

Université de Damas
Faculté des Lettres et des Sciences humaines
Département de Langue et de Littérature françaises

Cours : Poésie du XXe siècle
Séances : mercredis 8 et 15 avril 2020
Nom de l'enseignant : Mayssa Sioufi

Contenu de la séance du 8 avril (4 h) :

- Le mouvement Dada

Contenu de la séance du 15 avril (4 h) :

- Le mouvement surréaliste _ Introduction
- La théorie de l'image + Le poème "Jamais une erreur"

La séance du 8 avril (4h)

II- Le mouvement Dada. Tristan Tzara (1896-1963)

En pleine guerre (1916-1917) partait de Suisse une protestation collective orchestrée par le Roumain Tristan Tzara (de son vrai nom Sami Rosenstock). Il est un des fondateurs, sans doute le plus marquant du mouvement Dada. Il a écrit lui-même les premiers textes Dada :

- *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, 1916.
- *Vingt-cinq poèmes*, 1918.
- *Sept manifestes Dada*, 1924.

Autres œuvres :

- *L'Homme approximatif*, 1931.
- *Parler seul*, 1950.
- *La Face intérieure*, 1953.

(Il a écrit cinquante-quatre livres entre 1916 – 1963).

Création du mouvement

Le mouvement a été fondé autour de Hugo Ball en 1916 à Zurich en Suisse, pendant la Première Guerre mondiale, dans les milieux intellectuels et artistiques occidentaux, et s'est traduit par une remise en question radicale des modes d'expression traditionnels et de l'art en général. Ses armes principales sont la dérision et la provocation.

Ce mouvement a été mal compris et a suscité tant de clichés. Il n'en est d'ailleurs pas un - « ni un dogme, ni une école, mais plutôt une constellation d'individus et de facettes libres », précisait à l'époque Tristan Tzara. Dada est donc hétéroclite, spontané, sans chef de file et depuis une soirée au Cabaret Voltaire de Zurich le 14 juillet 1916 (création du

Manifeste Dada par Hugo Ball), il surgit en différents points du monde occidental pour s'éteindre en 1923.

Source de la dénomination

Il est dit qu'il fut ainsi nommé par pur hasard ludique. À l'aide d'un coupe-papier, quelques artistes européens ouvrent au hasard un dictionnaire et tombent sur le mot «*dada*». En réaction à l'absurdité et à la tragédie de la Première Guerre mondiale, ils baptisent le mouvement qu'ils viennent de créer de ce nom.

En fait, selon Giovanni Lista, il s'agissait plutôt d'une volonté délibérée d'ancrer le mouvement dans un retour aux valeurs de l'enfance :

À la fin du XIXe siècle, lors de la polémique sur la représentation exacte du cheval dans l'art, Gauguin avait déclaré : « *Quant à moi, j'ai reculé dans mon enfance jusqu'à mon dada* ». Hugo Ball, le fondateur du mouvement déclara aussi juste avant-guerre qu'il devait « *sauver le petit cheval de bois* ». C'est ce qui l'incitera à donner ce nom au mouvement.

Le mouvement dada et sa raison d'être

La fin de la Première Guerre mondiale, était pour les jeunes l'occasion d'exprimer leur joie d'être en vie, de marquer la fin de la guerre, mais également de se libérer du traumatisme engendré par cette guerre. En 1963, Tristan Tzara dit : « *Dada n'était pas seulement l'absurde, pas seulement une blague, dada était l'expression d'une très forte douleur des adolescents, née pendant la guerre de 1914. Ce que nous voulions c'était faire table rase des valeurs en cours, mais, au profit, justement des valeurs humaines les plus hautes.* »

Le Dadaïsme, mode d'emploi

Belles-lettres, bon goût et valeurs morales sont attaqués par Dada avec une joyeuse férocité. Ces piliers de la civilisation n'ont pu empêcher en effet la boucherie de Verdun. Engendré donc par le dégoût profond d'une civilisation qui n'avait su aboutir qu'au grand massacre de l'histoire, le Dadaïsme se donnait pour but la destruction systématique de toutes les valeurs qui la fondaient. Dada se moque de l'art : à New York, le sculpteur Marcel Duchamp expose ainsi un urinoir sous le titre "*Fountain* : fontaine, source", au grand scandale des habitués des galeries. Succédant à des révoltes individuelles et solitaires contre la civilisation occidentale (l'exemple d'Arthur Rimbaud), cristallisée par l'épreuve du conflit de 1914-1918, la contestation culturelle de Dada se manifeste essentiellement par la provocation et la dérision, souvent au cours de manifestations publiques.

