Société*, vol. 167/168/169, no. 1/2/3, 2008. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2008-1-page-149.htm>

Catalogues d’exposition

Charles Ratton, l’invention des arts « primitifs », catalogue de l’exposition, Paris, Musée du Quai Branly, du 25 juin au 22 septembre 2013. Paris, Skira/Flammarion, 2013.

X. ÉPISTÉMOLOGIE

A. Corpus principal

BACHELARD Gaston, *La philosophie du non*, [1940], Paris, PUF, 1966.

BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, [1934], Paris, PUF, 1968.

BACHELARD Gaston, *Études*, Paris, Vrin, 1970.

COURNOT Antoine Augustin, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités* [en ligne], Paris, 1843, p. 73. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k679998/f84.item>

DARWIN Charles, *L’Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou La lutte pour l’existence dans la nature*, [1859], trad. fr. Edmond Barbier, Paris, Albert Costes, 1921.

DARWIN Charles, *La Descendance de l’Homme*, [1871], trad. fr. Edmond Barbier, Paris, C. Reinwald & C^{ie}, 1891.

DARWIN Charles, *Les mouvements et les habitudes des plantes grimpantes*, [1875], trad. fr. Richard Gordon, Paris, C. Reinwald & C^{ie}, 1877.

EINSTEIN Albert, *La Théorie de la Relativité restreinte et généralisée*, trad. fr. J. Rouvière, Paris, Gauthier-Villars, 1921.

FEYERABEND Paul, *Contre la méthode, Esquisse d’une théorie anarchiste de la connaissance*, [1975], trad. fr. Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, Seuil, 1979.

HÆCKEL Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-*

Theorie [Morphologie générale des organismes. Principes généraux de la science des formes organiques, établie de manière mécanique sur la théorie de la descendance réformée par Charles Darwin], 1866.

HENRI Victor, « Analyse psychologique du principe de relativité, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1920.

JEANS James, *The Mysterious Universe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1931.

JOLY Nicolas, « Deuxième lettre de M. le professeur Joly », *Gazette médicale de Paris*, 37^e année, 3^e série, tome XXI, 1866, p. 743-745.

KALUZA Theodor, *Sitzungsberichte*, Preußische Akademie der Wissenschaft, 1921.

LABERENNE Paul, *L'Origine des mondes*, [1936], Paris, Les éditeurs français réunis, 1953.

LABERENNE Paul, « Le Matérialisme dialectique et les sciences », *À la lumière du marxisme*, t. I, *Sciences physico-mathématiques, sciences naturelles, sciences humaines*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936.

LAMARCK Jean-Baptiste (de), *Philosophie zoologique*, Paris, Duminil-Lesueur, 1809.

LAVOISIER Antoine, *Traité de Chimie Élémentaire*, 1789.

PASTEUR Louis, *La théorie des germes et ses applications à la médecine et à la chirurgie*, Paris, G. Masson, 1878.

PASTEUR Louis, « Observations relatives à la note précédentes de M. Duclaux », in *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. 100, Paris, Gauthier-Villars, 1885.

POINCARÉ Henri, *Dernières pensées*, Paris, Flammarion, [1913], 1917.

POINCARÉ Henri, *La science et l'hypothèse*, [1902], Paris, Flammarion, 1917.

POINCARÉ Henri, *La valeur de la science*, [1905], Paris, Flammarion, 1970.

POINCARÉ Henri, *Science et méthode*, [1908], Paris, Flammarion, 1956.

ROSTAND Jean, *Aux Frontières du surhumain*, [1962], Paris, Union générale d'éditions, 1973.

STEENSTUP Japetus, « Observations sur le développement des pleuronectes », *Annales des sciences naturelles*, vol. 2, 1864.

WIGNER Eugene, "The unreasonable effectiveness of mathematics in the natural sciences. Richard Courant lecture in mathematical sciences delivered at New York University, May 11, 1959" [en ligne], *Communications on Pure and Applied Mathematics*, vol. 13, 1960, p. 1-14. URL : <https://doi.org/10.1002/cpa.3160130102>

B. Études critiques

Ouvrages

ALUNNI Charles, *Spectres de Bachelard. Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*, Paris Hermann, 2019.

BONTEMS Vincent, *Bachelard et l'avenir de la culture*, Paris, Presse des Mines, 2018.

HESSEN Boris, *Les racines sociales et économiques des « Principia » de Newton. Une rencontre entre Newton et Marx à Londres en 1931*, Traduit et commenté par Serge Guérout, Paris, Vuibert, 2006.

TORT Patrick, *L'Effet Darwin. Sélection naturelle et naissance de la civilisation*, Paris, Seuil, 2008.

Articles / contributions à un ouvrage collectif

BORELLA Vincent, « Les écrits épistémologiques de Poincaré, obstacles à la diffusion de la relativité ? », *Revue d'histoire des sciences*, tome 55, n°1, 2002.

COLLANI Tania, « Le merveilleux et la science : Le bruissement des formules-images », *Variations*, n° 21, 2013, p. 21-35.

DEMOURES François-Xavier, « Relativité et relativisme : la réception de la théorie d'Einstein », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n°12, 2007. URL : <http://journals.openedition.org/traces/216>

DUVERNAY BOLENS Jacqueline, « La théorie de la récapitulation de Haeckel à Freud » [en ligne], *Topique*, vol. 75, n° 2, 2001, p. 13-34. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2001-2-page-13.htm>

HENTSCHEL Klaus, « Philosophical interpretation of relativity theory: 1910-1930 », *Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, vol. 2, Chicago, Chicago University Press, 1990.

HOLTON Gerald J., "Einstein's Scientific Program: The Formative Years.", *Some Strangeness in the Proportion*, 1980.

JACOB François, "Evolution and Tinkering", *Science*, vol. 196, n° 4295, 10 juin 1977.

LEROUX Jean, « Bachelard et le cercle de Vienne », *Cahiers Gaston Bachelard*, n°5, 2003, p. 107-127.

LEVY-LEBLOND Jean-Marc, « Sciences dures et traduction. Entretien réalisé par Michaël Oustinoff », *Hermès, La Revue* [en ligne], vol. 49, n° 3, 2007, p. 205-211. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-3-page-205.htm>

LÉVY-LEBLOND Jean-Marc, BALIBAR Françoise, « When did the Indeterminacy Principle become the Uncertainty Principle? », *American Journal of Physics*, n° 66, 1998.

LUMINET Jean-Pierre, « Renaissance de la poésie scientifique : 1950-2010 », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierrssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin* [en ligne] 2014, p. 43-66. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00932985/file/POESIESCIENTIFIQUE.pdf>

MARCHAL Hugues, « Péremption savante et intégration littéraire », in *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Laurence Dahan-Gaida (dir.), Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 29-43.

MARX William, « Valéry et Einstein, ou le poème de la relativité », in Antoine Compagnon, Céline Surprenant (dir.), *Einstein au Collège de France* [en ligne], Paris, Collège de France, 2020. URL : <http://books.openedition.org/cdf/9398>.

NAMER Émile, « L'intelligibilité mathématique et l'expérience chez Galilée » [en ligne], in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. XVII, n°4, 1964. p. 369-384. URL : https://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1964_num_17_4_2373.

TIRARD Stéphane, « Les origines de la vie sur la Terre : un problème historique », *Cahiers François Viète* [en ligne], n°4, 2003. URL : <http://journals.openedition.org/cahierscfv/2125>

C. Autres

LECOURT Dominique, BOURGEOIS Thomas, *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, PUF, 1999.

MENTEN Pierre de, *Dictionnaire de chimie. Une approche étymologique et historique*, Bruxelles, De Boeck, 2013.

