

QUE NARRE LA POÉSIE DANS UN MONDE DE FOUS ?

Anne-Élisabeth Halpern
(Université de Reims Champagne-Ardenne)

Résumé

À la suite des travaux de Jacques Bouveresse sur les rapports qu'entretient le roman avec le temps, la réalité et la vérité, cet article explore le rôle de la poésie, souvent perçue comme inapte à raconter des histoires de manière linéaire, dans un monde marqué par la folie et la destruction, notamment à travers les œuvres de l'avant-garde européenne (Dada et Michaux). Le mouvement Dada rejette les conventions esthétiques et philosophiques, dénonce la guerre et les structures sociales qui l'ont rendue possible, et, par des techniques disruptives, conteste la rationalité et la mimésis. Henri Michaux réactive la démarche dadaïste après la Deuxième Guerre mondiale, dénonçant les atrocités nazies et explorant l'impuissance de la littérature face à la réalité historique. Michaux parodie, avec les outils spécifiques de la poésie, les récits historiques ou ethnographiques pour souligner l'absurdité et la cruauté de la condition humaine, montrant que la poésie peut offrir un puissant témoignage des événements contemporains, une voix certes métaphorique mais porteuse de vérité. La poésie des avant-gardes, de manière biaisée, nous met sous les yeux des vérités morales et politiques jusqu'à pouvoir être qualifiée de « pensée vivante et agissante ».

Abstract

Following Jacques Bouveresse's work on the novel's relationship with time, reality and truth, this article explores the role of poetry, often perceived as unfit for linear storytelling, in a world marked by madness and destruction, notably through the works of the European avant-garde (Dada and Michaux). The Dada movement rejected aesthetic and philosophical conventions, denounced war and the social structures that made it possible, and, through disruptive techniques, challenged rationality and mimesis. Henri Michaux reactivated the Dadaist approach after the Second World War, denouncing Nazi atrocities and exploring the powerlessness of literature in the face of historical reality. With the specific tools of poetry, Michaux parodies historical and ethnographic narratives to underline the absurdity and cruelty of the human condition, demonstrating that poetry can offer a powerful testimony to contemporary events, a voice that may be metaphorical but carries truth. The poetry of the avant-gardes, in an oblique way, puts moral and political truths before our eyes, to the point where it can be described as "living and active thought".

Pour Geneviève Mosconi-Bouveresse, lectrice passionnée et précieuse amie

Jacques Bouveresse a très peu écrit sur la poésie et l'a parfois regretté. Son article sur Gottfried Benn, notable exception, est l'un des premiers qu'il ait publiés (en 1969¹). Portant en exergue une citation de Georges Ribemont-Dessaignes², poète dadaïste trop

¹ Bouveresse J., « Gottfried Benn, ou le peu de réalité et le trop de raison », *Critique*, n° 267-268, août-septembre 1969, p. 713-748.

² « Je pense comme les fakirs qu'il suffit de dire devant un champ de blé : Oh ! les beaux coquelicots ! pour qu'aussitôt les épis disparaissent sous les fleurs rouges. Tant pis pour le propriétaire du champ »

mal connu, il confirme d'emblée l'étendue de ses lectures. Repris dans le volume II des *Essais*, cet article est suivi d'un post-scriptum dans lequel l'auteur en désavoue le style, et même certains rapprochements qu'il y opérait entre le poète allemand et Wittgenstein ou Nietzsche³. En 2001, Bouveresse se relit donc sans complaisance, tout en témoignant d'un intérêt jamais démenti pour la poésie, germanophone notamment, qu'il fréquentait assidûment : nous avons eu des échanges passionnés sur la poésie de Friedrich Nietzsche (dont il regrettait qu'elle fût si peu lue), Georg Trakl, Georg Heym, Gottfried Benn, mais aussi Fernando Pessoa ou Henri Michaux, tous poètes frondeurs ou franchement avant-gardistes de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e, auxquels Bouveresse reconnaissait un rapport spécifique au réel et à la vérité, quoiqu'avec des outils différents des romanciers, puisque souvent métaphoriques et délibérément irrationnels en apparence. C'est à l'occasion de l'un de ces débats informels qu'il m'a demandé d'intervenir dans son séminaire, consacré cette année-là à « Temps, récit, fiction », en abordant l'une de ces questions au prisme spécifique de la poésie d'avant-garde du 20^e siècle⁴.

L'écriture d'une histoire, voire de l'Histoire semble plus compatible avec une transposition romanesque que poétique, quelques critiques que le roman ait encourues depuis des siècles sur sa capacité à dire le vrai, sinon le vraisemblable ; la concaténation des événements s'accommode plutôt bien de la narration qui est un jeu de re-construction de cette linéarité historique, la bousculant éventuellement, dans un rêve utopique de maîtrise du temps. Que la langue, en français, se serve du même mot « histoire » pour désigner une suite d'événements aussi bien que leur recomposition par un récit est du reste significatif.

La poésie, elle, y compris lorsqu'elle se fait épique, de par ses contraintes formelles, sa façon de couper court au développement, serait, paraît-il, gênée pour « raconter ». Elle n'aurait d'autre choix que d'isoler des événements, les traiter de manière allusive et renoncer au récit autre qu'elliptique ou à éclipses. La poésie moderne – et il n'est que de songer au *Roman inachevé*⁵ de Louis Aragon, autobiographie en vers qui dément l'ironie du titre puisqu'il ne s'agit pas d'un récit ni d'une fiction et que, de surcroît, il n'a pas de fin, son auteur étant encore vivant – non seulement bouscule cette dichotomie trop académique pour être honnête, mais en exhibe même les limites. La poésie, lorsqu'elle « raconte », adopte en effet des modalités de composition empruntées à la fiction romanesque qu'elle biaise aussitôt, y compris dans l'épopée. Ce biais, qu'on le nomme écart ou distance critique, dispose d'un outil extraordinaire : la métaphore, véritable arsenal du déplacement, de l'à-côté et qui n'est pas un simple amusement. Elle exhiberait au contraire le caractère fictionnel des énoncés dont elle est formée – ce qui n'ôte rien à leur vérité, sans qu'il faille même tenir compte du degré de réalité des faits évoqués –, ne cherchant pas à tromper en les proposant pour vrais au sens pratique du terme, mais engageant le lecteur à une posture décalée d'évaluation de leur véracité, à défaut de leur réalité factuelle qui n'est que le support contingent de leur expression.

(Ribemont-Dessaignes G., *Ariane*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925). Par parenthèse, Ariane, dans ce court récit poétique, est une figure nietzschéenne de l'aurore.

³ Bouveresse J., « Gottfried Benn, ou le peu de réalité & le trop de raison », in *Essais II, L'époque, la mode, la morale, la satire*, Marseille, Agone, 2001, p. 45-78 et suivi d'un « Post-scriptum », p. 79-82.

