

TRISTAN TZARA HISTORIOGRAPHE DE DADA

Henri BÉHAR

La question demeure, lancinante: comment peut-on parler de Dada, en faire l'histoire, le coucher sur le papier de l'éternité, alors qu'il se voulait un mouvement éphémère, sans signification, privilégiant la seule valeur de l'instant? La position de Max Ernst est caractéristique à cet égard. Comme on l'interrogeait sur l'intérêt historique du groupe auquel il avait participé, il répondit, irrité: « Dada était une bombe [...]. Peut-on imaginer quelqu'un près d'un demi-siècle après l'explosion d'une bombe, qui s'emploierait à en recueillir les éclats, à les coller ensemble et à les montrer ? »¹

Or, je ferai observer que les éclats de cette bombe, ce sont les dadaïstes eux-mêmes qui les ont conservés, en se les échangeant, le plus souvent, avant de les laisser circuler à travers le monde, sinon de les montrer, pour leur part, avec d'innombrables précautions.

Tristan Tzara est, à mes yeux, le premier coupable de cette attitude conservatrice, sur les plans bibliophilique et muséographique. J'ai coutume de dire que le rassemblement de ses œuvres complètes², effectué par mes soins, de même que la publication de nombreux documents dada, n'eût pas été possible s'il n'avait pris souci de conserver *tous ses écrits*, y compris les moindres brouillons de sa jeunesse, à travers les aléas de son existence. Et lui-même nous a montré l'exemple, dès l'époque dada, de ce que devait être, à ses yeux, l'histoire du mouvement qu'il animait.

Certes, sa conception du récit historique, adapté aux événements en question, je dirais même sa vision de l'histoire, ont beaucoup varié au cours du temps. Reste qu'il fut le premier historiographe de Dada et qu'il le demeure, exemplairement. Trois attitudes, principalement, caractérisent sa démarche.

Dans la mêlée des temps dadaïques, il apparaît plutôt comme le bonimenteur attitré du groupe, le « calicot », selon son propre mot. Puis le Mouvement ayant été enterré au son de la fanfare des Beaux-Arts, il tend à refuser tout récit rétrospectif, sauf à adopter une version strictement historiciste, que je m'efforcerai de situer. Dès que le Surréalisme et lui se rejoignent, il forge une histoire du mouvement poétique, depuis les origines de l'humanité, qui se veut marxiste. De sorte que l'ensemble de son histoire du dadaïsme épouse, elle-même, les trois temps d'une démarche dialectique.

*

**

Dans un premier temps, donc, Tzara se présente comme le camelot du mouvement auquel il participe. Non point son chef d'orchestre, encore moins son théoricien. Il est, à proprement parler, le vendeur de prospectus, le distributeur de journaux et de programmes. Mais ce comportement n'aurait rien à voir avec l'histoire s'il ne s'exprimait toujours rétrospectivement, je veux dire avec un léger décalage par rapport à l'événement, et s'il ne cherchait justement à consigner les faits essentiels caractérisant Dada, et à leur donner, d'emblée, une signification pour l'avenir.

Notez bien qu'une telle démarche n'est pas réfutée par l'historien. C'est, plus exactement, celle du chroniqueur. Tout aussi légitimement, Tzara nous conte, à trois reprises, la chronique zurichoise qu'il parachève en 1924 lorsqu'il présente son recueil des *Sept Mamelstes Dada*.

Ses chroniques de Zurich, publiées dans l'Anthologie Dada (*Dada*, n° 4-5, Zurich, 15 mai 1919) comme dans *l'Almanach Dada* présenté par Richard Huelsenbeck en 1920, ont tout du boniment de camelot, particulièrement la dernière, dont la typographie souligne les effets oratoires.

Il s'agit d'une énumération, dans l'ordre chronologique, des faits marquant l'aventure du groupe zurichois; constitution, arrivée de nouveaux membres, organisation de spectacles, d'expositions, publications... L'accumulation d'activités diverses, énoncée d'une seule traite, vous enveloppe et vous envoûte. Pour un peu, vous achèteriez tout le lot, sans prime. Peu importe la disparate, la syncope qui fait passer du pour au contre. Seul compte le rythme étourdissant, le bagoût du bateleur:

Novissima danzatrice

D W. Serner Attraction!