De façon générale et pour la première fois, les femmes sont acceptées comme artistes à part entière, comme camarades de jeu, comme complices, et complémentaires des hommes, « traitées comme des collègues », et non plus seulement comme des amantes, des « amatrices douées » ou des « objets de sublimation dans l'art ».

Lorsque le mouvement dada arrive à Paris, Breton et ses compagnons (Paul Eluard et Benjamin Péret se sont joints au groupe) sont séduits par cette anarchie permanente. Ils participent aux manifestations organisées par Tzara en 1920 dans la capitale (par exemple, des concerts grotesques où l'on tape sur des casseroles et où l'on injurie le public).

Doté d'une grande avance sur eux en matière de provocation, il les libère des dernières entraves qui les empêchaient d'accéder à "l'esprit nouveau" ("Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. On a fait des lois, des morales, des esthétiques, pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser").

S'il est difficile de formuler une théorie du dadaïsme (qui nie, par définition, toute théorisation), on peut en revanche dégager un certain nombre de lignes de force communes à tous les groupes qui, en France, en Allemagne, en Hollande, en Italie, en Pologne, en Hongrie ou en Espagne, se réclamèrent de l'esprit Dada :

- 1) il faut faire table rase du passé;
- 2) la spontanéité, libérée de toute entrave, s'oppose à toutes les pensées philosophiques existantes;
- 3) le seul principe universellement valide est la négation;
- 4) la poésie s'identifie à la vie, c'est-à-dire aussi à la mort...

Ceux qui allaient devenir les surréalistes trouvèrent un temps, dans cette révolte absolue, le terrain propice à leurs revendications, et la revue *Littérature* publia en 1920, dans son n°13, 23 manifestes du mouvement Dada.

La spécificité de Dada, est d'avoir dépassé les limites des frontières en devenant très rapidement un mouvement international, et d'avoir rapproché l'art et la littérature. Dès sa naissance, le mouvement, qui se veut subversif, regroupe des artistes d'origines diverses, venant de Roumanie (Tristan Tzara, Marcel Janco), d'Allemagne (Hugo Ball), d'Alsace (Hans Arp) et d'ailleurs. En 1918, la jonction se fait avec les représentants de l'esprit Dada de New York : Francis Picabia publie dans sa revue 391 le *Manifeste*, de Tzara.

Après la Suisse, Dada s'exporte en Allemagne, en particulier à Berlin, où il s'accompagna d'une révolte politique à tendance marxiste, à Hanovre et à Cologne. Puis à Paris où Tzara est accueilli en 1920 par les membres de *Littérature* : Breton, Aragon et Soupault. Cependant, l'esprit de bouffonnerie systématique de Tzara lasse assez vite le chef de file des surréalistes. Dès août 1921, il demande à ses amis de "lâcher" Dada, au nom d'ambitions plus hautes. Et à partir de ce moment des divergences commencent à s'exprimer entre les partisans de Breton et Dada. La rupture est consommée le 6 juillet 1922 : les amis de Breton interrompent au théâtre Michel la représentation du *Cœur à barbe*, une pièce de Tzara. C'est la fin de l'activité Dada dans le domaine public. En 1924, le «*Manifeste du surréalisme*», signe la fin historique du dadaïsme.

Phénomène littéraire et idéologique, Dada fut aussi le théâtre de manifestations picturales. En lien avec les expressionnistes allemands, Dada a une influence décisive sur l'art en Amérique, à partir des œuvres de Francis Picabia, Marcel Duchamp et Man Ray. Hanté par le désir de sortir de la culture traditionnelle, Dada aura peut-être surtout marqué par ses peintres, qui pratiquent montages et collages, et par son intérêt pour l'univers des machines.

Après la rupture avec Breton en 1922, Tzara continue un temps à prêcher la parole Dada. Mais il songe bientôt davantage à ordonner son œuvre. Il prépare la publication de *De nos oiseaux* (1923) et des *Sept Manifestes Dada* (1924). Peu à peu il se rapproche du

surréalisme et *L'Homme approximatif* (1931), avec son lyrisme débordant, fait nettement songer à une grande fresque automatique.

A partir de 1935, il prend ses distances avec les surréalistes, pour rejoindre au sein de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, Louis Aragon et Ilya Ehrenbourg. Il s'associe à la lutte des écrivains espagnols lors de la guerre d'Espagne, entre dans la clandestinité sous l'occupation, poursuit ses activités militantes après la Libération sous l'aile du Parti communiste, non sans garder une grande liberté d'appréciation.