⁴ Ce texte remanie donc et développe la communication donnée le 23 avril 2003 dans le cadre du séminaire de Jacques Bouveresse au Collège de France. Bouveresse n'avait pas encore publié *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie* (Marseille, Agone, 2008) et les quelques références que j'y fais sont donc des ajouts.

⁵ Aragon L., *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956.

La poésie des avant-gardes, dans la première moitié du 20^e siècle, fait jouer, au-delà de la fantaisie qui lui est consubstantiellement liée, des lectures contradictoires fécondes de cette question de la vérité que proposeraient les énoncés poétiques, et plus largement de la théorie aristotélicienne de la *mimèsis*. Elle conteste en effet les modes de réalisation de l'objet mimétique (le vraisemblable, la cohérence, etc.) et recontextualise les fondements intellectuels de cette théorie (la *mimèsis* y est non seulement esthétique mais encore éthique et politique, comme le préconisait du reste Aristote), tout en feignant de tout nier en bloc et d'acquiescer à l'accusation de ne pas dispenser de vérité au motif qu'elle baignerait dans la fiction envisagée comme feinte, ou dans la métaphore comprise comme faiblesse de la description, deux acceptions très contestables.

Les avant-gardes dites « historiques » ont proclamé, après la mort de Dieu, celle des catégories esthétiques et celles *a priori* de notre connaissance : « Le Temps et l'Espace sont morts hier », déclare Filippo Tommaso Marinetti à l'article 8 du « Manifeste du futurisme » donné au *Figaro* le 20 février 1909. À sa suite et de manière concomitante à ce qu'ont proposé les aveniriens / futuristes russes, une certaine littérature européenne, principalement poétique, affublée du « nom-écran⁶ » de Dada⁷ revendique d'être aux marges du poétique, du littéraire et de toute récupération en « -isme », et d'avoir son mot à dire dans cette écriture d'une histoire de l'Histoire, congédiant avec force sarcasmes les développements éthiques comme esthétiques et politiques attachés au discours historique, mais aussi romanesque.

Pour Bouveresse, Gottfried Benn (1886-1956) résume parfaitement ce *Zeitgeist*, cet esprit d'une époque qui a congédié une partie de la culture à cause de son échec supposé dans l'Histoire et qui réinterprète Nietzsche en en proposant une lecture comme filtrée par la réalité historique, et privilégiant

« la *superficialité* et la légèreté laborieusement reconquises contre la *profondeur* exécration des philosophies, la danse joyeuse de l'artiste sur les ruines de l'idéologie, le vent de la liberté esthétique chassant les relents nauséux de la connaissance et soufflant en tempête sur le grand carnaval de l'histoire, tout ce qui fait l'"inactualité" congénitale et l'irresponsabilité du poète moderne selon Nietzsche, Benn l'a intériorisé, vécu et cultivé jusqu'à ses plus extrêmes conséquences⁸ ».

Nonobstant son refus pêle-mêle de la philosophie discursive, de la littérature académique en général et du récit en particulier, la poésie des avant-gardes n'en raconte pas moins quelque chose et donc entretient un rapport particulier au temps : temps littéraire, temps humain individuel et temps historique ou collectif. Ses pratiques – collages, simultanésisme, bruitisme, dislocations typographiques comme syntaxiques – sont des façons de narrer l'inénarrable (au double sens d'indicible et de désopilant) et de contester les figures du sujet, de l'artiste, de l'homme, de la civilisation même, tout en s'offrant comme mode d'accès paradoxal à la vérité et à la connaissance, deux des préoccupations de Bouveresse dont la chaire du Collège de France portait l'intitulé de « Philosophie du langage et de la connaissance ». Contre une certaine prétention de la poésie à proposer une forme essentielle absolument originale de la connaissance et de la vérité, la poésie

⁶ « L'esprit Dada n'a véritablement existé que durant trois ou quatre ans, il fut exprimé par Marcel Duchamp et moi à la fin de 1912 ; Huelsenbeck, Tzara ou Ball en ont trouvé le "nom-écran" Dada en 1916 » (Picabia F., in *L'Esprit nouveau*, n° 9, juin 1921, p. 1059).

⁷ Si Dada à New-York ou à Zurich fut très pictural, en Allemagne très politique, il est surtout littéraire à Paris.

⁸ Bouveresse J., « Gottfried Benn, ou le peu de réalité & le trop de raison », in *Essais II*, Marseille, Agone, 2001, p. 50.

des avant-gardes – avant de retomber parfois il est vrai dans un essentialisme de mauvais aloi (du fait notamment des surréalistes qui ont remis des majuscules à l'Idéal, l'Amour, la Femme, etc.) – a su en pointer les limites.

1. Des maux de la guerre à la guerre aux mots

Né de, dans et à cause de la guerre et sa réalité la plus factuelle, Dada est bien un mouvement pacifiste européen, même s'il faut lui reconnaître des agissements dès 1912 à New-York avec Marcel Duchamp et Francis Picabia (des Européens malgré tout). Hugo Ball, en mai 1916, inaugure à Zurich le Cabaret Voltaire où se réunirent les premiers dadaïstes et « dont toute l'intention est de rappeler que par-delà la guerre et les patries, quelques indépendants vivent d'autres idéaux⁹ ». Le monde partiellement détruit, la littérature n'a plus qu'à écrire son épitaphe, comme le remarque Clément Pansaers : « La guerre a mitraillé principes, paroles et rêves, avantageusement. Les jérémiades peuvent intéresser les poètes neurasthéniques. [...] Le feu d'artifice du gâchis procure un humour d'un comique crevant¹⁰ ». La littérature a donc bien maille à partir avec les principes moraux, mais en l'occurrence avec cet humour de la désespérance commun à tous les dadaïstes, antimilitaristes convaincus, et concevant l'Histoire comme dépossédée de sens, où le seul hasard est un dieu cruel dans son indifférence. Pourtant, on se tromperait en faisant de la guerre le seul facteur de déclenchement de cette désespérance. Car, si la guerre paraphe dramatiquement le bordereau de faillite de la civilisation moderne, il a été écrit bien avant :

« Le chaos n'est pas né de la guerre. Du chaos de l'avant-guerre naquit la muflerie de la spécialisation, qui enfanta, en séries, les abstractions telles que : jésuitisme, industrialisme, intellectualisme et mille autres idéologismes corrupteurs, ainsi qu'en dernière couche le superbe avorton du nom de crétinisme¹¹. »

Les dadaïstes, différant en cela des futuristes italiens, sont contre la guerre et ce qui l'a rendue possible, la « papatrie¹² » comme l'appellera Henri Michaux :

« Aucun de nous n'avait ce genre de courage, qui consiste à se faire fusiller pour les idées d'une nation qui, dans le meilleur des cas, n'est qu'un consortium de trafiquants de fourrures et de peaux et, dans le pire, une association de psychopathes s'en allant, comme dans la "patrie" allemande, avec un livre de Goethe dans leur havresac, pour embrocher à la baïonnette Français et Russes¹³. »

Le conflit mondial a simplement caricaturé des travers de l'époque, jusqu'à l'écœurement, et a donné un coup d'arrêt à la notion de progrès qui supposait une avancée dans

⁹ « *Es soll die Aktivität und die Interessen des Cabarets bezeichnen, dessen ganze Absicht darauf gerichtet ist, über den Krieg und die Vaterländer hinweg an die wenigen Unabhängigen zu erinnern, die anderen Idealen leben* » (Ball H., Cabaret Voltaire, 1916, non paginé [ma traduction]).

