

TRISTAN TZARA SURREALISTE OU LA POÉSIE ACTIVITÉ DE L'ESPRIT

Henri Béhar

À l'occasion de la massive et monumentale exposition Dada au Centre Pompidou, on évoque à nouveau la figure de Tristan Tzara, le véritable animateur du mouvement. L'inénarrable catalogue en forme d'annuaire téléphonique lui consacre une brève notice d'où ses œuvres poétiques sont exclues. Par un raccourci fulgurant, on y passe de la phase dadaïste à l'après-guerre en ces termes : « Sympathisant communiste actif, Tzara est membre de la Résistance pendant l'occupation allemande de Paris ». On ne saurait accumuler davantage d'inexactitudes en si peu de mots ! Mais bon sang, que faut-il faire pour que la masse vorace soit exactement informée ? Après avoir publié les œuvres complètes du poète¹, accompagnées d'une chronologie et de notices les plus précises possible, j'ai donné cette année un essai récapitulatif sur l'ensemble de son activité créatrice². Bien entendu, l'états-unienne rédactrice de la notice n'a pas vu l'important chapitre consacré à la phase authentiquement surréaliste du poète.

Je reprends, par conséquent.

Après avoir décrété lui-même la fin de Dada, Tristan Tzara ne s'est pas enfermé dans un fastueux silence, bien au contraire. En 1924, la publication des *Sept Manifestes Dada*³ lui est l'occasion de proclamer la permanence de ses idées face au surréalisme naissant. Malheureusement, l'ouvrage éclatant d'originalité et de révolte ne fait pas le poids devant le très ordonné *Manifeste du surréalisme* d'André Breton. N'incriminons ni l'auteur, ni l'absence de notoriété de l'éditeur : « les vents des foires » avaient tourné, la spontanéité de Dada, son doute radical, son vitalisme, n'avaient plus cours. Tzara avait beau mettre en garde ses anciens amis contre les risques qu'encourait la poésie à se vouloir automatique et collective, rien n'y fit.

Il convient de noter que, outre des questions de personne et de pouvoir, la cause princi-

pale de son opposition au nouveau mouvement est le refus de son engagement politique. En 1927, il déclarait à Ilarie Voronca :

Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate. La prose par contre est le prototype du compromis envers la logique et la matière. 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 vie, 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.⁴

On ne saurait être plus clair : à cette époque, Tzara ne peut souscrire aux orientations prises par le mouvement surréaliste, tant sur le plan esthétique que moral.

Pourtant, son œuvre poétique n'ayant cessé de se diriger dans le même sens, c'est tout naturellement que, deux ans après, le surréalisme l'accueille en son sein et publie des fragments de son épopée lyrique, *L'Homme approximatif* :

*une lente fournaise d'invincible constance –
l'homme –
une lente fournaise surgit du fondement de la
lente gravité
une lente fournaise surgit du val des principes
glaciaires
une lente fournaise d'indicibles alliages
une lente fournaise surgit des toux esclaves
des forteresses
un lent feu s'anime à la crainte béante de la
force – l'homme –⁵*

André Breton déclare alors dans le *Second Manifeste du surréalisme* : « Nous croyons à l'efficacité de la poésie de Tzara et autant dire que nous la considérons, en dehors du surréalisme, comme la seule vraiment *située*. » Dans son vocabulaire (hérité sur ce point de Max Jacob), cela signifie que seule elle est de son temps, sans pour autant en épouser tous les méandres.

Notez bien que le rapprochement s'opère du surréalisme vers Tzara, et non l'inverse ! C'est dire que le mouvement a besoin de lui, de son œuvre poétique, poursuivie solitairement. À partir de cette reconnaissance publique, Tzara sera un membre éminent du groupe, dont il accueille les réunions dans sa belle villa de l'avenue Junot, dont il finance les publications, et surtout qu'il contribue à orienter idéologiquement et poétiquement.

Cela ne signifie pas qu'il pratique le pardon des injures, mais il y a, à ce moment-là, d'autres impératifs. Il y va du sort fait à la poésie et au poète. Aussi reste-t-il très vigilant, et s'il approuve l'exclusion d'Aragon en 1932, il n'accepte pas la réécriture de l'histoire à laquelle se livre Breton par la suite. Jusqu'en 1935, il participe donc activement à ce qu'on nomme la période idéologique du mouvement. Bien qu'il se défende d'être un « freudo-marxiste », son « Essai sur la situation de la poésie » (1931), son recueil *Grains et issues* (1935) tentent, chacun à leur façon, de concilier la psychanalyse et le marxisme dans l'approche des phénomènes poétiques. Parallèlement, il adhère à la Maison de la Culture, fondée par Aragon, et, dès sa création, à l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.), émanation du Parti communiste, à laquelle les surréalistes adhéraient en bloc. Lors de la tentative factieuse du 6 février 1934, il émet, à titre privé, quelques réserves sur l'unité d'action préconisée par Breton, déclarant faire confiance au Parti dans l'organisation des masses et pour l'analyse de la situation. En mars 1935, sa lettre aux *Cahiers du Sud* annonce sa rupture avec un mouvement dont il regrette qu'il considère l'activité poétique comme une fin en soi, alors qu'elle ne peut être que révolutionnaire. C'était, au demeurant, la thèse qui sous-tendait ses recueils poétiques.

C'est dire qu'il évolue au sein du surréalisme en même temps que celui-ci évolue au sein de la société française. Il n'est d'ailleurs pas isolé dans le mouvement, ses opinions étant partagées par les peintres aussi bien que par les poètes : Crevel, Char, Éluard.