Malgré sa brièveté de son existence, Dada a apporté, notamment sur le plan technique, **de nombreuses et fortes innovations**. Adieu les prudentes audaces du vers libre! Des créations singulières et déroutantes se font jour, comme **la poésie phonétique, chimique ou optique**, tendant toutes à substituer au sens des mots (la plupart du temps écrasés, éclatés ou dévergondés) celui de l'acte poétique en mouvement. Ce qui importe, ce n'est pas le texte produit, mais la production du texte, ce ne sont pas de belles strophes bien alignées et joliment rimées, mais la violence faisant dévaler les mots ou les sons.

Extraits :

- "J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes. [...] J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon-sens."

- **Dada ne signifie rien.**

- Ordre = désordre, moi = non-moi, affirmation = négation : rayonnements suprêmes d'un art absolu.

Que chaque homme crie : 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 se déchirent et détruisent les siècles. Sans but ni dessein, sans organisation : la folie indomptable, la décomposition.

Dégoût dadaïste

Tout produit susceptible de devenir une négation de la famille, est **dada**; protestation aux poings de tout son être en action destructive; **Dada**; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: Dada; abolition de la logique, danse des impuissants de la création : Dada; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs de nos valets : Dada; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat : Dada; abolition de la mémoire : Dada: abolition de l'archéologie : Dada; abolition des prophètes : Dada; abolition du futur (...), **respecter toutes les individualités dans leur folie du moment** : sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste; peler son église de tout accessoire inutile et lourd, (...) DADA DADA DADA, **hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraintes et de toutes contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE.**

Tristan Tzara, *Manifeste Dada* (1918)

Malgré son apparence loufoque, le manifeste Dada définit un refus total appliqué à des domaines définissables (morale, sexualité, tradition, église, enseignement, littérature...)

Quelques dates :

1916 : Apparition de Dada à Zurich : Le Cabaret Voltaire

1918 : *Manifeste Dada*

1919 : Arrivée de Tristan Tzara à Paris

1922 : Éclatement du groupe Dada

1924 : Tristan Tzara : *Sept Manifestes Dada*

1931 : Tristan Tzara : *L'Homme approximatif*

L'extrémité de la révolte, en poésie, c'est l'antipoésie . Dada est une négation absolue qui fait table rase du passé, et demande de se libérer de toutes les théories et les philosophies existantes; que chaque homme crie : il y a un grand travail destructeur, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer."

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agiter doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà "un écrivain original et

d'une sensibilité charmante encore qu'incomprise du vulgaire".

Tristan Tzara, **Aa l'Antiphilosophe**

Remarques sur ce poème :

- La poésie devient une fabrication, une cuisine, le texte rappelle une recette de cuisine.

- Ce procédé contredit (et ridiculise) la conception classique de la poésie qui est liée à l'inspiration. Ici tout homme peut devenir poète en cuisinant un texte.

- Les trois derniers vers constituent une satire du langage de la critique littéraire ou artistique . Même si on ne comprend rien à un tableau ou à un poème on n'ose rien dire sous peine d'être qualifié de "vulgaire". (Tzara caricature ce langage utilisé par les critiques

et qui en somme ne veut pas dire grand-chose "écrivain original", "d'une charmante sensibilité".

Textes à lire et à travailler. Dans *Les Chemins de la poésie française au XX^{ème} siècle*, p 220 : « Qui est Dada ». Page 24 "et pourtant les objets sont là...", page 73 "La grande plainte de mon obscurité trois".

Le texte "**Qui est Dada?**" donne une idée et une explication de ce mouvement Dada.

Les 2 poèmes constituent une application. Ils ne faut surtout pas être effrayé de l'absurdité apparente des deux textes et garder dans l'esprit le procédé dadaïste de la fabrication des poèmes qui ne peut aboutir qu'à cette incohérence et à cette difficulté d'interprétation logique. Cependant une lecture attentive basée sur la recherche des registres peut aider à former quelques réseaux de sens et à proposer quelques interprétations possibles.

« et pourtant les objets sont là... »

Cet extrait du long poème ininterrompu que forme L'Homme approximatif est un des rares passages où soit chanté une promesse de conciliation entre l'homme et le cosmos, dans une fusion qui rend l'homme aux éléments et doué l'inanimé de conscience. Des images fulgurantes nous font accéder à cet univers de la consolation, dans la lumière solaire. La naissance dans ce poème se situe non en-deçà, mais au-delà : la genèse est au bout de l'humanité.

et pourtant les objets sont là consolation côtoyant les sensations
il n'y a que leurs noms qui soient pourris vermoulus insalubres
la lumière nous est un doux fardeau un manteau chaud
et quoique invisible elle nous est tendre maîtresse
consolation
je chante l'homme vécu à la puissance voluptueuse du grain de
tonnerre
qui s'enveloppe aussi de la somptuosité sidérale de la poussière et
brille
consolation
et lorsque l'un après l'autre nous auront passé par le tourniquet
suprême
infatigable tournesol carrousel de soleil
et que la tristesse de notre séjour aura été balayée de ce monde du
sommet de la coupole de rayons tomberont des larmes claires et
l'amour sera assez fort pour marcher à côté de la lente conscience des plantes
consolation
dans les berceaux volants où grandit la lente conscience des plantes
et des choses

Remarques sur "et pourtant les objets sont là..." (p.24)

- Ce poème crée une sorte de conciliation entre l'homme et le cosmos et place l'homme dans l'ensemble de l'univers avec les plantes, les objets et les manifestations naturelles.