¹⁰ Pansaers C., « Orangoutangisme » (1920), in *Bar Nicanor et autres textes Dada*, Paris, Gérard Lebovici, 1986, p. 189.

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

¹² Michaux H., *Un Barbare en Asie* (1933), in *Œuvres complètes I*, éd. R. Bellour & Y. Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 388.

¹³ Huelsenbeck R., « En avant Dada » (1920), repris dans *En avant Dada*, Paris, Allia, 1983, p. 5.

l'Histoire. Francis Picabia, en 1920, accuse son lecteur et spectateur dans le « Manifeste cannibale dada » d'être une « poire » qui n'a pas pris la mesure vaine de toutes les institutions :

« DADA lui ne sent rien,
Il n'est rien, rien, rien.
Il est comme vos espoirs : rien.
comme vos paradis : rien.
comme vos idoles : rien.
comme vos hommes politiques : rien.
comme vos héros : rien.
comme vos artistes : rien.
comme vos religions : rien¹⁴. »

De ce « rien » Georges Ribemont-Dessaigues fait quelque chose de puissamment actif, « une maladie vengeresse, un fléau¹⁵ », image qui sera déclinée à l'envi par les dadaïstes sous l'espèce du « microbe vierge », du « virus », etc.

L'Histoire humaine est donc cette accumulation d'événements plus catastrophiques les uns que les autres dans un monde « merdique et complètement dingue » où « tu flânes comme ça, sans but précis, et tu te fabriques une philosophie pour le dîner¹⁶ », un monde de fous. Dada dénonce une société où la figure de l'artiste est défigurée, comme la guerre a fabriqué des êtres hybrides, mécanisés par leurs prothèses. Dès lors, à l'instar de Francis Picabia, chaque artiste peut affirmer : « Moi, je me déguise en homme pour n'être rien¹⁷ ». La figure de l'auteur oscille constamment chez Dada entre l'exacerbation de l'individu (moins *indivis* qu'il y paraît pourtant) comme Kurt Schwitters, et l'anonymat, dans des collectifs d'artistes produisant des œuvres communes telles les *Fatagaga* (Fabrique de Tableaux Garantis Gazométriques) issus de la « Centrale W/3 » à savoir le trio Hans Arp / Johannes Theodor Baargeld / Max Ernst. Plus d'effusion sentimentale individuelle, donc, mais un discours qui endosse une forme de sagesse collective, contre la folie généralisée des politiques.

L'auteur ne constitue du reste plus un repère, ni artistique, ni politique, et toute filiation intellectuelle est abolie ou dénigrée. Francis Picabia, avec ses tableaux mécanomorphes et ses poèmes, donne un nom à cette machine moderne de déstructuration du corps comme de l'intelligence, grosse Bertha ou prothèse comme en ont peint d'atroces Georg Grosz, Max Beckmann ou Otto Dix : « la fille née sans mère¹⁸ », véritable allumeuse au sens technique du terme (bougie de moteur qui se décline ensuite en rouages, courroie de ventilateur, etc.), et qui se fait ailleurs broyeuse à chocolat (chez Marcel Duchamp). Mais la machine textuelle n'a pas plus de mère que tout autre machine : dans son déni de la filiation, d'une tradition littéraire, elle produit du poème plus ou moins automatique, mais détraqué. La « fille née sans mère » picabienne, autant poème que dessin et qui alimente

¹⁴ Picabia F., « Manifeste cannibale dada », *Dadaphone* n° 7, 1920, in *Dada (Zurich-Paris) 1916-1922*, Paris, Jean-Michel Place, 1981, p. 213.

¹⁵ Ribemont-Dessaigues G., « Dadaland », *Cannibale*, n° 2, mai 1920, repris dans *Dada*, Paris, Ivrea, 1994, p. 200.

¹⁶ Huelsenbeck R., « En avant Dada », *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ Picabia F., « L'humour poétique » (1951), in *Écrits critiques*, éd. C. Boulbès, Paris, Mémoire du livre, 2005, p. 442.

¹⁸ Titre d'abord donné par Francis Picabia à l'un de ses dessins mécanomorphes de 1916, « Voilà la fille née sans mère », avant de faire l'objet de plusieurs variations graphiques et d'un cycle de poèmes : *Poèmes et dessins de la Fille née sans mère*, Lausanne, Imprimeries réunies, avril 1918.

la revue 391¹⁹, ébauche souvent un semblant d'histoire qui avorte : la « parade amoureuse » (1917) est grippée, tourne à vide. La narration est à son tour une machine à articuler des moments que le poème dadaïste démonte et désarticule.

Les œuvres dadaïstes, en somme, dans leur éclatement formel même, se remettent perpétuellement en cause, refusent tout développement narratif et surtout d'aboutir, se refusent à l'unité qui serait un enfermement de la pensée et de l'écriture : cette esthétique est une éthique qui répugne aussi souvent à s'ériger en donneuse de leçons, à se prendre au sérieux. Ne rien finir, donc, pour en finir avec cette civilisation qui est finie, qui a mis fin au règne de l'homme. « Le plus amer banditisme est de finir sa phrase pensée²⁰ », déclare Tristan Tzara. Écrire le mot « fin » au bas d'une œuvre est désormais impossible puisque la fin a déjà eu lieu. L'écriture fragmentaire, plus ou moins aphoristique et adoptée faute de mieux (« L'Aphorisme est un cataplasme de consolation²¹ »), prétend, par exemple, se dispenser de l'usage raisonné des temps grammaticaux. Tristan Tzara propose d'ouvrir « les écluses de la pensée » afin d'établir de nouvelles relations grammaticales entre les mots : « Je me, en décomposant l'horreur, très tard²² ». La recommandation se rencontre déjà dans le « Manifeste du futurisme » de Filippo Tommaso Marinetti qui, en 1909, préconisait l'emploi du verbe au seul infinitif (« infini », dit Marinetti, et on a du mal à croire à un lapsus), soit un mode et non plus un temps, qui intègre toutes les époques et n'en retienne aucune. Les dadaïstes trouvent dans la posture des poètes au moment de la Première Guerre Mondiale un débouché extraordinaire à ces injonctions. Les empilements de vocables dénués de sens apparent (quoiqu'ils ne manquent pas de signification), obéissant à une syntaxe détricotée, disent tout l'hétéroclite, la dispersion et jusqu'à l'insensé de la guerre. Cet évincement du temps grammatical favorise la simultanéité des faits de langage, leur télescopage dans un univers littéraire où les notions d'avant et d'après n'ont plus cours.