*qui a vu proprement et écrasé les punaises entre les méninges des comtes
de la bonté*

Mais la mécanique tourne

tournez tournez Baedeker nocturnes de l'histoire

brossez les dents des heures

circulez messieurs

le bruit casse rébus pharmaceutiques (1, 566).

La fantaisie, le désordre volontaire, la hâte avec laquelle tout cela est conté ont quelque chose de sympathique, adapté à l'objet. Comment ne pas mêler les langues et les styles quand se trouvent assemblés les expressionnistes allemands, les futuristes italiens, les musiciens russes et les ritournelles françaises ?

des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident, va et vient, la joie du peuple, cris, le mélange cosmopolite de dieu et de bordel, le cristal et la plus grosse femme du monde: Sous les ponts de Paris
(1, 561)

Bien entendu, tout ce que Dada entreprend a valeur de geste. Il s'agit de montrer que la poésie s'est emparée de toutes les activités artistiques, que la vie saura triompher des miasmes morbides de l'Europe en guerre. Tzara ne s'attarde pas à conter par le menu la succession des innovations scandaleuses de ces soirées zurichoises, il ne relate les anecdotes que pour ce qu'elles ont de significatif: l'action sur le public.

Ainsi la 8^e sortie dada (9 avril 1919) est une date à retenir « car on apprit que la vérité ne plait pas aux spectateurs ». Il conclut:

mais Zurich n'a pas encore vécu une impression si forte, la vitalité de la salle bondit des frontières de la famille et de la convention; mise à nu devant sa conscience, le désespoir de devoir rejeter ce qu'elle a appris à l'école la fit fouiller les poches pour jeter sur la scène ce qu'elle y trouvait et la misérable doublure âme (1,561).

Sous le chroniqueur perce le moraliste. La même soirée donne lieu, un an après, à une amplification homérique qu'il faudrait pouvoir citer intégralement. Ce que Tzara en retient, ce sont les réactions contradictoires du public. Dada fait lever un ouragan qui emporte le vernis de la bonne éducation, de la culture, et laisse paraître l'homme naturel spontané, livré à ses sentiments :

Dada a réussi d'établir le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oubliera les frontières de l'éducation des préjugés, sentit la commotion du nouveau.

Victoire définitive de Dada (1, 568).

En d'autres termes, Dada, selon Tzara, est bien un phénomène absolument nouveau. S'il prend son bien ici et là, il le transforme de manière originale. Témoin le public dont le comportement atteste la surprise. Davantage, ses réactions violentes, absolument inusitées en matière culturelle, prouvent bien qu'il a été touché au vif. Ses valeurs esthétiques et morales ont été ébranlées au point qu'il réagit et entre, involontairement, dans le jeu de Dada. Tzara constate à la fin de la première soirée Dada : «300 idiotisés définitiv » (1, 563). Dada

s'estime satisfait, comme Maldoror, s'il a bien crétinisé son lecteur, son auditeur.

Ce faisant, Tzara montre bien que le Mouvement est un état d'esprit, non un corps de doctrine. Qu'il comprend les personnalités les plus diverses, les plus contradictoires, et que son histoire est une succession de gestes dont la signification ne peut être formulée que par une esthétique de la réception ou de l'effet produit. Au passage, en consignnant les faits, il rend vaines et annule toutes les querelles, les faux procès que lui feront par la suite ses compagnons malveillants, à l'heure des ruptures. Tout prouve en effet, dans ces chroniques, qu'il ne cherche pas à s'imposer comme chef d'orchestre. Il n'élimine aucun des noms, des manifestes qu'on aura beau jeu de lui opposer par la suite, dans la mesure où il les aura lui-même cités! Ce qui explique le silence qu'il opposa toujours aux attaques de Breton alléguant Semer ou Huelsenbeck, conformément au sens qu'il entendait donner à Dada:

L'indifférence est le seul médicament légal et efficace, l'indifférence sans effort, sans conséquence. Vingt siècles d'histoire n'ont servi qu'à démontrer la vérité de mes manifestes, parce que la vérité n'existe pas....
(V, 249)

*
**

Au demeurant, la signification de Dada, Tzara l'avait dégagée, sur le moment, dans sa « conférence sur Dada » (I, 419-424), prononcée à Weimar et Iéna en 1922. Il y montre bien en quoi ce mouvement exprimait un « état d'esprit » indissociable du lieu et du moment où il apparut. Bien que ce ne soit pas le propos d'un historien, on voit émerger l'attitude historiciste à laquelle il s'en tiendra pendant plusieurs années, après avoir joué les histrions, dès lors que la phase dadaïste aura été close à ses yeux.