- L'homme, les objets et les plantes sont sur pied d'égalité et ont la même importance (la consolation vient des objets. En général on s'oriente et se situe par rapport aux objets placés dans sa maison et dans l'absence de ces objets familiers on se sent dérouté ou étranger. Et les plantes sont dotées d'une conscience tout comme l'homme).

- Les deux premiers vers critiquent l'enveloppe extérieure et la qualifie de "vermoulu" (il s'agit ici du nom qui désigne la chose) alors que l'essence de cette chose est préservée et reste propre "il n'y a que leurs noms...)

- A remarquer l'image apaisante de la lumière qui ressemble à un manteau ou encore à un fardeau sentimental (l'amour est une joie, une chaleur mais aussi un fardeau et une responsabilité. Tzara donne l'exemple d'une maîtresse, on peut également penser à l'amour des parents pour les enfants qui est "doux/douceur" et "fardeau" en même temps.

- La présence du refrain "consolation" rassure et donne un sens positif à ce poème.

- A remarquer l'image positive de l'homme qui, à la fin de sa vie, franchit les dernières limites (le tourniquet suprême) et au lieu d'être dans un cercueil, il se trouve dans un "berceau volant", et au lieu d'être enterré il sera aspiré vers la coupole (symbole du ciel, par son emplacement : du sommet de la coupole, et par sa fonction régénératrice de lumière (de rayons tomberont des larmes claires).

La grande complainte de mon obscurité trois

chez nous les fleurs des pendules s'allument et les plumes encerclent la clarté
le matin de soufre lointain les vaches lèchent les lys de sel
mon fils
mon fils
traînons toujours par la couleur du monde
qu'on dirait plus bleue que le métro et que l'astronomie
nous sommes trop maigres
nous n'avons pas de bouche
nos jambes sont raides et s'entrechoquent
nos visages n'ont pas de forme comme les étoiles
cristaux points sans force feu brulée la basilique
folle : les zigzags craquent
téléphone
mordre les cordages se liquéfier l'arc
grimper
astrale
la mémoire
vers le nord par son fruit double
comme la chair crue
faim feu sang

Remarques sur "La grande plainte de mon obscurité trois" (p.73)

- C'est l'exemple d'une poésie phonétique (qui joue des alliances des sonorités : lys, sel, fils, faim, feu) d'une poésie chimique (sel, soufre) et surtout une poésie optique qui présente des images crues et directes qui existent seules forment un système signifiant (la mémoire, la chair crue, faim, feu, sang : une suite de mots régénérateurs d'images optiques dans des phrases sans verbes et qui peuvent suggérer la guerre, ses conséquences et la détresse de l'homme.

- A remarquer le registre de la souffrance : encercler la clarté, traînons, trop maigres, nous n'avons pas de bouche, raides, s'entrechoquent, visages n'ont pas de forme, sans force, brûlée, craquent, liquéfier, chair crue, faim, feu, sang : tous ces mots dessinent l'image de la détresse de l'homme exposé à la faim et à la fatigue, encerclé par la maladie et la souffrance et réduit au silence et à l'anonymat (sans bouche, visage sans forme). Cette poésie d'apparence absurde offre pourtant une image claire et significative de la détresse de l'homme face à la guerre, à l'injustice et à toute sorte d'oppression.

Exemple de textes dadaïstes :

Chanson dada (Tristan Tzara, 1923)

I

la chanson d'un dadaïste
qui avait dada au cœur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au cœur
l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome
c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au cœur
mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau

II

la chanson d'un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste
mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise

envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises
ni amant
ni cycliste
n'étaient plus ni gais ni tristes
mangez de bons cerveaux
lavez votre soldat
dada
dada
buvez de l'eau

III

la chanson d'un bicycliste
qui était dada de cœur
qui était donc dadaïste
comme tous les dadas de cœur
un serpent portait des gants
il ferma vite la soupape
mit des gants en peau d'serpent
et vient embrasser le pape
c'est touchant
ventre en fleur
n'avait plus dada au cœur
buvez du lait d'oiseaux
lavez vos chocolats
dada
dada
mangez du veau

l'Homme approximatif (Tristan Tzara, 1931)

