

RADU I. PETRESCU
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

Notes sur les possibles cohérences d'un poème de Tzara

Notes on the Possible Coherences of One of Tzara's Poems

Keywords: Dada, coherence, poetical, stamps, humanity of the horse, lighted heads, sewing machine, scissors, the divine fly of Apollinaire

Abstract:

Based on the analysis of a poem by Tristan Tzara, the essay is an attempt to reveal some of the techniques used in the dada rhetoric, denying the apparent incoherence of such works and demonstrating their sui-generis rationality, which is no different, essentially, than that of poetry itself, related to the particular rationality of the dream.

SAUT BLANC CRISTAL

à m ianco

*sur un clou
machine à coudre décomposée en hauteur
déranger les morceaux de noir
voir jaune couler
ton cœur est un œil dans la boîte de caoutchouc
coller à un collier d'yeux
coller des timbres-postes sur tes yeux*

*partir chevaux norvège serrer
bijoux vers tourner sèche
veux-tu ? pleure
lèche le chemin qui monte vers la voix*

*abraham pousse dans le cirque
tabac dans ses os ferment
abraham pousse dans le cirque
pisse dans les os
les chevaux tournent ont des lampes électriques au lieu de têtes*

*grimpe grimpe grimpe grimpe
archevêque bleu tu es un violon en fer
et glousse glousse
vert
chiffres*

Il y a donc :

sur son petit cheval de bois
le – soi-disant – Nouveau Saint DADA
(à monocle, mon oncle) :
Flûtiste
Gymnaste hyperbolique
Saltimbanque des mots
dédiant à son double frère
(le saltimbanque des couleurs)
en guise d'hommage en signe d'amitié de communion polyédriques
le précieux objet très florifère à ordonnance chaotique bien mesurée
le flux fort magnétique et quasi
invisible
qui passe toujours, comme on le sait, par certaines formes.

Drôle de métier qu'ils ont, ces deux-là : celui de *performer* le SAUT par-dessus le fossé – intolérable, véritable abîme – creusé par,
ou bien fruit de la (bien détestée, en ces temps-là, et non sans des raisons ou déraison) raison.

On joue donc au-dessus du « vide »
on mise tout sur le hasard (ou c'est, du moins, ce que l'on affirme)
on joue avec l'absurde
et
jouer du non-sens n'est pas affaire mineure (En quelle position de la *tetralemma pitzuliana* les situer, ces funambules ? Apparemment, à la dernière, puisque, si je ne me trompe, ils veulent « *inexprimer l'inexprimable* ».)

Le précipice est toujours là, dans le SAUT, et le danger aussi.
Si le SAUT n'est peut-être pas BLANC (Pierrot, saltimbanque livide ?), il l'est quand même, ne fût-ce qu'à cause de son voisin ; mais s'il est lui-même un BLANC CRISTAL – dure et limpide pierre –, cela n'est pourtant pas pour faire plaisir aux vieux adeptes du Parnasse.
Et, par ailleurs, c'est sur le BLANC du papier, ou de la toile du peintre, que vont s'inscrire les traces du mouvement si dangereux, mais libre (vraiment ?) de toute entrave.

Et puis : des transparences
et des reflets
sur les multiples facettes de la pierre : multiple vue – comme celle des cubistes (et de certains insectes).

Car il est quoi, ce titre (comme, d'ailleurs, ce poème), sinon, on le sait bien, tout juste un collage, une superposition de plusieurs perspectives ? Un impossible objet – pour la logique ordinaire. (Mais deux « objets » superposés, collés l'un sur l'autre, de façon inattendue, surprenante?... C'est la métaphore par excellence.)
Le BLANC, d'ailleurs, ouvre la voie aux autres couleurs dans le texte :

blanc noir jaune bleu et vert

ce qui, nul doute, fait allusion au métier du peintre.