Pour les poètes Dada, la contestation générique (théâtre, poésie, roman, essai ou manifeste) est moins littéraire que libertaire. D'où ces associations incongrues de termes que ni le sens ni la syntaxe n'apparieraient d'ordinaire, ressortissant à l'esthétique du collage, l'une des pratiques caractéristiques de Dada, mélange des genres autant que des matières, selon une tradition certes ancienne mais renouvelée dans le sens d'une plus grande abstraction. La figuration y est remise en question par une attitude iconoclaste (au sens strict) dans ses procédés. Le collage littéraire est fait d'incrustation de textes hétérogènes et hétéroclites valant comme contestation du littéraire à la manière dont Tristan Tzara l'a souligné dans sa recette du poème dada à partir de découpages de journaux (recette qu'il n'a probablement jamais employée). Chaque pièce du collage se lit comme une ébauche de narration qui en demeure à l'incipit ou n'en propose qu'un lambeau isolé. L'incrustation de textes exogènes (à première vue) à l'écriture poétique, fonde une nouvelle poétique. Saturer un support d'éléments réels empruntés à des domaines extra-artistiques, tels les papillons publicitaires ou les rappels affichés d'interdictions, déréalise tout le discours et jusqu'au langage et conteste la mimésis. Le

¹⁹ 391 est une revue conçue par Francis Picabia en hommage d'abord à Alfred Stieglitz qui avait fondé la revue de photographie 291. Dix-neuf numéros paraissent de 1917 à 1924, comme autant de tribunes pour Picabia qui y règle ses comptes avec les nantis, pendant que la révolution Dada se déroule au même moment en Suisse, puis en Allemagne et en France.

²⁰ Tzara T. « Monsieur Aa l'antiphilosophe nous envoie ce manifeste » (1920), in *Œuvres complètes*, t. I, éd. H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 376.

²¹ Pansaers C., « L'évidence sépare l'extérieur de l'intérieur », *Le Pan-pan au cul du nu nègre*, 1919, *op. cit.*, p. 55.

²² Tzara T., « Les écluses de la pensée », paru dans *Manomètre*, oct. 1922 ; *L'Antitête* (1933), in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 293.

démembrement typographique, lui aussi, mis à la mode par les futuristes, va dans le même sens, ces jeux typographiques n'étant jamais des pratiques anodines ainsi que le rappelle le poème « Suicide » que Louis Aragon composa en déroulant simplement l'alphabet, exposant la désespérance à l'égard du langage, de la poésie et de l'art en général. On comprend qu'avec de tels « principes », dans le poème dadaïste, le signifié perde souvent ses droits, réduit au pur signifiant, lui-même amenuisé à la simple sonorité : le sens, c'est le phonème valant comme mise à mal de toute argumentation logique. En langage dadaïste, cela s'appelle *Lautgedicht* (Hugo Ball) ou poème phonétique, poème « simultan », poème consonantique (« fmsbw » de Raoul Hausmann mis en voix par Kurt Schwitters pour sa *Ursonata*), soit une infinité de « textes » qui caricaturent jusqu'à l'implosion la notion même de « poème ». La fabrique du texte, même hybridé d'autres supports, réinvente le matériau qu'est le langage, un langage usé et dévoyé, et la finalité de cette pratique est du reste, plus que poétique, politique : « Avec ces poèmes sonores nous voulons renoncer au langage dévasté et rendu impossible par le journalisme²³ ». Cette critique que martèlent les dadaïstes du langage journalistique à la solde des pouvoirs est partagée par leur contemporain Karl Kraus qui n'a cessé de brocarder l'immoralité des journalistes, comme l'a analysé Jacques Bouveresse, dès son article « L'actualité de Karl Kraus²⁴ » en 1999, et plus amplement ensuite avec deux ouvrages qui lui sont consacrés²⁵.

L'écriture est ainsi un acte poétique concret et la poésie réside dans l'action, pas dans les mots. La formule de Tristan Tzara, « La pensée se fait dans la bouche²⁶ », porte un coup à l'idéalisme traditionnel, et ouvre la voie non seulement à une pensée de l'oralité, mais aussi à une nouvelle construction du sens, non plus par l'enchaînement de situations – par une narration par exemple, ou la concaténation implacable d'arguments – mais par la seule profération. Le discrédit jeté sur le langage est, plus largement, un discrédit jeté sur la logique d'un sens exhibé par une culture qui a fait la preuve de sa faillite.

Il n'est pas étonnant dès lors que l'un des personnages clefs de cet amenuisement de la valeur du langage soit Aa « l'antiphilosophe » inventé par Tristan Tzara rêvant avec Francis Picabia de « pensées sans langage²⁷ ». L'Antiphilosophe est un personnage tzarien récurrent : il apparaît dans plusieurs manifestes, dans la pièce de théâtre *La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine*, représentée en mai 1920, et réapparaîtra comme « L'Antitête » dans un volume portant ce titre en 1933. Il me paraît la version apparemment potache de Paul Valéry, leur contemporain, que Jacques Bouveresse qualifie d'« anti-philosophe²⁸ ». Pour Valéry, la philosophie s'exerce à la marge de la discipline, comme la poésie Dada se construit à la lisière du littéraire ordinairement envisagé.

L'écriture démantelée de Aa et ses cousins est la forme que donnent Tzara et les dadaïstes à leur critique de la raison qu'incarnent la discursivité du langage d'une part, le progrès

²³ Hugo Ball rappelant, dans *Die Flucht aus der Zeit*, une lecture de 1916, cité par Hausmann R., « Le poème phonétique », in *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992, p. 57.

²⁴ Bouveresse J., « L'actualité de Karl Kraus », in *Austriaca : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°49, 1999, p. 11-36.

²⁵ Bouveresse J., *Satire et prophétie : les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007 ; *Les Premiers Jours de l'inhumanité. Karl Kraus, la propagande, la guerre et le monde d'aujourd'hui*, Marseille, Hors d'atteinte, 2019. Voir l'article de Céline Barral dans ce numéro.