I

dimanche lourd couvercle sur le bouillonnement du sang
hebdomadaire poids accroupi sur ses muscles
tombé à l'intérieur de soi-même retrouvé
les cloches sonnent sans raison et nous aussi
sonnez cloches sans raison et nous aussi
nous nous réjouirons au bruit des chaînes
que nous ferons sonner en nous avec les cloches
quel est ce langage qui nous fouette nous sursautons dans la lumière
nos nerfs sont des fouets entre les mains du temps
et le doute vient avec une seule aile incolore
se vissant se comprimant s'écrasant en nous
comme le papier froissé de l'emballage défait
cadeau d'un autre âge aux glissements des poissons d'amertume

les cloches sonnent sans raison et nous aussi
les yeux des fruits nous regardent attentivement
et toutes nos actions sont contrôlées il n'y a rien de caché
l'eau de la rivière a tant lavé son lit
elle emporte les doux fils des regards qui ont traîné
aux pieds des murs dans les bars léché des vies
alléché les faibles lié des tentations tari des extases
creusé au fond des vieilles variantes
et délié les sources des larmes prisonnières
les sources servies aux quotidiens étouffements
les regards qui prennent avec des mains desséchées
le clair produit du jour ou l'ombrageuse apparition
qui donnent la soucieuse richesse du sourire
vissée comme une fleur à la boutonnière du matin
ceux qui demandent le repos ou la volupté
les touchers d'électriques vibrations les sursauts
les aventures le feu la certitude ou l'esclavage
les regards qui ont rampé le long des discrètes tourmentes
usés les pavés des villes et expié maintes bassesses dans les aumônes
se suivent serrés autour des rubans d'eau
et coulent vers les mers en emportant sur leur passage
les humaines ordures et leurs mirages
l'eau de la rivière a tant lavé son lit
que même la lumière glisse sur l'onde lisse
et tombe au fond avec le lourd éclat des pierres
les cloches sonnent sans raison et nous aussi
les soucis que nous portons avec nous
qui sont nos vêtements intérieurs
que nous mettons tous les matins
que la nuit défait avec des mains de rêve
ornés d'inutiles rébus métalliques
purifiés dans le bain des paysages circulaires
dans les villes préparées au carnage au sacrifice
près des mers aux balayements de perspectives
sur les montagnes aux inquiètes sévérités
dans les villages aux douloureuses nonchalances
la main pesante sur la tête
les cloches sonnent sans raison et nous aussi
nous partons avec les départs arrivons avec les arrivées
partons avec les arrivées arrivons quand les autres partent
sans raison un peu secs un peu durs sévères
pain nourriture plus de pain qui accompagne
la chanson savoureuse sur la gamme de la langue
les couleurs déposent leur poids et pensent

et pensent ou crient et restent et se nourrissent
de fruits légers comme la fumée planent
qui pense à la chaleur que tisse la parole
autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous
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 aussi
pourquoi chercher le bout de la chaîne qui nous relie à la chaîne
sonnez cloches sans raison et nous aussi
nous ferons sonner en nous les verres cassés
les monnaies d'argent mêlées aux fausses monnaies
les débris des fêtes éclatées en rire et en tempête
aux portes desquelles pourraient s'ouvrir les gouffres
les tombes d'air les moulins broyant les os arctiques
ces fêtes qui nous portent les têtes au ciel
et crachent sur nos muscles la nuit du plomb fondu
je parle de qui parle qui parle je suis seul
je ne suis qu'un petit bruit j'ai plusieurs bruit en moi
un bruit glacé froissé au carrefour jeté sur le trottoir humide
aux pieds des hommes pressés courant avec leurs morts autour de la mort qui étend ses bras
sur le cadran de l'heure seule vivante au soleil
le souffle obscur de la nuit s'épaissit
et le long des veines chantent les flûtes marines
transposées sur les octaves des couches de diverses existences
les vies se répètent à l'infini jusqu'à la maigreur atomique
et en haut si haut que nous ne pouvons pas voir avec ces vies à côtés que nous ne voyons pas
l'ultra-violet de tant de voies parallèles
celles qui nous aurions pu prendre
celles par lesquelles nous aurions pu ne pas venir au monde
ou en être déjà partis depuis longtemps si longtemps
qu'on aurait oublié et l'époque et la terre qui nous aurait sucé la chair
sels et métaux liquides limpides au fond des puits
je pense à la chaleur que tisse la parole
autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous

Tristan Tzara

La séance du 15 avril (4h)

III- Le Surréalisme

Breton, Soupault, Desnos, Aragon, Eluard

Une amitié à la fin de 1917 entre Breton, Soupault et Aragon signe l'acte de naissance d'un mouvement de pensée, le plus novateur de l'entre-deux-guerres. Le surréalisme est né dans un monde en crise : 1- les valeurs occidentales sont ébranlées dans l'horrible carnage de la Première Guerre mondiale. 2- En Russie, la révolution bolchévique victorieuse veut changer le monde.