Alors que l'*incipit* c'est *sur un clou* : le tableau, lui, est toujours attaché de cette façon au mur ; suspendu à ce premier vers, le poème est lui-même, par conséquent, une toile qui reflète, à sa manière, le bon travail du peintre, de celui *en titre* ; prétention aussi, du texte, de dire ou de mimer à sa façon ce style pictural – destinataire et destinataire pourront alors tous les deux se reconnaître en ce double *portrait* unique, en ce miroir ; (comme le peintre, le poète – si naturellement, une boîte aux images : *ut pictura...*).

Au fait, pas tellement le *style* du peintre, mais son *art po(i)étique*.

Puisque le poème ne prétend nullement être le correspondant littéraire d'un style pictural individuel, à l'instar des fameuses strophes du poème baudelairien *Les Phares* ; si, par son destinataire inscrit (dans la dédicace), il oriente d'emblée la lecture vers l'art du peintre (celui-ci, lecteur privilégié, sera alors à plus forte raison pour le poète *son semblable, son frère...*), mais en faisant allusion à une même conception artistique : cet art po(i)étique dont il y est question appartient également au peintre-destinataire, comme au poète-destinateur.

Bref : on nous parle de DADA en langue DADA. (Quel narcissisme, bon Dieu ! Et, autrement, comme les critiques nous ont tellement rebattu les oreilles avec cette auto-référentialité de l'art moderne – belle explication qui, finalement, n'expliquait pas grand-chose, – ce n'est plus la peine de la rappeler ici.)

Sur ce clou donc, le tableau : *machine à coudre décomposée en hauteur* ; comme l'humble clou, inquiétant objet familier, cette machine – objet banal, objet trouvé (un *ready-made*) – se voit ici accéder à la supérieure (noble) condition d'emblème ou symbole du (anti)art ; elle est, bien entendu, la célèbre, ducassienne machine à coudre, l'ex-propriété du comte, ici *décomposée en hauteur*, éventuel indicateur de transcendance ou, en tout cas, outil magique à l'aide duquel on pourrait franchir le seuil vers un ailleurs toujours merveilleux et jusqu'alors invisible. C'est pour cela que *l'on colle des timbres-postes sur les yeux* – pour envoyer son regard intérieur vers de lointains et fort irraisonnables pays.

Ce qui trouble, ce qui *dérange les morceaux de noir*, c'est bien cette démarche paradoxale – qui n'est pas sans rappeler la poétique d'Apollinaire ou celle du poète roumain Blaga, pour lesquels, on le sait, l'art doit arracher à l'inconnu, au non-dit, à ce (sombre) corps de pure virtualité, des tranches, des portions, de merveilleux morceaux ; mais, qu'« avec sa lumière », le véritable art (fût-il, comme c'est ici le cas, un anti-art) ne détruit pas du coup le mystère. De même, le noir, ici, est *dérangé*, non pas *détruit* par un – disons – assourdissant éclat de BLANCHE lumière ; car « dérangé », il se réorganise ; l'idéal serait donc de dire sans dire, sans détruire – par, justement, la raison – ce dont on parle. (À la même époque, un Benjamin Fondane professait lui aussi, parmi d'autres, cette idée.)

Et tout le reste de la première strophe de se construire autour du motif énoncé par *voir*, autant dire autour de la *voyance* (d'extraction rimbaldienne) ; car il s'agit de voir avec le *cœur* : celui-ci, devenu maintenant *œil*, se trouve *dans la boîte de*

caoutchouc, dans la chambre obscure d'un appareil photographique manié par un photographe de l'invisible, photographe qui multiplie sa vue, qui *colle à un collier d'yeux*, mais, en même temps, puisqu'il colle ses yeux, se prépare pour son voyage bien particulier:

coller des timbres-postes sur tes yeux

c'est, répétons-le, utiliser son regard intérieur, poster son regard, l'envoyer vers d'autres pays, à tout hasard – et toujours vers l'*autre* pays.

Voyage dramatique, voire tragique: les *pleurs* d'abord, puis l'âme *sèche*, après avoir *serré bijoux* et *vers* (interchangeables, équivalents) – mais justement ceci semble avoir été le but du voyage).