XI. LINGUISTIQUE

BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. VI, Le XVIII^e siècle, Paris, Armand Colin, 1930.

DARMESTETER Arsène, *La vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Delagrave, 1887.

MEILLET Antoine, « Comment les mots changent de sens », *L'Année sociologique*, t. 9, 1906.

VENDRYES Joseph, *Le langage : introduction linguistique à l'histoire*, Paris, La renaissance du livre, 1921.

XII. USUELS

FEBVRE Lucien, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992.

FURETIERE Antoine, « Anecdote », in *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Leers, 1690.

LAGANE René, *Difficultés grammaticales*, Paris, Larousse, 2011.

LE GOFF Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* Paris, Seuil, 2014.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADLER, Alfred, 224, 226, 227, 291, 297
ALQUIÉ, Ferdinand, 27, 247
ALST, Abigail van, 18, 21, 22, 23
ALUNNI, Charles, 436, 440
AMIOT, Anne-Marie, 28, 202, 308, 415
ANAXAGORE, 307
ANAXIMANDRE, 307
APOLLINAIRE, Guillaume, 8, 24, 45, 63, 67, 82, 113, 116, 171, 352, 403
ARAGON, Louis, 12, 26, 31, 61, 66, 119, 129, 130, 180, 215, 216, 220, 221, 228, 232, 241, 242, 244, 245, 246, 248, 250, 252, 257, 309, 325, 327, 330, 331, 332, 368, 387, 388, 406, 416, 417, 429, 434, 439, 448
ARATUS, 308
ARCIMBOLDO, Giuseppe, 445, 466, 467, 468, 470
ARIMA, Maria, 290
ARISTOTE, 307, 347
ARNIM, Achim von, 141
ARP, Hans (Jean), 9, 55, 94, 95, 97, 98, 99, 106, 108, 109, 112, 113, 139, 141, 142, 146, 152, 155, 159, 163, 174, 186, 189, 200, 204, 205, 219, 224, 225, 319, 323, 346, 390, 447
ARTAUD, Antonin, 8, 28, 300
ASCHER, Ernst, 55
AUDARD, Jean, 294, 295, 296, 297, 439

B

BAADER, Johannes, 180, 199, 447
BAAL, Georges, 31
BAARGELD, Johannes Theodor, 447
BACHELARD, Gaston, 15, 16, 21, 33, 285, 420, 421, 424, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 450, 451, 457, 474
BACON, Francis, 210
BADIOU, Alain, 19, 475
BAÏF, Antoine de, 308
BAKHTINE, Mikhaïl, 166
BAKOUNINE, Mikhaïl, 190
BALL, Hugo, 21, 87, 89, 91, 95, 96, 97, 106, 107, 108, 135, 136, 137, 145, 155, 160, 161, 165, 180, 184, 185, 186, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 211, 219, 222, 223, 225, 226, 321, 474
BALTRUSAITIS, Jurgis, 464
BALVET, Paul, 299
BAR, Alexandru, 11, 40, 45
BARATTA, Alexandre, 234
BARGUES, Cécile, 26, 56, 60, 97, 145, 176, 443, 444
BARR, Alfred H. Jr., 440, 441, 442, 443, 445, 446, 463
BARRÈS, Maurice, 28, 191, 201
BARTAS, Guillaume du, 308
BARTHES, Roland, 317
BARZUN, Martin, 321
BASU, Tanya, 138
BATAILLE, Georges, 149, 262
BAUD-BOVY, Daniel, 139
BAUDE, Jeanne-Marie, 235
BAUDELAIRE, Charles, 5, 40, 42, 166, 388
BAUDUIN, Tessel, 443

BEAUCHARD, Marie-Josèphe, 8
BEETHOVEN, Ludwig von, 114
BÉHAR, Henri, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 21, 30, 31, 32, 39, 44, 46, 47, 53, 59, 72, 84, 100, 103, 110, 112, 118, 125, 137, 139, 147, 156, 163, 174, 180, 181, 182, 186, 188, 189, 201, 202, 204, 221, 229, 250, 253, 264, 282, 290, 297, 302, 311, 312, 332, 345, 357, 362, 395, 417, 418, 429, 436, 439, 448, 470
BELIN, Olivier, 289
BENSON, Timothy, 219
BERG, Hubert van den, 179, 184, 185, 192, 193, 195, 211, 212
BERGIUS, Hanne, 199
BERGSON, Henri, 321
BERKELEY, George, 210, 225
BERNARD, Suzanne, 5
BERNFELD, Siegfried, 291
BERNHEIM, Hippolyte, 136, 137
BERRANGER, Marie-Paule, 10
BERTELÉ, René, 439
BERTHET, Dominique, 345
BERTON, Mireille, 300
BESSEL, Friedrich Wilhelm, 451
BIASI, Pierre-Marc de, 395
BIRO, Yaëlle, 74
BLACHÈRE, Jean-Claude, 8, 24, 45, 53, 107, 110, 114, 115, 124, 125, 128
BLAKE, William, 388, 446
BLANCHOT, Maurice, 6
BLEULER, Eugène, 181, 225, 278, 280
BLOCH, René, 257
BLONDEL, Charles, 125
BLUM, Léon, 242
BOAS, Franz, 50, 117
BÖHME, Jacob, 159, 164, 204
BOHR, Niels, 308, 431, 439, 462
BONDY, Walter, 57, 59
BONFANTI, Thierry, 230
BONNAFÉ, Lucien, 299, 300, 301
BONTEMS, Vincent, 438
BOREL, Pétrus, 234, 235, 236
BORELLA, Vincent, 330
BOREUX, Charles, 157
BOSQUET, Alain, 188
BOURGEOIS, Thomas, 326
BOUVERESSE, Jacques, 471
BOZZETTO, Roger, 460, 461
BRACELLI, Giovanni Battista, 352, 445, 463, 464, 466, 467
BRANCO, Aleksic, 351
BRENTANO, Clemens, 141
BRETON, André, 6, 8, 9, 12, 21, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 42, 47, 57, 61, 62, 66, 69, 70, 73, 75, 81, 99, 100, 101, 110, 113, 114, 119, 124, 127, 128, 129, 130, 136, 141, 163, 172, 175, 180, 185, 197, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 235, 238, 242, 243, 245, 246, 250, 253, 254, 267, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 298, 305, 306, 308, 309, 316, 324, 325, 326, 332, 334, 336, 347, 348, 350, 351, 360, 361, 365, 366, 368, 369, 372, 374, 382, 383, 384, 387, 388, 391, 406, 421, 422, 423, 433, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 447, 463, 474
BREUER, Josef, 230

BREUIL, Henri, 147, 150, 151, 153, 157, 174, 175
BRILLOUIN, Michel, 470
BROGLIE, Louis de, 308, 420, 427, 431
BROWNING, Gordon Frederick, 11, 159, 160, 199
BRU, Sascha, 18, 21, 22, 23
BRUIT, Guy, 301
BRUNELLESCHI, Filippo, 159, 164
BRUNOT, Ferdinand, 418
BRUPBACHER, Fritz, 190
BÜCHER, Karl, 84, 85, 86, 103, 104, 105, 107, 108
BUFFET, Gabrielle, 189, 195, 200
BUOT, François, 9, 28, 30, 38, 52, 55, 58, 66, 72, 247, 296
BÜRGER, Peter, 101, 153, 388, 389, 391, 392
BYCHOWSKI, Gustav, 365

