

LE SIMULTANEISME DADA

Henri Béhar

Lorsque, sous l'impulsion de Tristan Tzara, Dada lança, à Zurich, une série de « poèmes simultanés », il est clair que la « querelle du simultané », ayant occupé les créateurs parisiens en 1913-1914, autour de Cendrars et du couple Delaunay, était largement dépassée¹. Il n'était plus question de rivalité, ni de collaboration entre peintres et poètes, mais bien d'une création exclusivement poétique, de caractère international et multilingue, à des fins novatrices et spectaculaires. Si l'on en croit une note de Tzara publiée dans la revue *Dada*, n° 1, en juillet 1917, une polémique aurait pu naître avec les poètes français sur la question de l'antériorité des auditions publiques de tels poèmes. Malgré la vigueur des débats poétiques en cette période, il n'en fut rien et l'opinion publique se préoccupa davantage des combats du Chemin des Dames que des revendications artistiques des agitateurs zurichois.

Encore qu'une précision historique ne soit pas inutile aujourd'hui, mon propos sera plutôt théorique, visant à établir l'apport de Dada à la nouvelle tour de Babel érigée par les avant-gardes, à en élucider les raisons, à en marquer les acquis et les limites. Il convient, tout d'abord, de décrire le corpus des poèmes simultanés produits par les dadaïstes au cours d'une très brève période expérimentale, d'en observer le caractère spectaculaire, d'en spécifier le plurilinguisme.

En cherchant bien, à la fois dans les publications dadaïstes et dans les archives personnelles de Tristan Tzara, je parviens à dresser le tableau suivant (dans un ordre non chronologique), qui épuise, à ma connaissance, la catégorie des poèmes simultanés Dada¹ :

1. « L'amiral cherche une maison à louer », d'Huelsenbeck, Janco et Tzara, rédigé en allemand, anglais, français, interprété par les trois auteurs le 30 mars 1916 au Cabaret Voltaire, publié dans la revue du même nom le 15 mai 1916 (OC I 492-493).
2. « Dada, dialogue entre un cocher et une alouette », Huelsenbeck et Tzara, texte en allemand et en français, interprété par les auteurs au Cabaret Voltaire le 30 mars 1916, publié dans la revue du même nom le 15 mai 1916 (OC I 494).
3. « Cacadoufarbige », d'Huelsenbeck, Serner et Tzara, *Dada* n°4-5, 15 mai 1919, en allemand et français (OC I 495).
4. « Rattaplasma », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 496).
5. « Balsam Cartouche », d'Arp et Tzara, en allemand et français, (OC I 496).
6. « Montgolfier Institut Für Schönheitspflege », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 497).
7. « Kokoskotten », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 497-98).
8. « Die Ungesunde Flöte », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 498).
9. « Das Bessere Negerdorf Mit Glasschuppen », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 498-99).
10. « Der Automatische Gascogner », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 499).

1. Sur ce long débat, voir les mises au point d'Antoine Sidoti : *Genèse et dossier d'une polémique, La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay*, Paris, Minard, 1987, 166 p. et de Jean-Pierre Goldenstein : « Quelques vues successives sur la simultanéité », *Sud*, 18e année, 1988, colloque Blaise Cendrars, pp. 55-69.

1. À la suite de chaque poème, j'indique la référence dans l'édition des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara, texte en six volumes, établi, présenté et annoté par mes soins, Flammarion, 1975-1991.

11. « Die Hyperbol vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock », d'Arp, Serner et Tzara, en allemand et français, (OC I 499-500).
12. « Froid lumière », de Tzara, en français, interprété à la Soirée d'Art nouveau, le 28 avril 1917, par sept personnes (OC IV 487-88).
13. « La fièvre puerpérale » de Tzara, en français, interprété par quatre voix lors de la première Soirée Dada, le 14 juillet 1916 (OC I 79 et 84).
14. « La fièvre du mâle », de Tzara, en français, dit par vingt personnes à la Soirée Dada du 9 avril 1919 (OC IV 489-90).