L'historicisme postule que toute connaissance, toute pensée, toute vérité est le produit d'une histoire et se trouve liée à une situation historique donnée.

Telle est bien la conception de Tzara lorsqu'il rédige ses souvenirs, dès 1922, pour le périodique américain *Vanity Fair*. Ce texte n'a été publié en français qu'en 1975 dans les *Œuvres complètes*. C'est dire qu'il n'a pu faire l'objet de retouches et traduit bien la vision de l'auteur à l'époque considérée. Dans un fragment inédit, Tzara situe, d'une phrase, le contexte zurichois:

Venus des horizons les plus divers, appartenant à des catégories sociales très différentes et à des cultures également diverses, des groupes se constituèrent alors selon les affinités d'idées et les tendances intellectuelles
(I, 732).

Le mémorialiste adopte d'emblée une structure narrative que tous les historiens du Mouvement épouseront par la suite: il envisage l'activité dadaïste

selon la date et le pays d'émergence, le principal développement étant accordé à Paris. L'anecdote, le portrait, le trait révélateur y sont accentués. Ainsi Aragon est décrit comme « un jeune homme maigre et au visage féminin, A. Breton, qui a sur son visage les stigmates des sectaires religieux... » (I, 593). En même temps, le maximum d'informations ou de citations est donné dans le minimum de phrases. En théorie de l'information, nous pourrions dire qu'il y a saturation de faits, au détriment de l'analyse. Pourtant celle-ci n'est pas absente, par la situation initiale et par le choix des événements.

Tzara tient en effet à la précision documentaire (et l'on sait qu'il avait conservé les archives les plus complètes du Mouvement, et peut-être de l'avant-garde européenne). C'est pourquoi, lorsque commencent à paraître les premières histoires de Dada, celle de G. Ribemont-Dessaignes (N.K.F., 1931) puis de G. Hugnet (*Cahiers d'art*, 1937) il s'empresse de rétablir la vérité sur certains événements qui lui tiennent à cœur, en fournissant des documents. A la NRF il annonce :

Je déclare formellement qu'une grande partie des faits exposés sont faux, incomplets, interprétés arbitrairement, insuffisamment documentés et envisagés uniquement d'un point de vue pittoresque, anecdotique, journalistique qui a toujours répugné à la plupart des personnes ayant pris part à Dada (V, 252).

Et surtout il insiste pour que lui soit reconnue la décision d'avoir mis fin *volontairement* à l'activité dada (V, 253). Sa mise au point se fait plus précise à propos du Congrès de Paris et de la Soirée du Cœur à Barbe telles qu'elles sont relatées par Georges Hugnet dans son article sur « L'esprit dada dans la peinture ». Il met l'accent sur le caractère *collectif* des pamphlets incriminés par l'historien, et tient à se dégager de l'accusation, due à Breton, d'avoir appelé la police lors de la représentation perturbée du *Cœur à gaz*. A ce propos, il cite la dédicace personnelle que Breton apposa sur son exemplaire de *Nadja*, pour atténuer la violence d'une phrase de 1928, corrigée dans l'édition définitive de 1963, et apporte le témoignage inédit d'Iliaszd, organisateur de la soirée.

Plus important que ces précisions historiques, touchant tout de même l'honneur de l'individu, me paraît le refus de l'anecdotisme dans lequel semblent s'enfermer les historiens, et le souci de rigueur qu'il souhaite introduire à cet égard. Revenant, implicitement, sur le ton adopté par ses chroniques zurichoises, il dénonce « une attitude jemenfichiste » dada s'alliant mal avec l'exposé logique des faits (V, 275) et surtout, il exige une interprétation de l'ensemble, en rapport avec les circonstances historiques:

*Rien de la signification spirituelle d'une tendance reposant sur l'omniprésence de l'idée et la dictature de l'esprit, ne transparait des articles de G. Ribemont-Dessaignes.
Détacher Dada des phénomènes sociaux, ou même littéraires, qui l'ont*

précédé et entouré, desquels il est né et à travers quoi il a vécu et lutté, est faire preuve d'un singulier penchant à la confusion

déclare-t-il en 1931 (V, 253).