Rédigé par Tzara seul, l'« Essai sur la situation de la poésie », publié dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, va servir de référence à l'ensemble du groupe, pour bien des années. S'inspirant de C.G. Jung (*Les Métamorphoses et les symboles de la libido*, 1927), il distingue deux formes extrêmes de l'activité psychique : le penser dirigé, processus d'adaptation au milieu, qui engendre le progrès scientifique et donc une certaine forme de connaissance. Cette forme rigoureuse de la pensée use d'un langage systématiquement logique, elle s'exprime en des paroles articulées selon les codes linguistiques en usage dans chaque langue. De ce penser résulte la poésie-moyen d'expression, celle qui vise à exprimer ou à suggérer une idée, un sentiment. Elle est le produit d'un art concerté, codifié selon les pays et les époques.

Mais une telle forme de la poésie a nié, au sens hégélien du terme, l'état précédent de l'humanité, caractérisé par la pensée non-dirigée, pensée dite « magique » qui, en effet, se formule en images. Ce mode de penser procède par un enchaînement arbitraire d'images, dans un état de rêverie quand on ne « pense à rien » ou, à l'extrême, dans le rêve. De ce mode de penser résulte la poésie-activité de l'esprit. Toujours selon Tzara, une telle poésie caractérisait les époques primitives. Elle a été anéantie par la poésie formelle, la poésie-moyen d'expression. Toutefois, il en demeure des traces, des résidus dans, par exemple, les thèmes du mystère, du merveilleux, les fantômes, la sorcellerie, la magie, etc.

Dès lors, Tzara brosse une histoire de la littérature et singulièrement de la poésie sur ces deux axes : moyen d'expression (classicisme) d'une part, activité de l'esprit (romantisme) de l'autre, jusqu'au surréalisme. Poussant le raisonnement, il décrit la poésie de l'avenir, qui sera un instrument de connaissance articulant ces deux manières de penser. Mais, pour y parvenir, il y

faut un changement radical de la société, une révolution, que le poète appelle de ses vœux. C'est dire la logique de son évolution politique.

Dans le même ordre d'idées, *Grains et issues*, écrit entre 1933 et 1934, est un recueil lyrique constitué de trois chapitres autonomes et de sept notes théoriques qui approfondissent la démarche du poète, l'éclairent et l'explicitent, indiquant tour à tour, à l'aide de références implicites aux débats idéologiques du temps, particulièrement vifs dans les revues de l'horizon surréaliste, sa position sur l'écriture du rêve, les rapports de l'individu et de la société, le rôle possible de la métaphore dans le processus d'intégration du sujet à la collectivité, la fonction du langage, de la poésie, de l'activité politique dans l'élaboration d'un monde nouveau, autrement dit la contribution de l'artiste à la transformation de l'homme et du monde en vue d'instaurer la dictature de l'esprit que, non sans présomption, Dada croyait être déjà.

Mettant en relief les concepts de transfert, d'ambivalence et de traumatisme natal, Tzara s'efforce d'ouvrir les yeux de ses contemporains afin de rendre l'homme conscient de « ses droits de désirer » (*Œuvres complètes*, tome III, p. 143). Les notions psychanalytiques, employées au sens propre ou même réinterprétées, lui servent à faire comprendre le sens de son écriture expérimentale qui laisse pressentir le langage et la société de l'avenir.

À partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit. Le désespoir prendra les formes gaies de la fin du temps des pommes et roulera comme une grêle de tambours fraîchement déchargés sur l'ombre humide qui nous sert de manteau. Les nuits seront agrandies au détriment des jours, en plein jour, selon les règles des mauvaises humeurs les plus indéracinables et sordides. Des œufs de lumière seront amassés sur la poitrine des édifices Il sera interdit au rêve d'accoster les femmes dans la rue. Aux heures d'affluence on lâchera des meutes de chiens invisibles à travers la ville, ils se faufferont entre les pieds et les véhicules, tous enduits d'une substance phosphorescente, légèrement musicale comme le satin. Hommes,

femmes et enfants se toucheront les mains avec une évidente satisfaction qui tiendra lieu de politesse. Personne ne sera tenu de rendre compte du prolongement de ces attouchements. De cette formule, en apparence démunie d'intérêt, naîtront des connaissances invraisemblables et des enchevêtrements capitaux. (ŒC, t. III, p. 9)

Ainsi, pour Tzara, comme pour les surréalistes les plus orthodoxes, le rêve (éveillé ou non), expression du désir, de l'avenir et non plus seulement du passé, doit être pris en compte par les systèmes politiques qui se soucient de préparer la société future. Selon lui, il ne suffira pas d'un changement de régime pour supprimer l'angoisse de vivre, le traumatisme de la naissance, etc.

La place me manque pour dire ici combien la méditation poétique de Tristan Tzara, avec ses approximations et même ses erreurs, était porteuse de rage, de désirs et de sourires pour le surréalisme. Encore fallait-il le lire et ne pas se contenter du réquisitoire que, dans d'autres circonstances et après des événements historiques d'une tout autre portée, il devait dresser à l'encontre du mouvement qui, selon lui, s'était détourné de ses buts.

Henri Béhar

Notes

1. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. I à VI, Paris, Flammarion, 1975-1991.
2. Henri Béhar, *Tristan Tzara*, essai, Paris, Oxus, 2005, 258 p., collection « Les Roumains de Paris ».
3. Nouvelle édition, en fac-similé, aux éditions Dilecta, Paris, octobre 2005.
4. « Tristan Tzara parle à Integral », interview par Ilarie Voronca, *Integral*, 3^e A. n° 12, avril 1927, cité dans les *Œuvres complètes*, t. II, p. 418.
5. Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* (1931), *Œuvres complètes*, t. II.