À la lecture de ce tableau, trois remarques s'imposent :

1. L'ensemble de ces poèmes est un produit collectif, à un titre ou un autre ;
2. Ces œuvres, dites simultanées, jouent toutes (à l'exception des trois dernières) sur le plurilinguisme des collaborateurs ;
3. Elles constituent deux sous-groupes, le premier d'œuvres effectivement données en public et adaptées dans cette intention ; le second de pièces que, plus tard, Arp nommera « automatiques ».

Sur quatorze poèmes, l'un emploie trois langues, dix en usent deux, trois une seule. Tzara a participé à la composition de la totalité des œuvres, soit seul (trois fois), soit avec Arp ou Huelsenbeck (une fois). Les jeunes novateurs se sont associés à trois (Arp, Serner et Tzara) pour composer sept poèmes simultanés, mais le trio change à deux reprises pour deux autres œuvres. On serait tenté de dire que chacun emploie sa langue maternelle si les roumains Marcel Janco et Tristan Tzara n'avaient opté, l'un pour l'anglais (dans le cas présent), l'autre pour le français, et si l'Alsacien Arp ne s'exprimait de préférence en allemand. Quoi qu'il en soit, mis à part les trois poèmes de Tzara, donnés comme partition vocale, l'ensemble constitue un rare exemple de bilinguisme confraternel (et même, à une occasion, de trilinguisme) au moment même où, par ailleurs, Allemands et Français s'affrontent sur les champs de bataille. Quelle qu'en fût l'audience exacte, il faut y voir un symbole incontestable du refus du conflit mondial, des frontières linguistiques et nationales. D'autant plus que ces poèmes à plusieurs mains furent aussi interprétés à plusieurs voix lors des soirées Dada, devant un public cosmopolite.

Selon les premiers témoins, et lui-même le confirme dans sa « Chronique zurichoise² », Tzara s'empressa, lors de l'ouverture du Cabaret Voltaire, de traduire en français quelques poèmes roumains qu'il avait dans sa poche, pour en fournir la matière de ces poèmes simultanés. En effet, la partition française de « L'amiral cherche une maison à louer » figure parmi les *Premiers poèmes*, laissés en Roumanie à la garde de son ami Ion Vinea, sous le titre « Tourne autour » (OC I 59, traduction Colomba Voronca) et elle a été publiée par ses soins dans diverses revues en 1920 avant d'être insérée, définitivement, dans le recueil *L'Antitête* sous le titre « Écroulement » (OC II 297). De même, la partie française de « Balsam Cartouche » figure dans le recueil de 1920 *Cinéma calendrier* (OC I 128), sans que l'on puisse attester que le texte préexistait au séjour de Tzara à Zurich. Mais ce dont on est certain, c'est qu'il a composé de sa main la partition des poèmes à plusieurs voix énumérés ci-dessus, comme le prouve la reproduction phototypique de « Froid lumière » et « La fièvre du mâle ». Quant à « La fièvre puerpérale », elle se prêtait si bien au quadrilogue qu'elle figure, éclatée, dans la pièce *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, publiée à Zurich en 1916 et représentée à Paris, au Théâtre de l'Œuvre, le 27 mars 1920.

2. « Tzara traduit vite quelques poèmes pour les lire », Tristan Tzara, « Chronique zurichoise » (1920), OC I 561.