C

CAILLOIS, Roger, 21, 247, 250, 308, 359, 363, 364, 365, 366, 368, 382, 429, 430, 431, 432, 433, 436, 439, 459, 460, 467, 474
CALAMARIS, Nicos, 439
CALDER, Alexander, 446
CAMFIELD, William, 195
CAMPENDONK, Heinrich, 55
CAPITAN, Louis, 57, 59
CAPRETZ, Pierre, 372
CARRÉ, Louis, 59, 61, 75, 131
CARROLL, Lewis, 446
CARROUGES, Michel, 308
CASALIS, Eugène, 84
CASSOU, Jean, 7, 146, 257
CAUDREA, J. A., 40
CAWS, Mary-Ann, 12, 13, 207, 316, 394
CAZAUMAYOU, Sophie, 50, 59, 61, 100, 101
CEIA-MINJARES, Laura, 11
CÉLINE, Louis-Ferdinand, 49, 122, 324
CENDRARS, Blaise, 8, 24, 45
CERVANTES, Miguel de, 39
CÉZANNE, Paul, 63
CHADOURNE, Paul, 59, 75
CHAGALL, Marc, 446
CHAPLIN, Charles, 156
CHAPON, François, 216
CHAPPAZ-WIRTHNER, Suzanne, 138
CHAR, René, 21, 73, 247, 308
CHARMET, Raymond, 439
CHARNEY, Noah, 138
CHASTEL, André, 439
CHAURAND, André, 300
CHAUVET, Stephen, 59, 66
CHEMOUNI, Jacquy, 292, 293, 302
CHÉNIER, André, 308
CHENU, Jean-Charles, 372
CHESNE, JOSEPH du, 308
CHEVAL, Ferdinand (dit Facteur), 446
CHEVASSON, Louis, 129
CHIRICO, Giorgio de, 63, 67, 446
CHRUSECZ, Maya, 106
CLERC, Charly, 139
CLICHE, Anne-Hélène, 7
CLOUZOT, André, 66, 74, 82
CLOUZOT, Henri, 66, 74, 82
CODRESCU, Andrei, 187
COLLANI, Tania, 318, 322, 415, 442
COMAS, Juan, 176
COMPAGNON, Antoine, 6, 134, 324

CONFUCIUS, 201
CONKLIN, Alice L., 71, 78
COPELAND, Brian Jack, 465
COPERNIC, Nicolas, 307, 418, 425, 426
CORAY, Han, 55, 68, 447
CORBIÈRE, Tristan, 42, 162, 478
CORTÉS CASTRO, León, 256
CORVIN, Michel, 312
CÔTÉ, Sébastien, 152
COURNOT, Antoine Augustin, 347, 348
CREVEL, René, 21, 28, 30, 31, 121, 129, 247, 276, 299, 368
CUES, Nicolas de, 208
CUNY, Noëlle, 415
CUVIER, Georges, 355

D

DACHY, Marc, 5, 9, 13, 25, 26, 31, 47, 166, 179, 186, 188, 193, 200, 226, 232, 372
DAGEN, Philippe, 26, 49, 50, 51, 60, 64, 65, 67, 75, 82, 83, 92, 93, 95, 98, 101, 130, 131, 132, 133, 137, 148, 149, 154, 155, 167, 282
DARMESTETER, Arsène, 417
DARWIN, Charles, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 379, 380
DAVIDESCU, Nicolae, 41
DAVRAY, Henri D., 469
DE VINCI, Leonard, 445
DÉAT, Marcel, 242
DEBRAY, Cécile, 103
DECAUNES, Luc, 439
DELACROIX, Eugène, 156
DELAUNAY, Robert, 146, 168, 449
DELAUNAY, Sonia, 146, 449
DELEUZE, Gilles, 208
DELILLE, Jacques, 308
DÉMOCRITE, 307, 406
DEMOURES, François-Xavier, 324
DERAIN, André, 56, 63, 68
DERYCKE, Gaston, 290
DESCARTES, René, 210
DESNOS, Robert, 12, 56, 57, 115, 449
DIDEROT, Denis, 109, 130, 255, 417
DIVOIRE, Fernand, 321
DORIVAL, Bernard, 26
DOUCET, Jacques, 26, 58, 69, 72, 85, 90, 114, 215, 221, 226, 324, 388, 449
DREIER, Katherine S., 447
DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, 200, 220, 233, 406
DRIJKONINGEN, Fernand, 193, 293
DRIOTON, Étienne, 157, 158
DROST, Julia, 441, 448
DUBOIS, Eugène, 146
DUCHAMP, Marcel, 195, 201, 327, 345, 346, 403, 446, 449
DUCLAUX, Émile, 405
DUFOUR, Catherine, 8, 187, 204
DURAND, Gilbert, 285
DURANT, Gilbert, 20, 56, 108, 146, 181
DÜRER, Albrecht, 445
DURKHEIM, Émile, 50, 125, 127
DUROZOI, Gérard, 223
DUVERNAY-BOLENS, Jacqueline, 370

E

ECO, Umberto, 18
EDDINGTON, Arthur, 324, 326, 327
EDELMAN, Eugène, 55
EDWARDS, Paul, 470
EHERENSTEIN, Albert, 226
EINSTEIN, Albert, 16, 228, 233, 276, 307, 308, 311, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 419, 422, 431, 432, 439, 451
EINSTEIN, Carl, 56, 67, 95, 96, 97, 152, 225
ELDER, Bruce, 219
ELLIS Henry Havelock, 175
ÉLUARD, Paul, 12, 21, 57, 61, 73, 75, 117, 122, 130, 144, 242, 244, 247, 249, 267, 289, 301, 327, 365, 372, 441, 442, 444, 447
ENGELS, Friedrich, 180, 291, 300, 301, 347, 370, 425
EPHRAÏM, Jan, 91
EPSTEIN, Raïssa, 291
ERNST, Max, 50, 55, 62, 63, 95, 136, 138, 186, 204, 224, 247, 299, 344, 345, 366, 370, 383, 406, 421, 444, 447
ÉTIEMBLE, René, 439
ETTLIN, Annick, 18, 475
EUCLIDE, 323, 432
EVERLING, Germaine, 196
EWIG, Isabelle, 146
EYRAUD, Eugène, 87

F

FABRE, Lucien, 324, 325
FADEEV, Alexandre, 252
FAUCHEREAU, Serge, 39, 41, 64, 190
FAUCOURT, Camille, 71
FAUGERAS, Patrick, 300
FAURE, Elie, 257
FEBVRE, Lucien, 164
FEEST, Christian F., 49
FEININGER, Lyonel, 55
FÉNÉON, Felix, 58, 61, 76, 82
FENICHEL, Otto, 291
FERENCZI, Sandór, 366, 367, 370
FEYERABEND, Paul, 306, 307
FICHTE, Johann Gottlieb, 218, 219, 309, 387
FISCHER, Emil, 403
FISCHER, Steven, 90
FLAHUTEZ, Fabrice, 11, 64, 72, 75, 101, 441, 448
FLAKE, Otto, 203, 204
FLAM, Jack D., 51
FLAMEL, Nicolas, 172
FONDANE, Benjamin, 8, 39, 40, 41
FORCER, Stephen, 12
FOUCAULT, Michel, 17, 163, 181
FOURIER, Charles, 309
FRAENKEL, Théodore, 119, 227
FRANK, Leonhard, 225, 226
FRAZER, James George, 50, 97, 125, 126, 175
FRÉMOND, Émilie, 7, 11, 17, 336, 343, 382
FREUD, Sigmund, 126, 149, 181, 182, 183, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 259, 260, 262, 263, 266, 270, 274, 275, 276, 278, 280, 282, 290, 291, 297, 298, 299, 300, 326, 348, 350, 351, 370, 376, 471
FRIEDLÆNDER, Salomo, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 474
FRIEDRICH, Hugo, 197, 200, 203, 208, 209, 425, 451