En 1937, alors qu'il s'est séparé des surréalistes, sa position de principe demeure identique: «Peut-on abstraire les circonstances, quelles qu'elles soient, les séparer de l'ordre temporaire jusqu'à les rendre **impermeables** aux influences des événements? » (V, 275)

Certes, on pourra objecter que la réfutation de G. Ribemont-Dessaignes est bien mesquine. Celui-ci n'a-t-il pas le tort d'avoir signé un texte dans un pamphlet contre Breton, à un moment où Tzara et Breton sont liés d'amitié? Tandis qu'inversement Hugnet se fait l'écho des accusations de l'auteur de *Nadja* quand Tzara lui a claqué la porte au nez. Tout ceci n'empêchera pas Tzara de préfacier l'ouvrage d'Hugnet rassemblant les mêmes articles, et de réaliser une émission radiophonique avec G. Ribemont-Dessaignes qui demeura l'un de ses amis de toujours.

Reste une expérience historiciste que Tzara ne perdra pas de vue lorsqu'il passera à l'acte, en insérant Dada dans la lignée des esthétiques révolutionnaires.

*

**

Cependant Tzara intègre le point de vue hégélien et le dépasse, comme il se doit, selon la conception marxiste de l'histoire à laquelle il adhère depuis 1930, lorsqu'il tente de donner un sens à l'aventure de ses vingt ans. «Essai sur la situation de la poésie» (1931) lui est l'occasion de mettre en œuvre cette conception d'une manière toute personnelle, que je considère plutôt comme une forme de freudo-marxisme dans la mesure où elle tente de concilier le matérialisme dialectique, clairement revendiqué (V, 7), avec une psychanalyse d'origine jungienne. Pour le Tzara surréaliste, il est clair désormais que « la poésie suit une direction dans un sens existant » (V, 8) même si elle ne revêt pas les apparences du poème car « Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans avoir jamais écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle, n'importe où » (IV, 9). En ce sens, dada a eu le mérite, à ses yeux, de relier la poésie moyen-d'expression à la poésie-activité de l'esprit. C'était donc un mouvement de caractère ambivalent, qu'on aurait tort de simplifier et de ramener à l'unité. Il a commencé par s'attaquer au langage humain conventionnel, lui opposant un «*état d'esprit* » (V, 18) dont les exemples sont nombreux au cours des manifestations Dada, lesquelles visaient à détruire l'art par ses propres moyens. Tzara ne méconnaît pas les contradictions internes de ce mouvement, mais il y voit une issue dans l'action, même gratuite, qu'il promouvait. Puis il dégage une poétique, parfaitement ordonnée, de toutes ses productions incohérentes, mettant en valeur l'expérimentation portant sur l'image brute, le lieu commun, les frontières des genres. Son propre refus de participer au Congrès de Paris (avril 1922) marque pour lui la fin d'un

mouvement qui ne pouvait s'intégrer aux diverses tendances de l'esprit moderne, le sabotage de la soirée du *Cœur à barbe* (juillet 1923) signant la disparition du groupe en tant que tel.

Ainsi Tzara construit un modèle, certainement contestable comme tous les modèles, qui du moins dégage les lignes de force d'une suite d'actions par trop vouées à l'anecdote scandaleuse, en montrant qu'elles font partie d'un processus infini de la pensée dont la suite, sur un plan différent, est le surréalisme.