En d'autres termes, le tableau ci-dessus comporte deux catégories d'œuvres. Les unes, même si elles ont été composées préalablement, fournissent la matière poétique en vue d'un spectacle (n° 1, 2, 12, 13, 14). Les autres n'ont donné lieu qu'à une publication. Une mention explicite atteste qu'elles sont le produit d'une « Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste », formée par le peintre Hans Arp, le médecin-romancier autrichien Walter Serner et le poète Tristan Tzara. Ce dernier se flattait d'avoir impulsé, le premier, la présentation scénique d'un poème simultané. Ce dont fait état une note rectificatrice, rédigée et publiée par ses soins dans la première livraison de *Dada*, en juillet 1917. Il y prend prétexte de la représentation à Paris, le 18 mars 1917, d'un poème simultané de Sébastien Voirol, *Le Sacre du printemps*, transposition verbale de l'œuvre d'Igor Stravinsky, par l'association Art et Liberté (qui allait donner naissance, par la suite, au groupe Art et Action du couple Autant-Lara) pour préciser l'antériorité de Dada. Or il fallait être doué d'une belle acuité visuelle, et singulièrement bien informé de ce qui se tramait à Paris, en matière d'art nouveau, pour trouver dans le compte rendu rédigé par Art et Liberté, publié par un journal professionnel autant que confidentiel, *Le Petit Messager de l'Art et des Artistes* (n° 44, 20 mai-10 juin 1917, p. 5), la matière à un tel rectificatif. D'autant que ce poème de Voirol, publié dans la revue *Poème et drame* n° 6, dès septembre-octobre 1913, en hommage au compositeur russe dont l'œuvre venait d'être créée à Paris, avait fait l'objet d'une appréciation controversée, la plupart des critiques, à l'exception de Paul Souday³ se plaignant de n'avoir pu distinguer les paroles. Comment Tzara eut-il connaissance de cet article, alors que la presse circulait si difficilement entre les pays d'Europe, même non belligérants, c'est un point que je ne saurais élucider.

*

La théorie de ce genre poétique nouveau a été formulée à plusieurs reprises⁴, de manière assez confuse pour que nous tentions d'en faire la synthèse.

a) Tzara part clairement des expériences d'avant-guerre en France et veut transposer en poésie les lois de la peinture appliquées principalement par les peintres cubistes. Implicitement, il se réfère au célèbre traité d'Eugène Chevreul : *De la loi du contraste simultané des couleurs* (Paris, 1839) qui inspira d'abord les impressionnistes, en nommant « *contraste de ton* la modification qui porte sur l'intensité de la couleur, et *contraste de couleur* celle qui porte sur la composition optique de chaque couleur juxtaposée⁵. »

b) Il connaît aussi les précédents poétiques de Mallarmé, Marinetti, Cendrars, Apollinaire, Barzun et Jules Romains, ce qui ne laisse pas d'étonner chez ce jeune homme de vingt ans, qui semblait isolé de toute l'avant-garde dans sa Roumanie natale. Selon lui, le bilan est vite dressé : Apollinaire travaille dans le domaine visuel ; ses *Calligrammes* sont des essais typographiques plus intéressants par la fantaisie, la latitude donnée au lecteur et la réussite qu'ils représentent que par la théorie qu'ils prétendent mettre en œuvre. Quant à Barzun et Divoire, ils se trompent en croyant

4. Voir la chronique de Paul Souday dans *Le Temps* du 5 juin 1917 : « Et j'aime particulièrement dans *Le Sacre du printemps* de M. Sébastien Voirol les plaintes touchantes et tendres de l'Adolescente aux tresses en diadème, que les Aïeux savants des rites nocturnes veulent sacrifier au soleil (Tantum religio potuit...). Elle m'a fait songer à Iphigénie. »

5. Voir : Tzara : « Note pour les bourgeois » faisant suite à « L'amiral cherche une maison à louer » (*OC I* 492-93), « Le poème bruitiste », texte prononcé le 14 juillet 1916 (*Ibid.* p. 551-52), Richard Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste », Berlin, avril 1918 (*Ibid.* pp. 725-26).

6. Eugène Chevreul : *De la loi du contraste simultané...*, cité par J.-P. Goldenstein, « Quelques vues successives... » p. 61.

opposer à la successivité de la poésie lyrique la polyphonie musicale, et se condamnent au formalisme d'une partition d'orchestre.

c) De cette critique résultent ses propres principes :

laisser à l'auteur-interprète toute latitude dans son interprétation, en jetant un pont entre la technique primitive et la sensibilité moderne :

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 poème. (*OC I 552*)

— redonner un rôle actif à l'auditeur susceptible de « lier les associations convenables » (*ibid.* p. 493) à ce qu'il écoute.

Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc. restant tout de même dans la direction que l'auteur a canalisée (*ibid.*).

— Ainsi conçu, le poème simultanée n'est ni narratif, ni descriptif, il vise à susciter des impressions, dans une direction donnée, qui n'a rien d'impératif ni de contraignant.