FROBENIUS, Léo, 50, 146, 147, 148, 175
FROMM, Erich, 291
FRONTISI, Claude, 321
FROSSARD, Ludovic-Osacr, 242
FUECHTNER, Veronika, 225
FURETIÈRE, Antoine, 162

G

GAGARINE, Yuri, 467
GALIEN, Claude, 407
GALILÉE, 307, 319, 450
GANNE, Gilbert, 5
GARAUDY, Roger, 228, 242
GASCUEL, Nils, 299
GASTELLU, Jean-Marc, 127
GAUCHERON, Jacques, 24, 474
GAUDÍ, Antonio, 446
GAUGUIN, Paul, 51, 132
GAUTHIER-DARLEY, Michel, 301
GENETTE, Gérard, 22
GIACOMETTI, Alberto, 463
GIDE, André, 122, 237, 246
GLEIZES, Albert, 201
GOBINEAU, Arthur de, 116, 117, 128
GOETHE, Johann Wolfgang von, 198, 200, 243, 244
GOLDWATER, Robert, 153, 154
GOODY, Jack, 399
GORDON, Donald E., 11, 51, 132, 159, 160, 199, 379
GOUANVIC, Jean-Marc, 461, 462
GOURMONT, Jean de, 215
GOURMONT, Rémy de, 215
GOYA, Francisco de, 446
GOZZI, Carlo, 223
GRAVE, Jean, 191
GROLÉAS, Joseph-Lucien, 75
GROSSE, Ernst, 50
GROSZ, Georges, 179, 221
GRÜN, Ecaterina, 8, 12, 382
GUAY, Patrick, 462
GUÉRIN, Jules René, 377, 378
GUÉROUT, Serge, 426
GUIART, Jean, 73
GUIEYSSE, Jules, 245
GUILBEAUX, Henri, 178
GUILLAUME, Paul, 51, 63, 65, 67, 68, 75, 82, 131

H

HABERT, Isaac, 308
HÆCKEL, Ernst, 366, 368, 370
HALDANE, John Burdon Sanderson, 347
HALPERN, Anne-Élisabeth, 221
HANSE, Olivier, 103, 107, 108
HAUSMANN, Raoul, 46, 145, 180, 209, 211, 219, 221, 223, 321
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 148, 215, 216, 218, 219, 220, 309, 350, 351, 384, 385, 387, 388, 438
HEIN, Bela, 55, 56
HEISENBERG, Werner, 308, 309, 311, 420, 421, 427, 431, 472
HENNING, Emmy, 54, 55, 108, 159, 184, 204, 226
HENRI, Victor, 325, 422, 435
HENTEA, Marius, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 55, 202, 299, 407, 408
HENTSCHEL, Klaus, 329
HESSEN, Boris, 425, 426

HEUBERGER, Julius, 188, 189
HILER, Hilaire, 117, 140, 405
HIPPOCRATE, 407
HIRN, Yrjö, 51
HÖCH, Hannah, 447
HODEIR, Catherine, 130
HOFFMANN, August, 225
HOGARTH, William, 445
HOLTON, Gerald J., 329
HOPKINS, Fleur, 461
HUBBLE, Edwin, 462
HUBERT, Étienne-Alain, 73, 216
HUELSENBECK, Richard, 55, 85, 91, 93, 145, 155, 161,
180, 184, 185, 188, 197, 198, 199, 201, 202, 207, 209,
211, 225, 226, 321, 474
HUGNET, Georges, 192, 247, 296, 299, 446
HUGO, Valentine, 391, 447
HUGUES, Jean, 20
HUME, David, 210
HUSSERL, Edmond, 436

I

ILLYES, Jules, 31
IONESCO, Eugène, 8, 11, 39
ITO, Takuma, 10
IVANOFF, Hélène, 146

J

JACOB, François, 393
JACOB, Max, 129, 199
JACOTTET, Édouard, 84
JANCO, Georges, 106
JANCO, Marcel, 11, 39, 40, 41, 45, 95, 96, 97, 106, 108,
133, 134, 135, 138, 139, 145, 154, 155, 159, 161, 186,
189, 203, 204, 224, 225, 375, 447
JANET, Pierre, 136, 137, 230
JANKÉLÉVITCH, Samuel, 149, 231, 260, 267
JARRY, Alfred, 171, 216, 449, 463, 469, 470, 475
JAUSSEN, Tepano, 66, 87, 88, 89
JEANS, James, 420
JENNY, Laurent, 359
JOLY, Nicolas, 377, 378
JORDAN, Ernst Pascual, 421
JOSEPH-LOWERY, Frédérique, 267
JOSEPHSON, Ernst, 136, 138
JOSEPHSON, Matthew, 136, 138, 214
JOUVE, Pierre-Jean, 178
JOYCE, Thomas Athol, 175
JUN, Hubert, 253
JUNG, Carl Gustav, 47, 147, 179, 181, 221, 223, 224,
228, 230, 259, 260, 261, 264, 282, 297, 300, 476
JUNG, Franz, 179, 221
JUNOD, Henri Alexandre, 84, 92
JURINETZ, Vladimir, 292
JUVET, Gustave, 433

K

KAHN, Simone, 447
KAHNWEILER, Daniel Henri, 174, 448, 449
KALUZA, Theodor, 419, 420
KANDINSKY, Vassily, 55, 186, 446
KANT, Emmanuel, 114, 210, 309, 356, 387
KEPLER, Johannes, 307

KIRCHGRABER, Fr., 262
KLEE, Paul, 55, 134, 186, 370, 446
KLEIBER, Pierre-Henri, 400
KLEIN, Wolfgang, 252
KNORR, Ludwig, 403
KNUTSON, Greta, 28, 29, 202, 235, 296, 391, 447
KO, Sung-Won, 12, 199, 206, 207
KOCH, Robert, 404
KOROL, Martin, 204
KORRODI, Edward, 198, 199
KORZYBSKI, Alfred, 424
KRAEPELIN, Emil, 227
KRASOVEC, Aleksandra A., 415, 416
KRAUS, Karl, 222
KRAUSE, Fritz, 62, 63
KRIPKE, Saul, 465
KRISTEVA, Julia, 193
KROPOTKINE, Pierre, 190, 191
KUENZLI, Rudolph E., 12
KÜMMERLE, Inge, 13
KUNESOVA, Mariana, 312, 313
KWARTLER, Talia, 441, 442, 444, 445

L

LA FONTAINE, Jean de, 114, 355
LABAN, Rudolf von, 105, 106, 107, 108
LABERENNE, Paul, 425, 426, 427
LACAN, Jacques, 224, 299
LACÔTE, René, 9, 35
LAFARGUE, Paul, 288, 289
LAGANE, René, 172
LAHANQUE, René, 251
LAMARCK, Jean-Baptiste de, 367, 368, 370, 374, 375
LAMARTINE, Alphonse de, 162
LANDAUER, Gustav, 190, 192, 193
LANGEVIN, Paul, 326
Langwara, 106
LAO-TSEU, 204, 205
LAPLANCHE, Jean, 230
LAPLÉNIE, Jean-François, 222
LARRÈRE, Raphaël, 390
LAURIÈRE, Catherine, 59, 75, 78, 80, 176, 177
LAUTRÉAMONT, comte de (DUCASSE, Isidore), 166,
355, 358, 372, 388, 439
LAVIOSA ZAMBOTTI, Pia, 176
LAVOCAT, Françoise, 465, 466
LAVOISIER, Antoine, 325, 419
LAZARUS, Alexis, 449
LAZARUS-MATET, Catherine, 223
LAZZAROTTO, Quentin, 309
LE GOFF, Jacques, 164
LE ROUZIC, Zacharie, 146
LEBLOND, Marius-Ary, 68, 421
LECLERC, Sophie, 73, 111, 115, 118, 122
LECOURT, Dominique, 326
LEFEBVRE, Henri, 253, 296, 388
LEFÈVRE DE LA BRODERIE, Guy, 308
LEGGÉ, Elisabeth, 409
LEHUARD, Raoul, 54
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 210, 465
LEIRIS, Michel, 152, 174
LÉNINE (Vladimir Ilitch Oulianov), 185, 186, 187, 348
LEOPOLDO GARCÍA, German, 224
LEROY, Olivier, 127, 474
LEVEL, André, 66, 76, 82
LÉVI-STRAUSS, Claude, 176, 393