Tandis que la première strophe construit ses images en glissant phonétiquement de *clou* à *coudre*, de (*dé*)*composée* à *cœur*, puis à *caoutchouc*, pour finir avec *coller*, *collier*, la deuxième va de *serrer* à *sèche*, puis à *lèche*, ou bien en suivant le chemin sonore qui va de *cheVAUX* et *norVÈGE* à *vers*, *veux*, *vers*, *voix*.

Comme pour – encore une fois – Apollinaire (*cf.* la divine *Mouche* de son *Bestiaire*), la *norvège* (ou la *suède*) semble avoir été pour les dadaïstes aussi un vrai pays mythique. Et le métier de tailleur, l'un des plus aimés : *ciseaux*, *machine à coudre*, *fil*, comme *ficelles*, et, évidemment, *mannequin* (objet, celui-ci, que les surréalistes eux aussi ont particulièrement affectionné) ; et puis, en dépassant vers la menuiserie la zone de cette autrement « haute couture », *des clous* (*et donc des marteaux aussi*), *de la colle*, etc. – autant dire, toute une mécanique banale, anodine, vaguement moderne, qui les fascine ; ils rêvent devant ces outils, les détournent de leurs propres fins, en les transformant en outils de l'(anti)artiste, sinon directement en œuvres d'art. Ce sont des métiers qui supposent toujours le collage comme, aussi, un préalable dépeçage. Quittant la manière raisonnée de voir le monde, en le découpant en morceaux d'une façon plus ou moins aléatoire et le recomposant au hasard, ils veulent forcer ainsi celui-ci, à tout instant, de leur révéler ses autres, inconnus visages. Sans qu'ils s'attachent pourtant à aucun d'entre eux (puisque, d'une certaine manière, pataphysique avant d'être dada, tous se valent: tout nouveau visage du monde, aussitôt trouvé, représenté, ils le quittent pour continuer ainsi à – métaphoriquement parlant – créer le monde, ou, plus exactement, à en explorer les possibilités.

Cette infinie fuite vers l'*autre* semble alors être, à elle seule, l'unique véritable principe de cette attitude (ou poétique), le seul concept auquel on accorde quelque crédit. Un déplacement infini – par lequel on veut paradoxalement transcender le monde en adoptant une direction toujours latérale –, sorte de nomadisme qui rejette toute forme figée en tant que figée ou manifestant la prétention d'être absolue. S'ils n'avaient pas été fortement inspirés par la vision judaïque du monde, on aurait pu dire de ces dadaïstes : quels euphoriques héraclitéens !

Après la séquence du voyage heureux-malheureux (et probablement à cause d'elle), le *pattern* judaïque vient, par l'emploi d'une de ses figures, se superposer au thème de l'artiste (– saltimbanque) et de sa démarche: *abraham* commence ainsi à *pousser dans le cirque* (tel un étrange champignon ?), connotant par sa présence, entre autres, le sacrifice ; alors que de déconcertantes et profanes images organiques/

oniriques arrivent à point pour couper court à tout excès sentimental: *tabac dans ses os ferment* (« *car mon maître est un grand fumeur* » ?), comme l'affirmait la pipe de Baudelaire)... *pisse dans les os* (mais, là, toujours par un *glissando* phonétique, *pisse* parce que *pousse*); images d'un humour un peu grinçant ou imprégnées d'un caractère dramatique non dépourvu d'un brin d'ironie. Au cas où *les os* ne seraient pas véritablement des *ô* ou des *eaux*, car dès lors certains détails semblent devenir plus compréhensibles, même si les explications possibles peuvent toujours diverger...

Eh, quoi ? Qu'elles divergent – ...grâce, bien entendu, à la bénie polysémie du texte due, ici, à cette indétermination de l'énoncé – et en faisant de la sorte briller les petits mystères de ces images semi-aléatoires !