Huelsenbeck ajoute :

Le poème simultanée vous apprend le sens de l'entrecroisement de toutes choses, tandis que M. Schulze lit, le train des Balkans traverse le pont de Nisch, un cochon gémit dans la cave du boucher Nuttke (*ibid.* p. 725).

En somme, la successivité obligée du texte imprimé laisse place, à l'audition publique, à la multiplicité des séquences dans l'espace sonore, occupant toutes les directions. La consécution de la chaîne verbale se transforme en simultanéité (proprement dite) sur le plan pictural et en parallélisme duratif sur le plan sonore.

D'où l'invention du poème de voyelles, découlant directement de ces observations.

Tzara prétend y relier la sensibilité moderne à la technique primitive, en considérant la voyelle comme le noyau, le son primitif, comparable à la note de musique :

Je pars des variations qui s'enfilent le long du squelette intelligible ; de ce contraste entre l'abstrait et le réel s'ensuit une nouvelle différenciation dans l'extérieur même du poème, parallèle aux idées des peintres cubistes qui emploient des matériaux divers (*ibid.* 552).

Cette citation, ayant trait au « poème de voyelles », demanderait un long commentaire, hors de propos ici. Elle s'imposait cependant, dans la mesure où certains poèmes simultanés de notre corpus s'articulent sur un jeu vocalique élaboré.

Quelle est, en effet, la structure de ces poèmes simultanés conçus (ou réélaborés) pour le spectacle ?

Observons, tout d'abord, qu'ils ne se présentent pas isolément. Ils figurent tous dans un programme, mûrement réfléchi et publié à l'avance, succédant à des chansons et des danses de divers pays, à des interprétations musicales, des expérimentations poétiques tels que les vers sans parole d'Hugo Ball, le poème statique, bruitiste, mouvementiste des uns et des autres, les poèmes nègres traduits et interprétés par Huelsenbeck ou Tzara, des manifestes, des exposés théoriques sur la peinture, alors que les murs sont eux-mêmes décorés de créations nouvelles d'Arp, Eggeling etc.

Chaque poème simultanée juxtapose des paroles (le langage de la double articulation) et des sons ou, plus naïvement, des bruits. Ainsi, le poème éponyme « L'amiral cherche une maison à louer » comporte un « intermède rythmique » composé de cris, d'onomatopées, de mots ou de lettres répétées à satiété, accompagnés du sifflet, de la grosse caisse et d'une cliquette. De même, « Froid lumière » distribuée entre les interprètes les phonèmes d'une phrase initiale qu'on pourrait dire énoncée par le coryphée.

Si l'on s'en tient aux seules paroles articulées, on constate que, dans le poème trilingue, chacun des interprètes s'exprime pour soi, dans la langue qu'il s'est choisie, la seule consigne apparente étant d'arriver ensemble au rendez-vous final : « L'amiral n'a rien trouvé ». Il n'y a aucun rapport d'un texte à l'autre, seul celui d'Huelsenbeck justifiant (de très loin) le titre du morceau. Il se peut qu'un terme en allemand trouve son écho en français (par exemple le mot « serpent ») mais comme ils ne sont pas prononcés simultanément, on ne peut y voir qu'une reprise aléatoire, d'autant plus que chaque énoncé désarticule la syntaxe, refusant par principe la narration et la signification immédiate. Tout au plus peut-on conjecturer que Marcel Janco commence par chanter en anglais une chanson populaire roumaine, qu'il entrecoupe de propos triviaux sur ses goûts en matière de femmes. Pour fixer les idées, voici, en continu, le texte de Tzara débarrassé de ses coquilles typographiques et des bruits :

Boum boum boum il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides
 commencèrent à brûler j'ai mis le cheval dans l'âme du
 serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et
 c'est très intéressant les griffes des morsures équatoriales
 Dimanche: deux éléphants Journal de Genève au restaurant Le télégraphiste assassine
 rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu
 la concierge qui m'a trompé elle a vendu l'appartement que j'avais loué
 Dans l'église après la messe le pêcheur dit à la comtesse: Adieu Mathilde
 Le train traîne la fumée comme la fuite de l'animal blessé aux
 intestins écrasés