LÉVY-BRUHL, Hélène, 9
 LÉVY-BRUHL, Lucien, 50, 97, 124, 125, 126, 127, 128,
 152, 175, 436
 LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, 421
 LHOT, Patrick, 209, 211
 LILIENTSTEIN, Anastasius, 198, 199
 LINNÉ, Carl von, 163, 355, 419
 LIOLIOS, Despina, 147
 LISTA, Giovanni, 160, 408
 LOBATCHEVSKI, Nikolai Ivanovitch, 323, 432, 438
 LOCHMANN, Erin Morgan, 205
 LOCKE, John, 210
 LOEB, Pierre, 55, 59, 74
 LOMBROSO, Cesare, 136, 137
 LONDRES, Albert, 122
 LOOS, Adolf, 28
 LÓPEZ LUPIAÑEZ, Nuria, 13, 197, 205
 LOTI, Pierre, 57, 58, 59, 88, 89
 LOUVRIER, Julien, 425
 LUCRÈCE, 308
 LUGOL, Paul, 470
 LUMINET, Jean-Pierre, 307, 308, 322
 LUQUET, Georges-Henri, 149, 151
 LUSCHAN, Felix von, 175

M

MABIN, Dominique, 299
 MABIN, Renée, 299
 MACEDONSKI, Alexandru, 41
 MAEDER, Alphonse, 228
 MAETERLINCK, Maurice, 42, 110, 308
 MAGDEBOURG, Mathilde de, 159
 MAILLARD-CHARY, Claude, 332, 355, 361, 365, 368,
 369, 370, 375, 381, 404, 406, 411
 MAITRON, Jean, 191
 MALINOWSKI, Bronislaw, 298
 MALLARMÉ, Stéphane, 40, 216, 313, 321
 MALRAUX, André, 129
 MALRAUX, Clara, 129
 MAN, Henri de, 292
 MANILIUS, Marcus, 308
 MANN, Philippe, 138, 184
 MANTEGNA, Andrea, 154
 MARAN, René, 122
 MARC, Franz, 186
 MARCOUSSIS, Louis, 75
 MAREUGE, Agathe, 141, 142
 MARGENTIN, Laurent, 179, 190
 MARIE, Aristide, 235
 MARIËN, Marcel, 254
 MARIN CAÑAS, Francisco, 256
 MARINETTI, Filippo Tommaso, 102, 308, 317, 318,
 321, 322, 408
 MARUTA, Vasile, 9, 316
 MARX, Karl, 180, 191, 192, 290, 291, 299, 300, 301,
 305, 324, 326, 388, 425, 426
 MARX, William, 324
 MASSON, André, 463
 MATHIEU, Anne, 247
 MATHIEU, Rémi, 204, 206
 MATISSE, Henri, 51, 63
 MATVEJEVITCH, Pedrag, 241, 243
 MAURIAC, François, 328
 MAUSS, Marcel, 50, 182
 MAUTHNER, Fritz, 193
 MAYER, Robert, 223

MEFFRE, Liliane, 95, 96, 225
 MEILLET, Antoine, 417
 MEINHOF, Carl, 92
 MELNIKOV, Constantin, 130
 MENTEN, Pierre de, 314
 MEREJKOVSKI, Dimitri, 190
 MESCHONNIC, Henri, 353
 MESENS, Édouard Léon Théodore, 28, 29, 30
 MÉTRAUX, Alfred, 69
 MICHAUX, Henri, 5, 6
 MILLER, Norbert, 199
 MILLIAN, Claudia, 41
 MILLS, Laurence Heyworth, 449
 MINKOWSKI, Hermann, 419, 427
 MINULESCU, Ion, 41
 MIRÉ, Georges de, 57, 65, 75, 76
 MIRÓ, Joan, 152, 153, 364
 MODIGLIANI, Amedeo, 30, 63, 67, 186
 MOERENHOUT, Jacques-Antoine, 175
 MOLLION, Louis, 173
 MONNEROT, Jules, 21, 116, 128, 247, 250, 439
 MONNIER, Adrienne, 28, 449
 MONTAIGNE, Michel de, 111, 115
 MONTESQUIEU, 120
 MORAX, René, 223
 MORIS, Antony Innocent, 75
 MORTILLET, Gabriel de, 150
 MOTHERWELL, Robert, 106, 155, 188
 MÜHSAM, Erich, 190
 MÜLLER-FREIENFELS, Richard, 436
 MÜNZENBERG, Willi, 186
 MURAT, Louis, 363
 MURAT, Michel, 6, 42, 48, 172, 215, 216, 235, 363

N

NAMER, Émile, 319
 NAUMANN, Francis M., 134, 138, 139, 144, 145, 159,
 225
 NESSELROTH, Peter W., 313
 NETTLAU, Max, 190
 NEUMANN, Israel Ber, 446
 NEWTON, Isaac, 307, 418, 425, 426, 432, 450
 NICAISE, Christian, 9
 NIETSCHE, Friedrich, 45, 46, 190, 195, 197, 198, 199,
 201, 203, 208, 209, 388
 NOGUEZ, Dominique, 187
 NORDMANN, Charles, 327
 NOSTRADAMUS, 159, 160, 161, 162, 164, 174, 202,
 312
 NOÛS, Camille, 404
 NOVALIS, 219

O

O'KEEFFE, Georgia, 446
 OLIVAIN, Maurice, 135
 OLIVENNES, Armand, 301
 OPARINE, Alexandre, 347
 ORITA-SERBAN, Manuela, 8
 OUÉDRAOGO, Arouna, 204