De Dada au Surréalisme :

Dada est un mouvement de protestation collective qui décide de « faire table rase du passé » et d'ouvrir les portes de l'imagination. Il se caractérise par une désarticulation du langage et des arts plastiques parallèlement à la destruction des valeurs bourgeoises et chrétiennes. André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault adhèrent rapidement au mouvement Dada, ils seront suivis par Paul Eluard et Benjamin Péret. Mais très vite en marge de Dada, se dégage et prend forme l'idée surréaliste. Pour Breton et ses amis, « le nihilisme agressif et vengeur ne suffit pas ». Ils se fixent alors un but : « transformer la vie, libérer l'esprit ». A l'inverse de Dada qui détruit tout et ne garde rien du passé, eux considèrent que les grands ancêtres leur ont ouvert la voie. En 1922, le Surréalisme qui n'était jusque-là qu'un mouvement flou, rompt avec le dadaïsme. Il s'agit de dépasser l'agitation destructrice. Crier ne suffit pas, il faut agir. « Lâchez tout, proclame Breton. Lâchez Dada...Partez sur les routes ». **Le Surréalisme est :**

- Un mouvement ambitieux : ne pas se réduire à la stricte littérature, une révolution des sensibilités et des mentalités, (Aragon) une nouvelle déclaration des droits de l'homme, une grande émancipation de l'esprit.
- Un mot riche de sens :
 - 1) à partir de l'usage de l'écriture automatique
 - 2) l'attention portée à un réalisme supérieur
 - 3) refus de tout idéalisme qui sépare la chair de l'esprit = unité de l'homme et du monde (apport de Marx et de Freud)
- Une pratique d'existence et non pas un dogme (le tout s'organise autour de Breton).

Les grandes étapes :

Les séductions de la révoltes (1917-1921)

- Des jeunes en colère
- L'écriture automatique (dès 1919, Breton et Soupault, noircir du papier...)
- Dada

Deux revues, un manifeste (1922-1924)

- Revue *Littérature* 1919, revue *La Révolution surréaliste* 1924, le *Manifeste surréaliste* 1924, un bureau de recherche surréaliste.
- 1924 est la date de naissance « officielle » du mouvement, marquée par deux événements : la publication du premier *Manifeste* et la fondation de la revue *La Révolution surréaliste*.

De la révolte à la révolution (1925-1933)

- Succès du Surréalisme : un succès de scandale, le goût de la violence et de la provocation
- L'intérêt pour le Marxisme (changer la vie 'Rimbaud', changer le monde 'Marx'), à partir de 1930 la revue du mouvement change de titre qui devient *Le Surréalisme au service de la révolution*. La fondation de cette revue marque le passage des surréalistes à l'activité révolutionnaire.
- Rapprochement avec le parti communiste.
- Crises : exclusion de Desnos, Leiris. Adhésion de René Char.
- Second Manifeste.
- Mal à l'aise dans le rôle de simples militants (Breton quitte le parti, MAIS Aragon devient l'écrivain vedette du parti).

La diffusion du Surréalisme (1933-1945)

- Peinture et cinéma (Peintres : Max Ernst, Picabia, Salvador Dali. Cinéastes : Luis Bunuel).
- Des engagements nouveaux : 1933 : le dernier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*. La revue *Minotaure* accueille les surréalistes jusqu'en 1938.
- Suicide de René Crevel, internement d'Artaud = les risques de cette exploration systématique de la marginalité.
- La dispersion du groupe : Eluard (1938), Breton (en Amérique 1940, la revue *VVV*), Aragon et Eluard (la Résistance), Desnos (déportation et mort).

La fin du groupe (1945-1969)

- 1945 : Breton revient en France = combattu par les communistes, concurrencé par l'existentialisme.
- Diffusion internationale / repli des activités françaises (les expositions).
- Le poète Jean-Pierre Duprey, Joyce Mansour, se rapprochent de Breton.
- Breton meurt en 1969, mais l'esprit surréaliste, ses principes esthétiques et éthiques continuent à influencer la sensibilité contemporaine.

- Le Surréalisme en tant que rêve collectif ne meurt pas et continue d'imprimer les mentalités.