Autour du phare tourne l'auréole des oiseaux bleuis en moitiés de lumière vissant la
 distance des bateaux

Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent Oh! mon
 cher c'est si difficile

La rue s'enfuit avec mon bagage à travers la ville

Un métro mêle son cinéma la proue de je vous adore était au casino du sycamore
 L'Amiral n'a rien trouvé » (OC I 492-93)

Comme je l'ai signalé, le noyau central est constitué d'un poème roumain (« Le train traîne... les oiseaux tombent ») entouré d'une série de collages verbaux, séquences partielles empruntées à des conversations ou à des fragments de journaux, si bien que l'on aboutit à un poème typiquement Dada, avec ses ruptures et ses fragments de sens. L'auditeur peut en suivre la ligne générale, accrocher sa pensée à certains mots, à des locutions figées, associer librement, comme fait l'anglophone avec la partition de Janco et le germanophone avec celle d'Huelsenbeck. Chacun choisit son fil directeur et se débrouille avec, scotomisant le reste.

Dans son journal, Hugo Ball note aussitôt un commentaire philosophique, conforme à ses propres orientations mystiques, sur la représentation de ce poème :

Le poème simultanément traite de la valeur de la voix. L'organe humain représente l'âme, l'individualité dans son odyssée parmi les compagnons démoniaques. Les bruits forment le fond : l'inarticulé, le fatal, le décisif. Le poète veut mettre en évidence la disparition de l'homme dans le processus mécanique. Dans un raccourci typique, il montre le conflit de la *vox humana* avec le monde qui le menace, l'utilise et la détruit, un monde dont le rythme et le bruit sont inéluctables⁶.

7. Hugo Ball : Die Flucht aus der Zeit (1927) [La Fuite hors du temps], note du 30 mars 1916, cité par Henri Béhar et Michel Carassou : *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, p. 120.

On n'ira pas aussi loin dans la réflexion sociologique avec le poème bilingue « Dada, dialogue entre un cocher et une alouette », où les deux poètes, incarnant chacun l'un des personnages, vantent de manière facétieuse les mérites de la prochaine publication de la revue *Dada*, annoncée avec une anticipation d'un an. Même si le sens rigoureux de chaque réplique laisse à désirer, donnant plutôt l'impression d'une extrapolation poétique, elles s'enchaînent de façon formelle, ce qui implique un auditeur bilingue, ou du moins susceptible de percevoir, dans sa successivité, la trame narrative en français et en allemand.

Enfin, les trois poèmes unilingues, interprétés sur scène à grand renfort de voix, partent d'un texte continu, désarticulé, dont chaque terme est vocalisé, répété, crié, chanté et même dansé, donnant, si je puis dire, prétexte à un spectacle total, une sorte d'opéra poétique. La simultanéité consiste en une variation, à plusieurs voix, sur un thème donné : « Fiacre fiévreux et 4 craquements âcres et macabres dans la baraque » En somme, tous ces poèmes alternent la simultanéité ou parallélisme (sur une durée identique) et la successivité (ou alternance des voix). Il arrive cependant que l'un des interprètes articule isolément une brève séquence, un récitatif, formant comme un lac de clarté dans un océan chaotique de mots, un temps de repos pour l'auditeur soumis à rude épreuve. La question qui demeure est celle de la perceptibilité du tout.

Les effets recherchés par les promoteurs de ces formes nouvelles étaient-ils atteints ? Faute du témoignage des spectateurs de ces séances expérimentales, force est de se rabattre sur la déclaration des acteurs eux-mêmes. A l'ouverture du Cabaret Voltaire, Tzara, qui prétend avoir breveté le poème simultané, note les protestations du public, tandis que la publication de « L'amiral cherche une maison à louer » suscite ce commentaire : « la critique carnivore nous plaça platoniquement dans la maison des vertiges de génies trop mûrs » (*O. C. I* p. 562). La même « Chronique zurichoise » note, à propos de la première soirée Dada :

...le public se jette dans la fièvre puerpérale interromprrre. Les journaux mécontents poème simultané à 4 voix + simultané à 300 idiotisés définitifs (*ibid.* 563).