P

PANA, Saşa, 20, 35
 PAPANASTASIOU, Adela Nicoleta Beiu, 11

PAREYN, Henri, 56
 PARKINSON, Gavin, 324, 326, 433, 434, 436, 438, 443
 PARROT, Louis, 14
 PARTENS, Alexander, 95
 PASTEUR, Louis, 230, 404, 405, 406, 407, 409
 PAUDRAT, Jean-Louis, 51
 PAUL-BONCOUR, Joseph, 242
 PAULHAN, Jean, 8, 68, 118, 119, 129, 237
 PELETIER DU MANS, Jacques, 308
 PELLETIER, Olivia, 245
 PERALDI, Audrey, 55
 PÉRET, Benjamin, 30, 114, 242, 295, 327, 449
 PERROTTE, Suzanne, 106, 107, 108
 PETERSON, Elmer, 11, 162, 168, 316, 415
 PÉTRARQUE, 14
 PFEMFERT, Franz, 225
 PICABIA, Francis, 9, 21, 32, 47, 95, 111, 179, 188, 189, 194, 195, 197, 199, 201, 204, 228, 315, 318, 323, 327, 333, 447, 449
 PICASSO, Pablo, 51, 63, 132, 134, 171, 186, 240, 304, 370, 371, 434, 435, 446, 448, 449, 468, 473, 476, 478
 PIERRE, José, 234, 237, 242, 310, 350
 PIERRE, Michel, 130
 PIERSENS, Michel, 19, 307
 PINSON, Jean-Claude, 23
 PIRANESI, Giovanni Battista, 445
 PLANCK, Max, 346, 431
 PLATON, 210, 217, 307
 POGNANT, Patrick, 241
 POINCARÉ, Henri, 309, 323, 324, 330, 331, 347, 452, 453, 454, 455, 456, 457
 POIRIER, Jacques, 227, 267, 362
 POIVERT, Michel, 406
 POLITZER, Georges, 294, 295, 296
 POLIZZI, Gilles, 160, 202
 PORTIER, André, 59
 POTESTÀ, Andréa, 359
 PRANGE, Michèle, 8
 PREVOST, l'abbé, 372, 373
 PRIGENT, Christian, 6, 7, 8, 14, 15, 17, 378
 PROUDHON, Pierre-Joseph, 192, 388
 PROUST, Marcel, 40
 PY, Françoise, 7
 PYTHAGORE, 307

R

RABELAIS, François, 166, 190
 RACINE, Nicole, 246
 RADIGUET, Max, 66
 RADULESCU-MOTRU, Constantin, 45
 RÂMAN, Chandrashekhara Venkata, 434
 RANK, Otto, 181, 259, 260, 264, 266, 267, 270, 274, 280, 282, 287, 288, 297, 300, 367
 RAPHAËL, 154, 390
 RATTON, Charles, 55, 59, 60, 61, 64, 65, 73, 74, 75, 76, 81, 83, 131, 382
 RAY, Man, 81, 299, 309, 360, 431, 447
 RAYNAL, Maurice, 468
 REDON, Odilon, 446
 REICH, Wilhelm, 291
 REICH, Zdenko, 259, 439
 REIK, Theodor, 282
 REINACH, Salomon, 82, 149, 150
 RÉMY, Ariane-Rachel, 215, 230
 RENARD, Maurice, 461
 RENOULT, Anne, 247

REVERDY, Pierre, 155, 161, 215, 308, 340, 356, 391
 REVERSEAU, Anne, 6
 RIBBE, Carl, 112
 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, 21, 31, 111, 114, 117, 123, 125, 220, 228, 240, 312, 314, 327, 408, 413, 414, 447
 RICHTER, Hans, 21, 106, 188, 200, 211, 226, 346
 RIEMANN, Bernhard, 308, 323, 432
 RIFFATERRE, Mchel, 12
 RIHA, Karl, 199
 RIMBAUD, Arthur, 113, 166, 304, 305, 388, 439
 RIOU, Gwen, 246
 RIPOLL, Ricard, 15
 RISTITCH, Marco, 351
 RIVET, Paul, 59, 71, 75, 78, 79, 80, 176, 177
 RIVIÈRE, André de la, 449
 RIVIÈRE, Georges-Henri, 64, 69, 71, 74, 75, 78, 80, 146
 RIVIÈRE, Jacques, 5, 129, 324
 ROBCIUC, Vasile, 12
 ROBIDA, Albert, 404
 ROCHE, Henri-Pierre, 449
 ROGER, Thierry, 321
 ROLLAND DE RÉNEVILLE, André, 290
 ROLLAND, Nicolas, 55, 74, 76
 ROLLAND, Romain, 178
 ROMOFF, Serge, 449
 RONSARD, Pierre de, 308
 ROSENSTOCK, Emilia, 38
 ROSENSTOCK, Filip, 38
 ROSSET, Clément, 348, 351, 352
 ROSTAND, Jean, 306, 307
 ROTHENBERG, Jérôme, 89
 ROTHSCCHILD, Henri de, 74
 ROUDINESCO, Elisabeth, 222, 226, 228, 275, 291, 292, 293, 295, 296, 299, 300, 302
 ROUSSEAU, Henri, 109, 111, 115, 138, 168, 169, 170, 171, 309, 446, 449
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 109
 ROUTLEDGE, Katherine, 87, 90, 148, 175
 RUBIN, William, 51, 132
 RUBINER, Ludwig, 198, 199, 226
 RUBIO, Emmanuel, 174, 175, 197, 198, 217, 218, 291, 298, 347, 348, 366, 368, 383, 384, 388, 439, 440
 RUEST, Anselm, 209
 RUMEAU, Delphine, 110
 RUPALLEY, Paul, 57, 82
 RUSSEL, Bertrand, 324, 363
 RUSSOLO, Luigi, 102
 RUTEBEUF, 158

S

SABOT, Philippe, 124
 SADOUL, Georges, 130, 242, 244, 252, 297, 439
 SAINT-RAYMOND, Léa, 59, 60, 61, 62, 75, 76, 448
 SALACROU, Armand, 449
 SALIES, Georges, 75
 SALMON, André, 68
 SANDQVIST, Tom, 41, 46, 138, 154, 407
 SANOUILLET, Michel, 13, 25, 26, 28, 63, 68, 102, 108, 179, 188, 189, 195, 201, 206, 213, 214, 226, 314, 327, 403
 SARDANAPALE, 156
 SARFERT, Ernst, 62, 63
 SARTRE, Jean-Paul, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 328
 SAVINIO, Albert, 63
 SCÈVE, Maurice, 308

SCHAD, Christian, 447
 SCHÄFER, Achim, 55
 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, 309, 381, 382, 385, 386, 387, 388
 SCHIEDER, Martin, 441, 448
 SCHICKELE, René, 226
 SCHILLER, Friedrich von, 200
 SCHLANGER, Judith, 381, 392, 402
 SCHLOTHAUER, Andreas, 55
 SCHMIDT, Wilhelm, 92, 292
 SCHNAKENBOURG, Christian, 120
 SCHNEE, Heinrich, 112
 SCHOPENHAUER, Arthur, 200
 SCHUMANN, Detlev W., 394
 SCHWITTERS, Kurt, 10, 179, 253, 325, 346, 446, 476
 SCOLARI BARR, Margaret, 441, 443, 444
 SEBBAG, Georges, 347
 SÉDILLOT, Charles, 404
 SERNER, Walter, 95, 185, 204, 222, 228
 SERNET, Claude, 36, 53
 SERRES, Michel, 470, 471
 SERS, Philippe, 200
 SÈVE, Bernard, 394, 395, 399
 SHAKESPEARE, William, 39, 471
 SHEPPARD, Richard, 205
 SHINKICHI, Takahashi, 12, 199, 206, 207
 SHIPE, Timothy, 12
 SIEPE, Hans T., 130
 SMADJA, Éric, 298
 SNOW, Charles Percy, 48
 SORO, Gabriel, 8, 118, 119
 SOUPAULT, Philippe, 26, 72, 116, 119, 129, 220, 228, 230, 327, 332
 SOUTINE, Chaïm, 30
 SPAÏNI, Alberto, 158
 SPIES, Werner, 7
 SPINOZA, Baruch, 388
 SPITZ, Jacques, 33, 430, 431, 461, 462, 463
 SPUYBROEK, Lars, 9
 STAVRINAKI, Maria, 184
 STEFAN-SEBASTIAN, Maftei, 198
 STEHLOW, Carl, 84, 92
 STEINEN, Karl von den, 175
 STEINER, Georges, 313
 STENDHAL, 198
 STENNSTUP, Japetus, 377
 STEPHAN, Emil, 51
 STEVENSON, Robert Louis, 459
 STIRNER, Max, 190, 194, 196, 197, 209, 388
 STOPPARD, Tom, 187
 STORA, Raphaël, 75
 STRASSER, Charlot, 225, 226
 STRASSER-EPELBAUM, Vera, 225
 SUDHALTER, Adrian, 441
 SURLAPIERRE, Nicolas, 221, 415
 SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, 113
 SUTER, Patrick, 189, 223
 SVED, Étienne, 158
 SYDOW, Eckart von, 66, 281, 282, 283
 SZITTYA, Émile, 166, 186, 372