L'esthétique surréaliste

- L'image et la révélation
- Le refus des codes usuels
- Les méthodes de création surréaliste
- Le rêve est le 1^{er} moyen d'investigation (créateur d'image, permet à l'homme d'échapper à la raison).
- Le hasard « objectif » : est un grand générateur d'images inédites « il m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, de pétrifiantes coïncidences » Breton. Mais en insistant sur l'aspect objectif, les surréalistes ont découvert la nécessité qu'il cache. (le hasard objectif se manifeste par exemple dans la rencontre des objets trouvés).
- La folie et le délire plongent, comme le rêve, leurs racines dans l'inconscient et ouvrent un champ de connaissance encore inexploré.
- L'amour est au cœur de la problématique surréaliste. « Si vous aimez l'amour, vous aimerez le surréalisme ». Le Surréalisme va donner sa vraie place à l'amour, « centre explosif de la vie humaine, unique justification de la vie ».
- La femme : elle révèle l'homme à lui-même et lui dévoile les secrets de l'univers, elle est médiatrice entre l'homme et le monde. Elle est tour à tour : la nature, la mère consolatrice, la muse, la sorcière. Il y a chez les surréalistes un véritable culte de la femme.

« Forgé en 1917 par Guillaume Apollinaire, le mot 'surréalisme' est si banalisé qu'on l'utilise couramment pour désigner ce qui échappe à la réalité ou à l'entendement. Mais cette consécration ambiguë ne doit pas faire oublier ce que fut le surréalisme : une révolution morale, intellectuelle et artistique dont les effets se font encore sentir aujourd'hui. » (Danièle Rousselier, « *Le Surréalisme encore et toujours* »)

La théorie de l'image

Reverdy est le 1^{er} qui ait porté une réflexion sur la nature et sur la qualité de l'image poétique. Dans un article de sa revue *Nord-Sud*, publié en 1918, il développe une conception de l'image qui intéressera les surréalistes et marquera la création poétique des décennies suivantes. Pour lui,

« L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront justes plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image.

Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent. On obtient rarement une force de cette opposition.

Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.

(...) ce qui est grand ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque ; si cette dernière est grande on estimera l'image à sa mesure.

(...) il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve. (...) on crée une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports.

L'esprit seul doit saisir et goûter sans mélange une image recréée. »

Lorsque **Breton** reprend dans son premier *Manifeste* la définition de Reverdy, il refuse tout caractère prémédité dans la conception des images.

« Il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce que Reverdy appelle « deux réalités distantes ». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout.

(...) Il est faux selon moi, de présenter que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image... »

Pour Breton l'image surréaliste « la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé », « celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique... ».

Georges Mounin dit à propos de l'image surréaliste : « ... C'est la vitesse maximum qu'on ait atteinte, et semble-t-il qu'on puisse atteindre, dans la transmission des images par la langue. C'est une formule de l'association des sensations, de l'association des émotions. »

Jamais une erreur les mots ne mentent pas

La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre
Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
A la croire toute nue.

Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres
Des ailes couvrent les feuilles
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil sur la terre
Sur les chemins de ta beauté.

Paul Eluard, *L'Amour La Poésie*, Gallimard, 1929

Le titre :

Titre long, constitue un vers. Important parce qu'il est répété. Rapport avec le reste du poème.

La situation :

Poème extrait de *L'Amour La Poésie*, écrit par Paul Eluard, publié chez Gallimard, en 1929. Ce recueil est dédié à Gala, la première femme du poète.

La structure :

Structure moderne faite de deux strophes inégales, de 9 et de 7 vers, terminée chacune par un point (on pouvait croire à quatre quatrains !).

Le lexique :

Vocabulaire simple, clair, mais poétique (secrets, sourires, alliance, aube, joies solaires, les chemins de ta beauté...)

Les registres :

Le registre du langage : erreur, mots, mentent, chanter, s'entendre, bouche, secrets, alliance

Le registre de l'amour : mentent, mots, chanter, baiser, s'entendre, fou, amours, alliance, sourire, secrets, vêtement, nue, cou, joie, collier, beauté

Le registre de la nature : terre, bleue, orange, vert, guêpes, fleurissent, aube, cou, ailes, feuilles, joies solaires, chemins, soleil

La syntaxe :

Syntaxe respectée, claire en apparence. Sa difficulté réside dans les substitutions effectuées sur l'axe paradigmatique (les guêpes fleurissent vert). Les enchaînement et les combinaisons des mots sont justes, pourtant leur sens reste ambigu.

Les thèmes :

1- La nouvelle fonction du langage : véridique, tire de lui-même son authenticité, n'a pas besoin de l'homme pour exister (jamais une erreur, les mots ne mentent pas).