Mais l'année suivante, après la lecture de « Froid lumière », Tzara note :

Le public s'accommode et raréfie les explosions d'imbécillité élective, chacun retire ses penchants et plante son espoir dans l'esprit nouveau en formation « Dada » » (*ibid.* 564).

Enfin, deux ans après, avec « La fièvre du mâle », le scandale devient menaçant des îles se forment spontanément dans la salle qui accompagnent et multiplient soulignent le geste puissant de hurlement et l'orchestration simultanée. Signal du sang. Révolte du passé, de l'éducation » (*ibid.* 567)

Incontestablement, les effets spectaculaires dépassaient les espérances des organisateurs. Si la transposition en poésie des procédés artistiques de la peinture et de la musique n'était guère perçue, l'incompréhension du public était à son comble (encore qu'il faille noter une atténuation des protestations, une certaine accoutumance, allant de pair avec la fréquentation des spectacles). Elle se traduisait par une réaction physique, recherchée par les promoteurs, y voyant le témoignage de leur réussite. Dada éprouve sa joie lorsqu'il constate qu'il a réduit son public à l'idiotisme absolu. Révoquées la bonne éducation, la culture acquise, il peut commencer son véritable travail, qui est de construire l'homme nouveau sur une table rase. Cependant, la satisfaction dont fait preuve Tzara en se moquant du public ne cache pas son renoncement aux objectifs premiers.

*

A-t-il été mieux compris lorsque parut, en novembre 1919 dans l'unique numéro de la revue *Der Zeltweg*, « Die Hyperbol von Krokodilcoiffeur » [L'hyperbole du coiffeur de crocodiles] produite par la « Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste » ? On peut en douter, puisque le reste des œuvres relevant de cette société n'a été publié que quarante ans plus tard (avant d'être reprise dans les *OC.*). Encore faut-il observer que le public n'est plus impliqué aussi directement, au cours d'un spectacle, mais qu'il est invité à lire, dans le silence de son cabinet. Quelle est la structure de ces textes, de quelle théorie relèvent-ils, qu'apportent-ils à la fonction poétique ?

Feignons d'ignorer leurs auteurs et lisons ces poèmes, en vers libres ou en prose, dans leur continuité. On remarque une alternance des séquences en allemand et en français, que rien ne vient expliquer ni justifier dans le corps du texte. Mais il n'est plus possible de parler de « simultanété » dès lors qu'on retrouve la continuité de l'imprimé, orienté de gauche à droite et du haut en bas.

En revanche, on requiert une compétence particulière du lecteur, censé passer indifféremment d'une langue à l'autre. Au passage, il remarque des syntagmes figés, des phrases toutes faites en babélien, sans traduction puisque accessibles par l'europpéen moyen, qui sait lire les avertissements des trains, les pancartes des concierges et connaît le début de *La Divine comédie* :

on est prié ne pas cracher sur l'escalier
e pericoloso voi ch'entrato (*OC I 498*)

Plus tard, Emile Malespine composera des textes entiers, de cette façon, dans sa revue *Manomètre*⁷.

Indépendamment du sens, qui émerge ou non, on perçoit une dominante phonique, un jeu d'allitérations et d'assonances dans l'une ou l'autre langue. Ainsi, en allemand :
auf kissen kosen die zwerge die kassen (*ibid.* 497)

et en français :

vigilance de virgile vérifie le vent virile (*ibid.* 496)

Bref, tous les éléments habituels de structuration syntaxique étant éliminés, la consécutive de la lecture engendre un embryon de sens, aussitôt brisé par l'incompatibilité sémantique, que l'esprit humain ne peut résoudre : « l'amour en profil le cœur sous le lit écoute » (p. 497). Si l'on accepte, métaphoriquement, qu'un cœur se trouve sous un lit, il lui est impossible sémantiquement (et non logiquement) d'écouter ! Une ligne vague directrice est cependant perceptible, telle que la Fuite en Égypte dans « Balsam cartouche », ou l'aventure d'un chercheur d'or dans « Kokoskotten ». Mais une telle tentative d'interprétation ne peut être donnée que sous toutes réserves, car il peut bien s'agir d'une projection du lecteur, en fonction de sa propre culture.