T

TAEUBER, Sophie, 106, 108, 110, 146, 186, 203, 223
 TASSEAU, Vérane, 448
 TAYLOR, Seth, 190, 198, 200, 211
 TCHOUANG-TSEU, 204, 205, 206

TEODORU, D.A., 40
 TERONI, Sandra, 252
 TEYSSANDIER, Nicolas, 147
 THALÈS, 307
 THÉVAL, Gaëlle, 373
 THILENIUS, Georg, 84
 THIRION, André, 7, 29, 122, 130, 180, 181
 THOMSON, William (Lord Kelvin), 470
 TIRARD, Stéphane, 347
 TISON-BRAUN, Micheline, 9, 290, 390
 TIT, Tom, 360
 TODD, Olivier, 186
 TODI, Jacopone da, 158
 TODOROV, Tzvetan, 109, 458, 461
 TORDAY, Emil, 175
 TORT, Patrick, 376
 TOSQUELLES, François, 299
 TRAUTMANN-WALLER, Céline, 49
 TROTSKI, Léon, 187, 250, 291
 TZARA, Christophe, 28, 36, 83, 207, 296, 433

U

UMLAND, Anne, 441, 442, 444, 445, 447
 UNIK, Pierre, 439
 URECHIA, Vasile Alecsandrescu, 407
 UTRILLO, Maurice, 67

V

VALÉRY, Paul, 246, 308, 324, 325
 VANSELOW, Maria, 106
 VAUDRY, Élodie, 49, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 70, 71, 75, 76
 VERHAEREN, Émile, 42, 110
 VERKAUF, Willy, 135, 159, 225
 VERMÈS, Geneviève, 182
 VERNE, Jules, 461
 VÉRONÈSE, Paul, 154
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, 216
 VILLON, François, 142, 167, 172
 VINCLAIR, Pierre, 14, 15
 VINEA, Ion, 41, 45
 VIOT, Jacques, 122
 VIROUX, Maurice, 372
 VLAMINCK, Maurice de, 68
 VOLOCHINOV, Valentin, 292
 VORONCA, Ilarie, 8, 30, 179, 196

W

WALLACE, Alfred Russel, 363
 WALTHER, Suzanne, 106
 WARNOD, André, 68
 WEINER, Louisa, 234
 WEISBERGER, Jean, 219
 WEISS, Peter, 187
 WELLS, Herbert George, 404, 459, 469
 WESLEY-HOURDÉ, Charles, 55, 74, 76
 WEULE, Karl, 84
 WHITHAM, Hilary, 11
 WHITMAN, Walt, 39, 110
 WIGMAN, Mary, 106
 WIGNER, Eugene, 319
 WINOCK, Michel, 237, 241
 WIRZ, Paul, 175, 269, 270

WITTE, Anton, 92
WITTMANN, Jean-François, 350
WÖLFEL, Dominique Joseph, 66
WOLFF, Werner, 223
WORRINGER, Wilhelm, 173, 174
WOTLING, Patrick, 208, 209
WULFF, Käthe, 106

Y

YERSIN, Alexandre, 404
YODINE, Pavel, 252

YOUNG, Arthur, 308

Z

ZAMACOÏS, Miguel, 59, 449
ZAYAS, Marius de, 51, 63, 67, 68
ZBOROWSKI, Léopold, 30
ZERVOS, Christian, 146
ZETKINE, Clara, 186
ZSCHIMMER, Eberhard, 329
ZULLIGER, Hans, 282
ZYGOPULOU, Nefeli, 11

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PRÉAMBULE : LA FORMATION INTELLECTUELLE DE SAMUEL ROSENSTOCK	35
INTRODUCTION : L'OCCULTATION DES ORIGINES	35
I. L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ET SECONDAIRE : APPRENTISSAGE DU POLYGLOTTISME ET ASSIMILATION DE LA CULTURE FRANÇAISE	37
II. LES ETUDES SUPERIEURES : UN PARCOURS HETEROCLITE	44
CONCLUSION : QUELQUES SIGNES AVANT-COUREURS	48
CHAPITRE 1 : LE PRIMITIVISME, UNE FASCINATION TRANSVERSALE	49
INTRODUCTION : QU'EST-CE QUE LE PRIMITIF ?	49
I. UN MODELE ARTISTIQUE ET THEORIQUE.....	53
A- <i>Tzara et le monde de l'art</i>	54
1. Le collectionneur.....	54
2. Visiteur, prêteur ou organisateur : les rôles de Tzara dans les expositions d'art premier.....	67
3. L'appel au remaniement des musées.....	77
B- <i>Le réinvestissement poétique</i>	84
1. Transcriptions, traductions, adaptations : modalités d'emploi de la matière verbale primitive.....	84
2. La réappropriation des procédés « primitifs ».....	93
a. L'esthétique du périssable.....	93
b. Geste et rythme primitifs : Dada et la mise en valeur du corps	102
C- <i>La tension entre « mélanomanie » et racisme</i>	108
1. « Cannibale », « barbare », « artiste » ou « bon sauvage » : des stéréotypes rebours.....	108
2. Mise en scène et dénonciation du racisme et du colonialisme.....	118
3. Une attitude néanmoins paradoxale	128
II. UNE ENTITE AUX CONTOURS FLOUS	132
A- <i>Les primitifs de l'Occident</i>	133
1. L'enfant et le fou.....	133
2. « L'homme de culture rudimentaire ».....	138
B- <i>Le primitif de jadis : un éclectisme archaïsant</i>	144
1. Le préhistorique, premier des primitifs.....	144
2. Un contre-modèle antique	153
3. Le médiévisme contre l'art renaissant.....	158
a. Dada et le Moyen-Âge	158
b. Moyen-Âge/Renaissance, une périodisation indécise.....	161
c. Les cas des <i>primitifs</i> pré-renaissants.....	167
CONCLUSION : DES PRIMITIVISMES ERUDITS.....	173
CHAPITRE 2 : VERS UNE REVOLUTION PSYCHIQUE ET SOCIALE	178
INTRODUCTION : LA LENTE CONVERSION AU MARXISME ET A LA PSYCHANALYSE	178
I. LA POSITION TZARISTE AVANT L'ENGAGEMENT SURREALISTE	184
A- <i>Aux sources de l'antiphilosophie</i>	187
1. La tendance anarchiste	187
2. Un nietzschéisme diffus	197
3. L'indifférentisme, de la spiritualité orientale à la philosophie Dada	202
B- <i>La première réception de la philosophie idéaliste et dialectique allemande</i>	215
C- <i>Le cas de la psychanalyse</i>	220
II. LA TRANSFORMATION DE LA SOCIETE	232
A- <i>La conversion au marxisme</i>	233
1. La question de l'engagement du poète	233
2. Les multiples prises de position tzaristes	245
a. Le communisme et l'antifascisme	245
b. La guerre d'Espagne	254
B- <i>La libération psychique de l'homme</i>	258
1. Un rapport complexe à la psychanalyse.....	258
2. La question de l'angoisse de vivre	264
a. La situation psychique dans la société capitaliste.....	264
b. L'analyse des causes de la guerre	271
3. Retrouver un équilibre psychique dans la société future.....	276
a. L'instauration de nouveaux rites sociaux	276