²⁶ Tzara T., *Sept manifestes dada*, IV, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 379.

²⁷ Picabia F., *Pensées sans langage. Poème*, précédé d'une préface par Udnie, Paris, Figuière, 1919.

²⁸ Bouveresse J., « La philosophie d'un anti-philosophe : Paul Valéry », in *Essais IV (Pourquoi pas des philosophes ?)*, Marseille, Agone, 2004, p. 243-278.

technique d'autre part. Il s'agit d'aller contre une certaine philosophie rationnelle, de Descartes à Hegel en passant par Kant, mais aussi contre l'éloge de la modernité technique tel que l'avaient pratiqué les futuristes. Aa, dont l'onomastique se veut au commencement de tout, reprend le travail de la raison et de la déraison à la racine, et, dans cette démarche, renvoie le langage à son indigence, en amont, et le lecteur à son imbécillité, en aval : « vous êtes des idiots », martèle Tristan Tzara avant d'ajouter que « nous sommes tous des idiots²⁹ ». Cette idiotie est plutôt un droit revendiqué à la contradiction : Francis Picabia en 1922 constatait que « notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction³⁰ », voire de tourner en rond. Le droit à l'incohérence sous-tend une réflexion sur la linéarité, sur la finalité, sur le temps vectorisé qui est celui de l'Histoire. Dès lors, la question de la fiction ne se pose même plus, et celle de la vérité est vaine, avec son cortège de lieux communs à propos d'une supposée authenticité, ou de mal attaché ordinairement au mensonge. Si pour Hume, considérer les poètes comme des « menteurs par profession³¹ » n'était pas reluisant, pour les dadaïstes, ce rapport au mensonge change radicalement de sens :

« S'il y a un système dans le manque de système – celui de mes proportions – je ne l'applique jamais.
C'est-à-dire je mens. Je mens en l'appliquant, je mens en ne l'appliquant pas, je mens en écrivant que je mens car je ne mens pas³². »

Autant dire qu'une certaine poésie dadaïste se place, délibérément, dans le camp des joueurs de fiction, tout en ricanant de ces jeux de feinte. Le nom même de Aa, qui sonne comme un éclat de rire, par le bégaiement de la voyelle initiale de l'alphabet, fixe l'antiphilophe dans une genèse linguistique qui laisse augurer du meilleur... Ce retour sur le même, sur le même commencement, est une négation de toute fin, de la guerre comme cataclysme final, de la mort et de tout aboutissement : chaque vers de cette poésie dadaïste prend un nouveau départ et, à la différence du simultanésisme pictural par exemple, renonce délibérément à toute production de signification ultime. Aa est le frère d'armes de *Anna Blume* de Kurt Schwitters³³, Anna au prénom heureusement palindromique, qui ne va pas vers sa fin mais vers son initiale.

Jacques Bouveresse³⁴ rappelle que Gottfried Benn en 1951 dans sa conférence « Problèmes de la création poétique » [« *Probleme der Lyrik* »] posait la question de la reconnaissance d'un texte comme étant de son temps ou non selon quelques critères simples : la séparation entre le poète et son objet, l'abus de la comparaison, l'abondance des notations de couleur et « le ton séraphique³⁵ ». Ce qui vaudrait peu ou prou pour la poésie des années 1950, soit d'après la Deuxième Guerre mondiale, convient moins bien à celle de l'entre-deux guerres, Dada, en particulier ne souscrivant que de loin à ces caractéristiques. Cela tient peut-être au fait que les dadaïstes, en rupture flagrante avec leur époque marquée par la Première Guerre mondiale dont ils ont pris de plein fouet la réalité et l'atrocité, n'étaient pas non plus de doux adorateurs d'un passé qui eût valu

²⁹ Tzara T., « Manifeste de Monsieur Aa l'antiphilophe », *La Deuxième Aventure de M. Antipyrine, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 148.

³⁰ Picabia F., *op. cit.*, p. 357.

³¹ Hume D., *Traité sur la nature humaine*, trad. de l'anglais par A. Leroy, Paris, Aubier, 1946, p. 199.

³² Tzara T., « Monsieur Aa l'antiphilophe nous envoie ce manifeste » (1920), in *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 375 sq.

³³ Schwitters K., *Anna Blume*, Hanovre, Paul Steegemann Verlag, 1922.

³⁴ Bouveresse J., *Essais II, op. cit.*, p. 45.

³⁵ « *der seraphische Ton* » (Benn G., *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1951, p. 17).

comme âge d'or. Leur temporalité, tout ancrée qu'elle fût dans leur époque et même leur génération, est plutôt volontairement anhistorique. Leur quête s'exerce en effet dans un temps originel reconstitué, une nature réélaborée avec ses faux poèmes « primitifs » (les pseudo ou réels poèmes nègres ou maoris, tels les 79 réunis et traduits par Tristan Tzara³⁶), sa spontanéité feinte, ses pulsions travaillées ; ils sont, comme le dit Aragon, des « amant[s] passionné[s] de la barbarie³⁷ », non tant au sens d'un antidémocratie tel celui de Gottfried Benn souligné par Jacques Bouveresse, qu'au sens des premiers temps d'une humanité d'avant l'organisation sociale, une anarchie première et bégayante comme le suggère l'étymologie du terme.

Alors, nature ou pas nature ? Dada s'est insurgé contre l'œuvre d'art, « ce boulet qui retient l'âme après la mort³⁸ », contre l'art en soi et pour une nature redéfinie, mais sans réellement donner de contenu ni à l'un ni à l'autre terme. Qu'on ne s'y trompe toutefois pas : cette « nature » humaine qu'ils appellent de leurs vœux ironiques n'a rien d'écologique. La dérision entache jusqu'à ces éloges d'un primitivisme qui pourrait échapper à l'Histoire. La nature même, conçue comme une fatalité de l'humain, est contestée par cette poésie. En 1919, Otto Flake propose un long texte virulent intitulé « Thesen » qui annonce la mort de l'art comme signe de la libération humaine de l'emprise de la nature :

« La nature a rendu l'homme sentimental pour qu'il devienne créatif et dise oui à l'existence. Nous en sommes au point où nous nous libérons de la nature et où nous nous interrogeons, comme Kant sur les limites de la connaissance, sur celles du Oui³⁹. »