Sa fonction n'est plus de servir l'homme, il a une existence propre, indépendante (ils ne vous donnent plus à chanter, à s'entendre).

2- La femme :

- a) Comme une autre métaphore de la terre. Elle partage avec le cosmos la rondeur, les joies solaires, les chemins de la beauté, la ressemblance avec l'aube. La nature est mise ici au service de la femme aimée. La femme se trouve au centre et à fin du poème (A la croire toute nue, Sur les chemins de ta beauté). L'homme disparaît de cette équation amoureuse, c'est un poème d'amour, pourtant le « je » est totalement absent, la femme « elle » et « tu » est présente même dans son absence. Elle partage même la couleur orange si on se rappelle un autre poème d'Eluard "Ta chevelure **d'oranges** dans le vide du monde" image qui évoque la chevelure blonde, dorée, de Gala.
- b) Comme l'équivalent de l'amour / folie. Un amour qui se passe de mots, il se contente des secrets et des sourires « les fous et les amours ». Mais aussi un amour heureux, partagé et sensuel (les soirées qui se terminent à l'aube, la beauté des bijoux, la transparence des vêtements = à la croire toute nue, la bouche d'alliance, les baisers)

Les images :

Un ensemble d'images surréalistes inspirées du monde des rêves, obtenues par condensation et déplacement. Semblent se détacher d'un discours onirique constitué d'associations d'idées et d'images connotées.

"La terre est bleue comme une orange", ce vers est souvent cité comme preuve de la liberté absolue du poète dans son traitement du langage. Le vers suivant semble d'ailleurs justifier cette interprétation : "jamais une erreur les mots ne mentent pas".

A y regarder de plus près on s'apercevra que cette célèbre image repose sur un procédé moins innocent : le vers attendu (mais plat) serait "La terre est ronde comme une orange". En substituant *bleu* à *rond*, Eluard n'élide pas totalement ce dernier qualificatif, dont l'absence /

présence provoque le choc poétique. Sorte de lapsus poétique qui fait naître l'émotion. Et ce d'autant plus que *bleu* n'est pas absurde : en effet, la terre est bleue vue du ciel...

Le poème ressemble à un rêve. Le rêve est une "*forme* particulière de notre pensée" (Jean-François Lyotard). Cette forme est engendrée par toutes sortes de transformations extérieures à l'ordre du langage et de la pensée à l'état de veille.

Les travaux de Freud et de Lacan nous mènent à voir une identité de nature entre le "travail du rêve", produit de l'inconscient, et le "travail du texte". Cette analogie frappante semble relier "condensation" et "déplacement", avec la métaphore et la métonymie.

Exemple de renversement poétique des processus inconscients

Dévoilement des opérations du rêve dans cette strophe d'Eluard :

"...
Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres
Des ailes couvrent les feuilles
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil de la terre
Sur les chemins de ta beauté"

Les images surréalistes incluses dans les 3 premiers vers incitent à imaginer toutes sortes de combinaisons possibles de visions oniriques. Mais en même temps s'accroît chez nous une exigence de compréhension et d'analyse. On sait ou on devine que la strophe citée s'adresse à une femme aimée. Et on peut tenter de transposer en prose ces trois vers :

"*Les guêpes fleurissent vert* " devient, par exemple : "Le vol des guêpes auprès des arbustes en fleurs se dissimule derrière le feuillage, et les teintes de leurs corps se confondent avec celles des fleurs".

"*L'aube se passe autour du cou / Un collier de fenêtres* " : "Les lueurs de l'aube reflétées par les vitres des fenêtres se retrouvent dans les perles ou les diamants du collier que se passe autour du cou l'amante au point du jour".

Donc malgré "l'arbitraire" de "l'image surréaliste", on peut la rendre évidente, ou relever sa cohérence en tenant compte de l'organisation syntaxique de l'énoncé où elle prend place.

Ces descriptions qu'on a données résultent d'une combinaison d'images visuelles extrêmement *condensées* associées par *déplacement* au sein d'un scénario onirique, imaginaire, traversé de bribes de langage dans lequel le corps visible de l'être aimé se détacherait d'un espace cosmique converti par les opérations du rêve en espace de désir.

La dialectique externe :

Certains effets d'"intertextualité" peuvent réveiller un écho romantique et ronsardien :

"Quand la Terre et le Ciel honoraient ta beauté"
(Ronsard, sonnet "Sur la mort de Marie", dans les *Amours*)
"Tout le soleil sur la terre

Sur les chemins de ta beauté" (Eluard)

Nous pouvons également penser à cette phrase de Claudel également : "A mes yeux l'apparition toute bleue de la terre" (1900).

Mayssa Siouffi