b.	L'acceptation de l'ambivalence des sentiments.....	278
c.	L'élaboration d'une architecture intra-utérine.....	280
d.	L'instauration de l'oubli et de la paresse.....	286
C-	<i>Le problème du « freudo-marxisme »</i>	289
1.	Un débat critique.....	289
2.	Le positionnement de Tzara.....	293
	CONCLUSION : LA POESIE, ENTRE CONNAISSANCE ET ACTION.....	303
CHAPITRE 3 : L'APPORT SPECIFIQUE DES SCIENCES DE LA NATURE ET DU VIVANT306		
	INTRODUCTION : DADA, LE SURREALISME ET LA SCIENCE.....	306
I.	LA PLACE DES SCIENCES DANS L'ESTHETIQUE DADA.....	311
A-	<i>Un rejet de la science ?</i>	312
1.	L'emploi d'un langage spécialisé.....	312
2.	Des mathématiques aux sciences physiques.....	320
B-	<i>La déduction relativiste</i>	324
II.	LA BIOLOGIE AUX SOURCES DE L'IMAGINAIRE TZARISTE.....	332
A-	<i>L'image d'un univers éclaté</i>	333
1.	Une mise en accusation des sciences.....	333
a.	L'impossible connaissance objective de la nature.....	333
b.	L'amoralité des hommes de science.....	337
c.	Remettre l'Homme à sa place.....	340
d.	Le jeu de l'humour et du hasard.....	345
2.	Un évolutionnisme dynamisé.....	353
a.	L'hybridation des règnes.....	353
b.	Le principe d'une correspondance universelle, l'exemple du mimétisme animal.....	357
c.	Lamarck, Haeckel, Darwin : quel apport des sciences du vivant ?.....	368
B-	<i>Redéfinir l'œuvre d'art</i>	381
1.	Une approche organique.....	381
a.	La métaphore de l'organisme.....	381
b.	Les fondements biologiques de l'art.....	384
c.	Une conception néanmoins singulière de l'organisme.....	388
2.	Pour un art de l'assemblage.....	393
C-	<i>Le tropisme du corps précaire</i>	402
1.	La critique d'une société malade.....	402
2.	La métaphore du microbe et l'influence pasteurienne.....	404
3.	L'omniprésence du pathologique.....	408
III.	REPENSER L'ART ET LE MONDE A TRAVERS LES SCIENCES PHYSIQUES.....	415
A-	<i>« Le problème du langage en tant qu'attitude mentale », Grains et issues</i>	416
1.	Rénover la langue.....	416
2.	La science au croisement du marxisme.....	424
B-	<i>La revue Inquisitions</i>	430
1.	Le combat contre le rationalisme.....	430
2.	La rencontre avec Gaston Bachelard.....	433
C-	<i>Une relecture scientifique du fantastique</i>	440
1.	L'exemple de l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism ».....	440
a.	Un problème de titre.....	440
b.	Tzara et le marché de l'art moderne.....	446
2.	« Le Fantastique comme déformation du temps » (1937).....	450
a.	Un texte riche de références scientifiques.....	450
b.	L'invention d'un fantastique scientifique.....	458
3.	L'art « fantastique » comme anticipation scientifique : l'exemple de Bracelli et de Jarry.....	463
	CONCLUSION : L'INTERDEPENDANCE DU SCIENTIFIQUE ET DU POETIQUE.....	472
CONCLUSION474		
ANNEXES480		
	ANNEXE N°1 : LA BIBLIOTHEQUE ETHNOLOGIQUE DADAÏSTE DE TRISTAN TZARA.....	481
	ANNEXE N°2 : SEPT « POEMES NEGRES » INEDITS RELEVES PAR TRISTAN TZARA.....	489
	ANNEXE N°3 : SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES DES « POEMES NEGRES » DE TRISTAN TZARA.....	493
	ANNEXE N°4 : LISTES DE NOTATIONS.....	500
	ANNEXE N°5 : LETTRES DE PAUL GUILLAUME A TRISTAN TZARA.....	507
	ANNEXE N°6 : LETTRE DE HENRI PAREYN A TRISTAN TZARA.....	511
	ANNEXE N°7 : LISTES DE MOTS.....	512
	ANNEXE N°8 : LISTE D'ECRIVAINS ET INTELLECTUELS.....	520

ANNEXE N°9 : LES DEPLACEMENTS ADJECTIVAUX DANS <i>L'HOMME APPROXIMATIF</i>.....	521
BIBLIOGRAPHIE	526
INDEX DES NOMS PROPRES	556

Titre

Tristan Tzara. Pour une poétique de la connaissance (1925-1937)

Résumé

Cette thèse se propose de revenir sur une période charnière de l'œuvre de Tristan Tzara (1925-1937) pour mettre en lumière le rôle joué dans son écriture par les savoirs scientifiques. Marqué par une succession de révolutions intellectuelles dans de multiples champs disciplinaires, le premier tiers du XX^e siècle est en effet le témoin de nouveaux paradigmes qui entérinent une approche inédite de l'être humain et du cosmos. Désirant s'affranchir de systèmes de pensée (positivistes, rationalistes, capitalistes et ethnocentristes) qu'ils jugent obsolètes, les avant-gardes littéraires et artistiques prennent acte de ces bouleversements philosophiques et scientifiques. Animé par une curiosité sans bornes et influencé par les recherches menées par le groupe surréaliste auquel il se rallie de 1929 à 1935, Tristan Tzara, encore trop souvent considéré sous l'angle du seul mouvement Dada, s'est lui-même emparé de ces problématiques nouvelles, lesquelles ont durablement infléchi son imaginaire et sa pratique artistique. À travers divers modes de réappropriation et d'hybridation tels que le collage, la réécriture ou encore la reprise d'un vocabulaire spécialisé, ses écrits théoriques et poétiques témoignent ainsi de sa volonté d'élaborer une nouvelle méthode de connaissance dans laquelle art, science et politique œuvrent désormais de concert.

Mots-clés

Tristan Tzara, poésie, connaissance, avant-garde, dadaïsme, surréalisme, ethnologie, primitivisme, marxisme, psychanalyse, relativité, mécanique quantique, biologie, hasard, humour, engagement.

Title

Tristan Tzara. For a Poetics of Knowledge (1925-1937)

Abstract

This thesis offers to come back on a turning point in Tristan Tzara's work (1925-1937) to bring the role that scientific knowledges played on his writing to light. Marked by a series of intellectual revolutions in various fields, the first third of the twentieth century is actually witness to new paradigms approving an unseen approach of both human being and cosmos. Wanting to free himself from thoughts system (positivism, rationalism, capitalism, and ethnocentrism) that he considers being obsolete, the artistic and literary avant-gardes take cognizance of those philosophical and scientific changes. Moved by a limitless curiosity and influenced by the research carried by a group of surrealists which he reached between 1929 and 1935, Tristan Tzara, yet too frequently seen only from the Dada movement viewpoint, took on these new questions himself, which have lastingly inflected his imagination and artistic practice. Through different reappropriation and hybridization methods such as collage, rewriting or even reuse of a specialized vocabulary, his theoretical and poetical writings thus show his willingness to create a new method of knowledge in which art, science and politics now work in harmony.

Keywords

Tristan Tzara, poetry, knowledge, avant-garde, dadaism, surrealism, ethnology, primitivism, Marxism, psychoanalysis, relativity, quantum mechanics, biology, chance, humor, commitment.