Emmanuel Kant est ici convoqué non tant comme théoricien de la connaissance que comme exemple de l'aporie philosophique, des limites de la pensée philosophique à apporter des réponses satisfaisantes. L'idiotie de l'« antiphilosophie » qui, chez Tristan Tzara ou Francis Picabia, se compose aussi d'aphorismes dérobés à Friedrich Nietzsche, pose un sujet défait, flottant dans un temps qu'il ne réussit plus à investir réellement, sans avenir, ni même de présent : « L'avenir n'existe pas quoique j'aie mieux⁴⁰ », affirmait Francis Picabia, mais pour dire ailleurs : « Figurez-vous qu'il n'y a pas de lendemain, la vie est aujourd'hui et aujourd'hui n'existe pas⁴¹ ». C'est pourquoi, naturellement, Dada « est contre et pour l'unité et décidément contre le futur⁴² ». La poésie Dada est une poésie de la négation – qui n'est pas du nihilisme à quoi on a trop souvent voulu la réduire. Elle dit non à l'ordonnance de l'alphabet qu'Edgar Varèse en juin 1917 jugeait « pauvre et illogique⁴³ », à la logique du réel, contestant les lois de la causalité et les principes selon lesquels « avant » précède « après » et se déclare pour la dérision des constructions fictionnelles gouvernées par la logique et calquées sur la vraisemblance. Le « nihilisme » de Dada prend le contre-pied de toutes les certitudes philosophiques autant

³⁶ Tristan Tzara ne les a pas publiés en volume, mais en a donné à des revues, en a déclamé lors de soirées Dada. On doit à Henri Béhar de les avoir réunis sous le titre « Poèmes nègres » dans son édition des *Œuvres complètes* (Paris, Flammarion, 1975, p. 443-489).

³⁷ Aragon L., « Clément Pansaers », in *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Digraphe / Mercure de France, 1994, p. 93.

³⁸ Breton A., « Pour Dada » (1920), in *Les Pas perdus, Œuvres complètes I*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 237.

³⁹ Flake O., *Dada* n° 4-5, 1919, p. 61.

⁴⁰ Picabia F., *Unique Eunuque, Poèmes* (1920), éd. C. Boulbès, Paris, Mémoire du livre, 2002, p. 226.

⁴¹ Picabia F., *Jésus-Christ Rastaquouère* (1920), chap. VI, in *Poèmes, op. cit.*, p. 265.

⁴² Tzara T., *La Deuxième Aventure de M. Antipyrine*, in *Œuvres complètes I, op. cit.*

⁴³ Varèse E., « Que la musique sonne », 391, n° V, juin 1917, *op. cit.*, p. 42.

qu'esthétiques : le beau, le vrai, le bien, le faux : « Il n'y a pas de vérité DADA. On n'a qu'à prononcer une phrase pour que la phrase contraire devienne DADA⁴⁴ ». Au « Manifeste Dada » signé de Francis Picabia « qui ne sait rien, rien, rien », répond le « Manifeste dada 1918 » de Tristan Tzara :

« Nous ne reconnaissons aucune théorie [...]. Je vous dis : il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas sentimentaux. Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition⁴⁵. »

S'il n'y a pas de sens (direction), c'est qu'il n'y a pas de sens (signification) et Tzara fait l'amère constatation qu'« il n'y a rien à comprendre⁴⁶ ». L'Histoire se voit dès lors suspendue dans un non-temps (par gommage de tout repère temporel linguistique), une achronie en somme qui autorise toutes les libertés formelles : « La guerre mondiale dada et pas de fin. La révolution dada et pas de commencement⁴⁷ ». La constatation désabusée qu'il « s'agit à présent du toujours posthume⁴⁸ » donne naissance à une écriture qui tend à abolir le cours du temps. On s'explique aisément que l'anti-idéalisme des dadaïstes prenne la forme de l'anticléricalisme, voire de l'athéisme, virulent pour certains : un créateur – artiste ou Dieu – suppose un début, une genèse aussi bien qu'une eschatologie, une fin des temps que récuse Dada. Par exemple, Max Goth – le bien pseudonymé – termine son poème « Black and White » par l'affirmation de sa haine de « Monsieur le Créateur » défini à l'incipit comme « Un point opaque / Dans la lumière⁴⁹ ». Pas de temps vectorisé donc, et pas d'amélioration puisque « la vie qui, inutile, sans but, et abjecte comme elle est, ne représente certainement pas un phénomène de l'esprit et n'a donc aucun besoin d'amélioration dans le sens métaphysique du terme⁵⁰ ».

Ainsi, dans *Unique Eunuque* de Francis Picabia, « [l]'éternité / Est un regard éclair⁵¹ » et la minute une tromperie. D'où l'étrange mode de lecture exigé un peu plus loin dans un passage concernant la guerre, à rebours, sans rien de systématique ici toutefois, la lecture « normale » reprenant rapidement, comme si cette réversibilité du temps et du langage était le fait d'un hasard de lecture autant que d'écriture : « Possible loin plus le resté suis-je⁵² ». Ce passage rappelle le désordre dans lequel se lit un autre vers : « Bonheur ton assurent qui cage tu de barreaux les⁵³ ». Le joyeux saccage syntaxique est mimétique du contenu ironique : le bonheur silencieux de l'enfermement... La poésie est ainsi l'inscription de l'« instant notre frère⁵⁴ », de l'immédiateté, et non du temps, dans un espace linguistique libéré. Le poème de Walter Conrad Arensberg, « Arithmetical progression of the verb "to be" » (progression arithmétique du verbe "être"), est ainsi le récit bref d'une soustraction et d'une disparition fatale⁵⁵. Francis Picabia, lui, fondera, de

⁴⁴ Breton A., « Deux manifestes Dada », in *Les Pas perdus*, op. cit., p. 231.

⁴⁵ Tzara T., « Manifeste Dada 1918 », in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 361-363.

⁴⁶ Tzara T., *Le Cœur à gaz*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 168.

⁴⁷ Ball H., « Manifeste dada », 1916.

⁴⁸ Picabia F., *Jésus-Christ Rastaquouère* (1920), chap. IV, op. cit., p. 260.

⁴⁹ Goth M., « Black and White », in 391, n° II, 10 février 1917, op. cit., p. 23.

⁵⁰ Huelsenbeck R., « En avant Dada », op. cit., p. 39.

⁵¹ Picabia F., *Unique eunuque*, op. cit., p. 221.

⁵² *Ibid.*, p. 229.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Tzara T., « Instant notre frère », *Vingt-cinq et un poèmes*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 117.

⁵⁵ Conrad Arensberg C. W., « Arithmetical progression of the verb 'to be' », in 391, n° V, juin 1917, op. cit., p. 44.

façon éphémère bien sûr pour un seul numéro de 391, l'instantanéisme qui ne croit qu'au « mouvement perpétuel⁵⁶ ».

2. Après Dada, Ici Poddema

À la guerre générale suivante, Henri Michaux qui affirmait que « l'esprit, naturellement, est dadaïste⁵⁷ » réactive, en l'inversant, une démarche qui avait été celle des dadaïstes pour qui le moment de la Première Guerre mondiale avait fermé un océan de siècles, et provoqué cette régression humaine.