L'analyse est plus classiquement marxiste, si je puis dire, dans *le Surréalisme de l'après-guerre* (1947) qui entend démontrer que la culture est un instrument de libération de l'humanité. La tradition idéologique révolutionnaire des Encyclopédistes et d'un Rousseau rencontre la tradition révolutionnaire spécifiquement poétique de Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, etc. au sein de Dada et du Surréalisme (V, 65). Plus exactement, Dada a constamment tenté de les concilier. Tzara désigne enfin la cause principale de ce mouvement" de révolte, qui manquait à toutes les analyses précédentes:

c'est la guerre, imposée à une adolescence pure et ouverte à la vie [...] Dada naquit d'une exigence morale, d'une volonté implacable d'atteindre à un absolu moral, du sentiment profond que l'homme au centre de toutes les créations de l'esprit, affirmait sa prééminence sur les notions appauvries de la substance humaine, sur toutes les choses mortes et les biens mal acquis. 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 ambiante... (V, 65).

Aux forces de destruction, Tzara oppose ce qu'il faut bien nommer l'humanisme Dada, le souci de préserver quelques valeurs humaines irréductibles, de porter un regard neuf sur le monde à venir, après la démolition des ruines, la table rase. Et il n'hésite pas à comparer les recherches poétiques du temps à celles de la physique contemporaine. Sur le plan social, il prétend avoir salué la Révolution russe avec certains de ses amis (V, 66). Mais, dans une note complémentaire, il explique qu'à l'époque ils n'avaient pas saisi la portée idéologique de cette Révolution, dans la mesure où Dada était plutôt de caractère anarchisant. Du moins y voyaient-ils le moyen de mettre fin à la guerre et d'invalider « le pacifisme pleurnichard et humanitaire » de Guilbeaux et de Romain Rolland, qu'ils avaient ironiquement condamné.

De fait, à l'instar des soviets, Dada attaquait le système du monde à sa racine, dans le langage et la logique:

Nous ne prêchions pas nos idées, mais nous les vivions nous-mêmes, un peu à la manière d'Héraclite dont la dialectique impliquait qu'il fit lui-même partie de sa démonstration comme objet et sujet à la fois de sa conception du monde (V, 67).

Les dadaïstes prenaient donc le risque de passer pour des imbéciles en ayant le courage de vivre leurs idées, non d'en faire une belle et savante théorie. D'où l'importance, pour l'histoire, de relater ces manifestations où chacun osait s'affronter au public, adversaire désigné, que l'on provoquait jusqu'à le faire sortir de lui-même. La raison en est, à ses yeux, que du désordre et du chaos devait naître un système nouveau, moralement justifié, remettant à leur juste place la vie et la poésie: « Il est certain que la *table rase* dont nous faisons le principe directeur de notre activité, n'avait de valeur que dans la mesure où *autre chose* devait lui succéder» (V, 68).

Cet « autre chose» qui n'avait alors pas de nom était-il le surréalisme? Tzara le fait naître des cendres de Dada; il y voit un mouvement délibéré de reconstruction, d'adaptation aux conditions de la vie, de conciliation avec le monde (V, 69).

On peut douter de l'enchaînement mécanique des phénomènes, d'autant qu'entre la fin assignée à Dada et la naissance du surréalisme, deux ans s'écoulèrent, et que Tzara ne rejoignit ce Mouvement qu'en 1929. La logique marxiste paraît ici trop systématique, établissant un rapport de cause à effet entre la guerre et la naissance de Dada, privilégiant la place de l'homme dans ce processus de destruction générale, assurant qu'une phase de construction devait nécessairement lui succéder. Rien n'était moins sûr dans l'esprit de Tzara et de ses compagnons, entre 1916 et 1922. Si tout était autrement plus confus, incertain et tâtonnant, il faut convenir, pourtant, que Tzara donne enfin une *interprétation* à un ensemble de gestes incohérents et contradictoires, qui ne pouvaient pas ne pas avoir de sens, comme l'avaient pressenti, à l'époque, Gide et Rivière. Comme toute interprétation, elle intervient *a posteriori*. Même controversée, elle fait foi désormais pour tous les historiens de la littérature et Tzara s'y tient jusqu'à la fin de sa vie.

Ce n'est pas qu'il n'ait multiplié les exemples et les précisions au cours des nombreux entretiens qu'il accorda, par la suite, à la presse écrite ou parlée, ou encore sous forme de préface à divers catalogues rétrospectifs. A partir de 1950, en effet, Dada s'inscrit dans l'histoire culturelle française; il est perçu comme une étape obligée avant le surréalisme et, bien légitimement, Tzara en est le mémorialiste. N'est-il pas le mieux placé pour en parler, celui que les journalistes oublieux désignent comme « le pape du dadaïsme », à l'instar de Breton pour le surréalisme?