Restent des réussites verbales incontestables comme ce vers évoquant Don Quichotte : « des chevaliers efflanqués brisent les sceaux du rêve » (« Rattaplasma », p. 496) ; ou bien « le feu saint-elme fait rage autour des barbes des anabaptistes » (« L'hyperbole », p. 499). Le rire n'en est pas exclu, avec ce propos : « le gendarme amour qui pisse si vite » (« Balsam cartouche », p. 496).

Contrairement au premier ensemble de poèmes simultanés, celui-ci ne présente aucune variation sonore sur une ligne mélodique donnée. Peut-être les poèmes auraient-ils, comme les précédents, fait l'objet de manipulations en vue d'une énon-

8. Voir : Emile Malespine, « Lettre à Tzara ABCD », *Manomètre*, Lyon, n° 1, p. 2, cité par Henri Béhar et Michel Carassou, *ibid.*, p. 113.

ciation en public, si l'occasion s'en était présentée. Mais tel n'est pas le cas, ce qui les différencie nettement et les rapproche, nous le verrons tout à l'heure, de l'écriture automatique.

Enfin, sur le plan formel, on ne perçoit aucune structure métrique pertinente. Même dans « Balsam cartouche », dont les rimes et les assonances conditionnent la structure d'ensemble, l'octosyllabe et l'alexandrin sont dissociés de telle sorte que le vers donne l'impression de boiter.

A posteriori, Hans Arp déclare :

Tzara, Serner et moi-même avons écrit au café Terrasse une suite poétique intitulée « L'hyperbole du coiffeur de crocodiles et de la canne ». Cette sorte de poésie sera plus tard baptisée 'poésie automatique' par les surréalistes. La poésie automatique jaillit directement des entrailles et autres organes des poètes qui ont accumulé les réserves appropriées⁸.

À la date en question, Arp, qui fit partie des deux Mouvements sans jamais connaître de rupture ni d'éviction, ne peut être soupçonné de parti pris à l'égard d'un camp ni de l'autre. Ce qu'il faut retenir de son propos, ce n'est pas son aspect (involontairement) polémique à l'égard du surréalisme, mais le caractère organique de cette composition, comme surgie du corps de ceux qui se sont faits poètes. Car l'écriture automatique ne saurait se réduire au modèle canonique produit par les auteurs des *Champs magnétiques*. Il y a une deuxième forme d'automatisme, moins soumise au discours intérieur, plus proche du rêve éveillé, que Tzara nommait le « rêve expérimental », dont ses *Grains et issues* sont le meilleur exemple⁹. On y voit le scripteur dans son contexte d'énonciation, partant des circonstances, des objets familiers qui l'entourent, gagné peu à peu par ses visions oniriques, qu'il récrit, reprend, transforme indéfiniment, jusqu'à leur donner la forme parfaite qu'il leur destinait. Tzara part d'une vision hypnagogique ou d'une phrase perçue dans le demi sommeil et, très lucidement, en déploie toutes les possibilités. Dans ce genre d'écrits, ce qui importe le plus, c'est le contenu latent du message, angoisse ou, au contraire, allégresse née des nouvelles rencontres. Enfin, une troisième forme de l'écriture automatique provient du collage, de l'assemblage du matériau verbal pré-établi, le hasard jouant le rôle du créateur, lui ouvrant de nouveaux espaces, de nouvelles combinaisons.

Dans le cas présent, nous avons affaire à un mixte, un mélange à l'état naissant (comme on dit de l'oxygène) de ces trois formes, favorisé par la triple collaboration. Quasiment sans contrôle de la raison, se succèdent les associations sonores, un dialogue d'échos ; des tics, clichés, phrases toutes faites, prêtes à user ; un langage référentiel, provenant de l'environnement immédiat des auteurs (le journal, la table, la fenêtre aussi bien que les tableaux appendus aux murs) ; enfin une expression de l'inconscient, les mots surgissant du plus profond du corps. S'il y a encore simultanément, elle ne peut se trouver que dans l'attitude commune adoptée par les scripteurs, accueillants ce qui, en eux, ne demande qu'à se formuler.