Cet *après* de l'avant-garde de l'entre-deux guerres donne naissance chez Michaux à une stase qui est un *ici* bloqué dans la temporalité indicible de la Deuxième Guerre mondiale qui a interrompu toute foi dans un mouvement de progrès et arrêté le temps. *Ici, Poddema*⁵⁸ date en effet de 1946, donc est à peine antérieur à la dissertation de Gottfried Benn en 1951 commentée par Bouveresse, mais se rattache à la contestation générique menée dès les années 1920 par cet écrivain peu enclin à entrer dans quelque moule esthétique s'il en fut. Surtout, *Ici, Poddema*, troisième volet d'*Ailleurs*⁵⁹ (précédé de *Voyage en Grande Garabagne* d'abord publié en 1937 et *Au pays de la magie* publié en 1941), élabore une fiction, à peine transposée, à partir des données brutes et brutales de l'extermination nazie pendant la Deuxième Guerre mondiale. Cette section est, des trois, à la fois la plus rationnelle et descriptive d'une réalité historique, et la plus imaginative. Le rapport entre histoire et Histoire, entre fiction et vérité y est à la fois simple et problématique.

L'ensemble composé de poèmes en prose relate entre autres, en parodiant les récits ethnographiques – se mettant ainsi à l'abri de toute accusation de « lyrisme » –, l'existence des Poddemais cruels qui élèvent des Poddemais au pot à Poddema dont le territoire couvre deux comtés : Poddema-Ama et Poddema-Nara. Le second bien sûr me retient ici : c'est le pays, apparemment fictionnel, de la narration. Or le lecteur, préparé par les deux premières sections du recueil – la Garabagne et la Magie –, sait un peu à quoi s'en tenir à l'orée de ce lieu qui développe une utopie inquiétante, ce point d'aboutissement d'un voyage entrepris vers l'ailleurs et qui se solde par un « ici » de la mort. La proximité géographique renvoie à un maintenant contemporain non plus seulement des faits rapportés, mais de l'écriture elle-même, une proximité temporelle désignant la guerre tout juste terminée, militairement et diplomatiquement certes, mais dont les citoyens ordinaires commencent seulement à mesurer l'ampleur de l'horreur en 1946. Cette fin de l'œuvre, consacrée pour partie à la Solution Finale qui en est peut-être aussi sa finalité, réamorce un mouvement, celui de l'émission radiophonique : « Ici, Poddema ». Ce nouveau Londres d'une France libre se fait entendre à partir d'un *ici* et maintenant de la parole poétique, à destination du monde entier contemporain, en substitut moins propagandiste de la parole politique. La poésie compose alors un témoignage décalé, une écriture possible de l'Histoire, son enregistrement, sans toutefois en passer par les fourches caudines d'une exactitude historique ou de la vraisemblance qu'on exigerait peut-être de la fiction romanesque. L'ancrage historique est explicité par le nom même de Poddema-Nara qui renvoie tout germanophone (tel Michaux ou Bouveresse) à un *Narr [fou]* qui n'est plus ici dans une nef, mais dans des pots. Après le bain de la Grande

⁵⁶ Picabia F., « Journal de l'instantanéisme », in 391, n° XIX, 1924, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁷ Michaux H., *Qui je fus* (1927), in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁸ Michaux H., *Ici, Poddema* (1946) in *Ailleurs* (1948), in *Œuvres complètes II*, éd. R. Bellour & Y. Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 105-131.

⁵⁹ Michaux H., *Ailleurs* (1948), in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1-131.

Garabagne, la Magie inquiétante dans cet ailleurs qui débouche sur un Ici, c'est bien la folie meurtrière la plus démente qu'il s'agit de narrer de la manière la plus objective et rationnelle possible. Michaux rapporte, en témoin faussement naïf et potache (les pots de maïs), les sévices infligés aux Poddemaïs au pot « dans des parcs fermés au public⁶⁰ », le premier étant la déclaration « des sujets âgés de six ans et de nette appartenance humaine » :

« Personne, il me semble, ne se [sent] tout à fait sûr de sa naissance cent pour cent naturelle. Plus encore, personne ne se sent à l'abri de nouvelles expériences collectives⁶¹. »

Sous l'homophonie de « sent », « cent » et même « semble », se cache aussi, *in absentia*, le « sang », argument dont ont usé les nazis pour déterminer le droit ou non de vivre de tel ou tel humain. L'administration totalitaire de Poddema fixe les dates et les modes d'élimination des infirmes, tels que l'eugénisme, l'élimination radicale à quoi s'ajoutent tortures et punitions : « la pénalité ordinaire est l'ulcère. On leur injecte de l'Iggéal, qui donne en quelques heures un ulcère rond et net⁶². »

Le narrateur voyageur ne peut être qu'ulcéré en effet de telles pratiques. Le pays n'est pas si inédit qu'il y paraît, avec ses manipulations génétiques, ses gaz mortels, ses « [r]évoltes sans espoir. Révoltes quand même⁶³ » dans les caves, ses « véritables tatouages de feu⁶⁴ », ses cultures d'yeux, grâce à une technologie qui parcellise le corps humain, le considérant comme la somme arithmétique d'organes utilisables et commercialisables : chairs saponifiées, peaux tendues sur des abat-jour, etc. :

« Ils en exploitent les yeux qui sont d'un très beau bleu et qui, convenablement traités, servent d'ornements. Malheureusement, les yeux ne repoussent pas. Ce n'est pas le cas des Poddemaïs hahas. Leurs yeux repoussent jusqu'à trois fois. Aussi en élèvent-ils beaucoup. Malheureusement leurs yeux sont très, très petits et ne sont pas réputés, de loin, à l'égal des yeux des Poddemaïs d'Errimane, qui – hélas ! – meurent prématurément.

On tire aussi quelques beaux tissus de leurs cheveux. Mais qu'est-ce qu'un quart de livre de cheveux ? Il y a là une situation qui pourrait être améliorée⁶⁵. »

Se lit en filigrane une évocation explicite de l'horreur des camps de concentration, des manipulations de tortionnaires à la Mengele. Mais aussi une image de la littérature elle-même, dans sa puissance de dénonciation comme de son impuissance à réformer le monde. Le tissu du texte, chiffon dérisoire au regard de la dénonciation du génocide, pose à sa façon la question d'Adorno et de toute une époque sur la barbarie qu'il y aurait à écrire de la poésie après Auschwitz : « Qu'est-ce qu'un quart de livre de cheveux ? » On y entend le livre plus que la livre, d'autant que *Ici, Poddema* représente un quart environ du volume *Ailleurs* et que le texte est étymologiquement un tissu (et pas de mensonges). La question se reformulerait ainsi : que peut un quart de livre dans un tel monde ? Cette poésie en prose, sous l'apparente neutralité du compte rendu ethnographique voire

⁶⁰ Michaux H., *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 129.