...toutefois, il faut le remarquer : les dadaïstes, comme les surréalistes, vont surtout miser sur le sens *littéral* de leurs poèmes ; c'est cela aussi qui scandalise en ce type de discours poétique (semblablement, la jolie femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, laquelle, elle aussi, fit scandale, car bien trop concrète, trop réelle ou « littérale »...); mais, au fond, pour ces poètes, *tout l'enjeu et tout le secret de cette démarche – quoique différemment valorisée – se trouvaient là, à ce premier niveau de l'entendement du texte*. (Faudrait-il alors reconnaître cette analyse même, que je suis en train d'entreprendre la tête de l'autre côté du texte, scaphandre en ces oniriques eaux, comme complètement erronée ? Dans un sens, c'est-à-dire dans la mesure où *il n'y a en fait aucun « autre côté » du texte*, oui. *Mais* [heureusement] *on peut toujours changer de sens* (Boris Vian *dixit*) et voir dans les taches aléatoires d'un mur, comme l'avait jadis remarqué Léonard, des figures fort sensées – ce qui deviendra d'ailleurs chez Dalí, on le sait, la méthode dite de la paranoïa critique. Il n'en reste pas moins vrai que le sens du poème n'est pas du pur non-sens, que ce discours, qu'il le veuille ou non, coagule certaines significations par le biais de ses images. – Mais, en passant, il est lieu de se demander aussi : le déconstructivisme inauguré par Derrida, n'est-il pas le véritable héritier du mouvement dada ?

Les *chevaux* : cette fois-ci, ils ne volent plus vers la fabuleuse *norvège*, mais tournent en rond; dociles monstres modernes – et d'un merveilleux déjà surréaliste –, *ils ont des lampes électriques au lieu de têtes*. (Vision ludique, comique et inquiétante à la fois : inquiétante, car ces têtes allumées n'ont plus le visage, ah, si humain !, du noble cheval, leur « humanité » de cheval, la voici ainsi dérobée, refusée – en tout cas perdue ! *Hybris* (puisque hybridation) ? Monstruosité ? Ou rien que de bizarres jouets ? Mais le cheval en bois (comme celui du carrousel), c'est aussi le *dada* ; et les *dadas*, ici, on peut facilement le supposer, ont des têtes allumées... manière de suggérer, peut-être, que les dadaïstes sont des illuminés – mais manière ironique pourtant, car comment faire directement appel à une mystique quelconque lorsqu'on est dadaïste, sinon à une *sui-generis* et moderne en ce qui concerne son expression (car, autrement, fort vieille... celle de l'artiste-voyant, mage, prophète, visité par les Muses, les Mères, les Bouches d'ombre ou d'autres esprits, etc.) ?

L'image d'un effort soutenu clôt le poème : le *grimpe grimpe grimpe grimpe* (sur le mode réitératif, marquant un continu effort) fait écho (mais ici de façon

sémantique) à l'autre vers, *lèche le chemin qui monte vers la voix* (et ici, de nouveau, le glissement du signifiant, ce patinage sur les sonorités des mots: de *lèche* à *le chemin*, de *croix* à *voix*; mais *la croix*, devenant *la voix*, l'imprègne toutefois de ses traits sémantiques, la désigne comme ce paradoxal objet de torture et de salut, la sacralise). Tandis que *l'archevêque bleu* fait – toujours sémantiquement – écho à *abraham*; ce qui vient à renforcer les connotations religieuses dans ce contexte visant le travail du créateur, peintre ou poète; la figure d'*abraham* devient celle de l'artiste: *archevêque bleu* ou *violon en fer* – l'inhabituel matériau, durcissement inattendu du musical et léger bois, c'est le signe du même effort, et de l'entêtement avec lequel l'artiste, toujours *vert* (jeune... jaune) doit poursuivre son chemin :

voyage
locomotive
en *gloussant* ses – plus ou moins – (in)déchiffrables
énigmatiques
signes:
chiffres
sons, couleurs ou
mots

En guise de conclusion : Pour similaire au discours du rêve ou de la folie qu'il soit, le discours poétique de ce texte *dada* n'en est pas moins un « rationnel » - sauf qu'il existe toujours une zone qui échappe au regard de la critique : celle où les images se créent, ou elles apparaissent et s'enchaînent de façon imprévisible (ou peu visible) – c'est-à-dire leur toujours libre et auroral jaillissement.