Le plus étrange est que, en réduisant ces textes à une seule langue, le français en l'occurrence, on constate une singulière homogénéité du discours poétique, tel qu'on ne peut y distinguer la voix de l'un ou de l'autre. S'il est impossible de dégager des formes obsessionnelles, il n'en est pas moins certain qu'aucun des collaborateurs n'impose sa voix, ni sa thématique particulière. On assiste bien à cette fusion des esprits, cette mise en commun de la pensée dont parlait André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Homogénéité remarquable, qui n'est pas le moindre apport de

9. Hans Arp : *Die Geburt des Dada*, Zurich, die Arche, 1957, p. 94, repris dans les notes des *Œuvres complètes* de Tzara, t. I, p. 719.

10. Voir : Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. III, 1979, p. 5 sq.

cette forme initiale de l'automatisme où passe le vocabulaire du corps et de la nature cher à Dada.

On ne sait pas comment ces poèmes ont été élaborés, ni à quelle vitesse. Il semble que le premier des scripteurs traçait un mot, une séquence, poursuivie aussitôt par le second, et ainsi de suite. En ce sens, il y aurait eu simultanéité des attitudes, soumise à la règle de consécuitivité du langage.

*

Pour conclure cette analyse des poèmes simultanés plurilingues, restés pour la plupart sans lendemain, il faut souligner leur caractère expérimental, en rapport avec le contexte belliqueux de l'époque. Ici, l'avertissement d'Hugo Ball dans *Cabaret Voltaire*, repris par Tzara dans le « Dada dialogue entre un cocher et une alouette » vaut plus que jamais : la revue « n'a aucune relation avec la guerre et tente une activité moderne internationale » (*O. C. t. I* p. 494). Ce qui ne veut pas dire que les artistes rassemblés à Zurich soient indifférents au conflit international et qu'ils n'en subissent pas, d'une certaine manière, les conséquences humaines. Mais ils pensent aussi à l'avenir, à cette humanité purifiée qu'ils incarneront, annoncée dans le « Manifeste Dada 1918 » de Tzara, et mettent en œuvre leur programme de destruction (la table rase) et, *simultanément*, de création, manifestant ainsi, concrètement, leurs idéaux, en brisant les tabous, en ouvrant la porte à de nouvelles pratiques artistiques : « La pensée se fait dans la bouche » affirme Tzara.

Les poèmes simultanés en fournissent un exemple immédiat. Les uns présentent une forme nouvelle d'interprétation en public, proposant une sorte de basse continue dont chaque auditeur s'empare à sa guise, selon la langue qu'il pratique, pour la transformer comme il l'entend et lui faire rendre le son voulu. Les autres fournissent une matière plus compacte, plus homogène et moins pénétrable, où le lecteur ne perçoit que certains mots-tremplins, à moins qu'il ne soit lui-même polyglotte et ne donne sens à ce qui est une matière verbale concrète. Mais, sur le plan symbolique, il est comme le voyageur qui chercherait sa voie dans un pays inconnu. Dans les deux cas, la loi de perception simultanée formulée par Chevreul pour la vue trouve son équivalent pour l'oreille et, à plus forte raison, pour l'esprit. Le contraste de ton est perceptible dans le spectacle simultané, tandis que le poème automatique bilingue offre un contraste de couleur. En s'inspirant de la peinture, les poètes ont cru découvrir une sorte de poésie concrète, faite de mots empruntés aux langues qu'ils pratiquaient (je n'ai enregistré qu'un seul néologisme, encore est-ce par agglutination de deux mots existants : « bonbonmalheur ») et qui déboucha sur une pratique spécifique de l'automatisme verbal, dont ils se gardèrent bien de tirer une théorie, puisque, pour eux, la source du langage ne pouvait être ailleurs que dans leur corps.