Il prend lui-même l'initiative en donnant à la radio une série d'émissions sur «Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie», en 1950. Pièces rares à l'appui, dans la mesure où, à l'époque, ces revues étaient pratiquement inaccessibles, il trace une histoire de la poésie française depuis Apollinaire jusqu'au surréalisme. C'est une vision *de l'intérieur* très précieuse pour approcher ce tourbillon d'idées d'où allait naître le mouvement poétique contemporain. Dans ce que j'appellerais volontiers cette histoire matérielle de Dada, comme dans les entretiens postérieurs, Tzara définit et fixe à jamais la figure du Mouvement. C'est pour lui une révolte de la jeunesse, de portée

morale et philosophique. A partir du doute généralisé, surgit une mise en cause de toute idéologie :

Les dadas, indifférents aux troubles sociaux, s'attaquent aux fondements idéologiques de la bourgeoisie et, plus que jamais, introduisent les facteurs subversifs dans leur action destructive (V, 540).

Au sujet de la phase parisienne du Mouvement, il désigne les principaux objectifs à détruire:

... le patriotisme, la religion et l'esthétique qui leur sert de couverture. Tandis que les Futuristes et les Cubistes prétendaient changer les fondements de l'art, se soucier de la structure morale de la société, Dada s'en attaquait [sic] à sa base même (V, 565).

Les propos qu'il tient en 1958 au micro de Georges Ribemont-Dessaignes sont d'une formulation définitive:

L'impatience de vivre était grande, le dégoût s'appliquait à toutes les formes de la dévilisation dite moderne, à son fondement même, à la logique, au langage, et la révolte prenait des formes où le grotesque et l'absurde l'emportaient de loin sur les valeurs esthétiques (V, 400).

Et dans le dernier entretien, accordé à Madeleine Chapsal, quelques jours avant sa mort, il s'insurge contre l'idée que Dada se serait arrogé toute liberté:

Ah pardon ! Dada avait un but humain, un but éthique extrêmement prononcé! L'écrivain ne faisait aucune concession à la situation, à l'opinion, à l'argent... (V, 449).

Subjectif, certainement, ce mouvement n'est pas réductible au nihilisme absolu, puisqu'il plaçait l'homme au centre de ses préoccupations. Même si l'on ne parle que de négativisme, il faut encore distinguer:

Le fait est que, il y a une confusion à propos de ce négativisme. Ce n'était pas un négativisme absolu, c'était une sorte de négativisme dialectique, dans le sens que nous voulions balayer tout ce qui existait avant nous, voir la vie et tout avec des yeux nouveaux, avec un sentiment nouveau et frais; nous étions tous jeunes (Art, anti-art, V, 432).

Il est clair désormais que Dada s'est cherché en avançant, s'appuyant sur deux tendances: l'abstraction, la négation:

Dada a essayé non pas autant de détruire l'art et la littérature que l'idée

qu'on s'en était faite [...] Sa volonté de destruction était bien plus une aspiration vers la pureté et la sincérité que la tendance vers une sorte d'inanité sonore ou plastique se contentant de l'immobilité et de l'absence (V, 353).

De sorte que pour rendre compte au plus près de ce qui s'est passé, il faut recourir à la notion freudienne *d'ambivalence*, la logique cartésienne étant ici inopérante - et l'articuler, selon Tzara, à la contradiction dialectique (cf. V, 402).

A la lumière de cette conception plastique de l'histoire, on comprend mieux le caractère expérimental du Mouvement, ses jeux de portée sérieuse « c'est l'impossibilité d'exprimer la vie par la poésie qu'a voulu démontrer l'expérience par l'absurde des mots sortis du chapeau rangés sous forme de poème » (V, 543).

De même, l'image verbale, faite de mots accolés au hasard est-elle la source d'un renouvellement poétique, comme les collages pour la peinture.

A chaque intervention, Tzara revient sur l'idée que Dada n'était pas moderne, et qu'il mit fin délibérément à ses activités, justement pour ne pas entrer dans la catégorie des ismes. Dès lors, l'expérience ne saurait recommencer à une autre époque, lorsque les circonstances ont changé. Pour lui, les deux après-guerre n'ont rien de comparable: «Dada est né d'une nécessité propre à une époque. On ne refait pas les circonstances de l'histoire. » (V, 397).

Avec le recul, ce mouvement de jeunesse, exprimant la révolte romantique de l'adolescence, prend les couleurs de l'humour: «Dada a été une source d'humour parce que chaque affirmation, Dada l'accompagnait de sa négation sous-jacente» (V, 397).

Relisant ses manifestes dada, il y découvre des naïvetés attendrissantes, et surtout « un humour nouveau » (V, 447), désormais commun.

On voit ici la propension de l'historien à dégager des idées générales, à dépister les formes nouvelles de la culture et de l'esprit. Mais le mémorialiste ne néglige pas, pour autant, la précision. Ainsi souligne-t-il la fusion du groupe *Littérature* avec Dada: «La rupture avec l'esprit qui dominait pendant la première année de *Littérature* est définitive, et les nouveaux collaborateurs seront, à peu d'exceptions près, ceux qui auront donné à Dada leur complète adhésion» (V, 536).

Cela récusé à l'avance, me semble-t-il, toute version qui fait de Dada une parenthèse parisienne! De même, il attribue à l'esprit Dada l'enquête: « Pourquoi écrivez-vous? » (qu'un quotidien parisien a reprise en 1985). Un trait donnera, pour finir, idée de son souci d'éclairer les simples données historiques :

Mais puisque vous me demandiez de l'implication de Dada avec la politique, avec Lénine, je peux vous dire que j'ai connu personnellement

Lénine à Zurich 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 (V, 433).

On observera que le mémorialiste ne se fait jamais polémiste. S'il réfute les annexions, si parfois même il se condamne à la confusion, c'est pour garder le caractère essentiel d'un mouvement lui-même confus et incertain :

L'absurde ce n'est pas la recherche de l'absurde pour soi, mais le reflet d'une absurdité plus vaste, celle du monde, qui doit lui être incluse et qu'il doit exprimer. Ainsi la poésie a cédé la place à l'action et l'action elle-même s'est confondue avec la poésie (V, 515).

*

**

Tour à tour camelot, historiciste et dialecticien marxiste, Tzara est l'historiographe officiel de Dada, le seul qui, me semble-t-il, ait imposé pour longtemps sa vision de l'histoire du dadaïsme. Non qu'il n'y ait eu des témoins et mémorialistes de grande importance comme Arp, Ball, Picabia, etc. ; non que certains comme Huelsenbeck ou Breton n'aient donné leur propre version dès l'époque et par la suite. Mais Tzara apparaît comme un homme-source par l'immense documentation qu'il possède (sa correspondance n'a été qu'à peine explorée) autant que par la cohérence de son analyse critique du Mouvement Dada, s'insérant dans un ensemble plus vaste, l'aventure poétique contemporaine.

A partir des prémisses posées par « l'Essai sur la situation de la poésie », s'explique cette aventure dont on sait que rien, extérieurement, ne la distingue de la vie quotidienne. La poésie-moyen d'expression et la poésie-activité de l'esprit sont les axes sur lesquels se bâtit l'histoire littéraire. Ce qui caractérise l'acte poétique, c'est la « lycanthropie », cette révolte inhérente à toute expression authentique. Elle est la phase initiale et nécessaire à toute prise de conscience révolutionnaire, avant l'intégration de l'individu au processus d'émancipation sociale.

Certains poètes rêvent l'avenir, d'autres se contentent de dénoncer le monde environnant parce qu'il est mal fait. Avec Dada et le surréalisme, ces deux attitudes se sont rejointes, en l'attente d'un dépassement dialectique qu'aucun n'a su assumer; que pourtant Tzara appelle de ses vœux sous les espèces de la poésie-connaissance; à laquelle il contribue par sa création solitaire.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Max Ernst, «La partie de boules », entretien avec Patrick Waldberg (1958) in *Ecritures*, Gallimard, 1970, p. 411.

2. Tristan Tzara. *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1982. Cinq volumes parus. Pour alléger les références, nous renvoyons à cette édition en indiquant, entre parenthèses, le tome en chiffres romains, la page en chiffres arabes.