⁶¹ *Ibid.*, p. 128.

⁶² *Ibid.*, p. 127.

⁶³ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁵ *Ibid.*

technocratique, masque un indéniable désespoir quant au mésusage catastrophique de la raison et de l'intelligence, et peut-être aussi à l'impuissance de la littérature à témoigner de la vérité historique. Le lyrisme, volontairement contenu, est l'un des traits de cette poésie qui réussit de la sorte à « soumettre les émotions au processus de limitation et de filtrage approprié et pour faire en sorte que la contribution décisive que peuvent apporter les œuvres littéraires à la culture de l'émotion soit elle-même utilisée de façon judicieuse et raisonnable⁶⁶ », ainsi que le suggère Bouveresse à propos d'une idée mal reconnue de Martha Nussbaum qui réfute le présupposé qu'en littérature l'émotion s'accorderait mal avec la rationalité.

On ne s'étonnera pas alors que la langue à Poddema soit le Oudemais, construit sur la négation grecque qu'on trouve dans *outis* (*personne*) – nom qu'a fourni le rusé Ulysse au cyclope Polyphème : c'est la langue de personne, des non-personnes ou de personnes refusant d'exprimer des émotions individuelles justement. Michaux fournit peu d'éléments linguistiques de ce dialecte presque dépourvu de syntaxe :

« *Ma* veut tout dire dans le sens affirmatif.

Poma veut tout dire dans le sens négatif.

Nagour signifie les impossibilités, les arrêts, les avortements, sans toutefois coïncider avec "non", ni avec une négation pure.

[...]

Mara, le mot le plus usuel. Il est la marque du code. Qu'on garde le code.

Quel code ? Le code du début du chapitre, le code de la contrée où les phrases sont prononcées, ou du village. Parfois le code de la profession, de la classe sociale, de l'étude. Mais en aucun cas le code ne sera nommé. Difficile de le trouver⁶⁷. »

Hag, le vocable « présent dans presque toutes les phrases », est « la syllabe d'incertitude⁶⁸ ». À peine décalqué du « Heil » du salut nazi, le terme désigne en anglais une créature pratiquant la magie, ce qui établit le lien avec la deuxième section du recueil ; quant à l'incertitude, si elle ne sollicite pas le principe d'Heisenberg auquel Michaux avait été sensibilisé par sa lecture de Valéry et la fréquentation des scientifiques de sa génération⁶⁹, elle est celle de l'existence dont on finit par douter en ces temps incertains. L'incertitude est pour le poète d'abord celle de la capacité du langage à raconter cette Histoire européenne contemporaine, ce que rappelle ce vocable vide sémantiquement qui ponctue chaque phrase et la colore de doute, ainsi que s'y étaient employés avec acharnement les dadaïstes.

L'évocation de Poddema-Nara s'ouvre sur des temps passés, dans la droite ligne d'un récit historique canonique :

« Leur Moyen Âge fut terrible.

On n'obtenait plus de remords que par les gaz. Des rayons délétères entravaient la croissance des corps.

⁶⁶ Bouveresse J., « L'idée d'une "justice poétique" », in *La Connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008, p. 162.

⁶⁷ Michaux H., *Ailleurs*, op. cit., p. 118.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁹ Voir Halpern A-É., *Le Laboratoire du poète. Henri Michaux et les savoirs scientifiques*, Paris, Seli Arslan, 1998.

À Kannaverrina, les hommes se ridaient prématurément quand ils n'étaient encore que garçonnets⁷⁰. »

Significativement, ce ne sont pas les temps fondateurs qui sont mentionnés, mais un état donné de civilisation qui considère le Moyen Âge comme un temps de l'obscurantisme peu éloigné de nous puisque le narrateur, par l'utilisation de l'indéfini « on », s'inclut et nous inclut dans les témoins de cette époque inquiétante. Ce Moyen Âge renvoie aux récentes années 1930, à la chute de la culture allemande sous la férule des nazis, et se caractérise par une accélération du temps (avant sa suspension dans l'horreur) qui répond, en miroir, à un arrêt du développement (la croissance entravée). Le visage ridé des hommes les fait ressembler à leurs hypothétiques lointains ancêtres, les singes, le vieillissement se doublant d'une régression de l'espèce⁷¹. La clef du texte est explicitement donnée par la métathèse entre « singe » et « signe » :

« On observa même des signes de démence chez les mouches. Les singes de jardin étaient devenus si dégénérés qu'ils se livraient à l'infestation parasitaire. [...] On en écrasait facilement une dizaine d'un revers de main⁷². »

Le « signe », s'il conteste le déroulement temporel et inverse le mouvement linéaire qui va du G au N, donne le « singe », sa propre parodie, en somme. Qu'écrasait-on d'un revers de main ? Le singe ou le signe ? Qu'il soit signe de démence ne fait qu'aggraver une situation qui affecte l'écriture, la mouche et ses pattes renvoyant à l'écrivain lui-même. Tout comme est implicite la plume dans « le bord des ailes frangé d'étincelles⁷³ » des oiseaux qui battent à la fin de ce texte d'ouverture, variante ornithologique du bombardier, et sont le pendant, avec leurs étincelles, des « rayons délétères » mal définis du début du texte.

Cet incipit de « Poddema-Nara » pose donc d'emblée la narration non comme une description du temps mais comme l'évocation d'un temps qui suspend son vol, tout près de la combustion (les ailes en feu), d'un Icare imprudent, ou d'une apocalypse historique. La fiction poétique dans ce cas est un regard biaisé, décalé dans un espace utopique et un temps indéterminé, porté sur la réalité la plus tangible. À telle enseigne que, dans la suite, le narrateur utilise le présent de l'indicatif comme temps majoritaire d'une narration qui se refuse au développement et procède par petites touches morcelées : ce présent vaut d'abord comme présent de narration, doté de valeurs qui confinent au présent de vérité ; il dit que tel présent de telle époque est le présent de n'importe quelle autre époque qui lui ressemble, fût-ce de loin, donc mettant sur un même pied la réalité historique et sa transposition poétique. Mais c'est aussi un présent d'actualité de l'énonciation, une concomitance entre les faits relatés et leur mise en forme par le narrateur et donc une inscription du temps dans la temporalité d'un sujet qui devient par contamination le lecteur lui-même, à quelque époque qu'il découvre le texte. La conclusion de *Ici, Poddema* propose une clef de lecture sur la structure temporelle de cet ensemble poétique :

⁷⁰ Michaux H., *Ailleurs*, op. cit., p. 113.

⁷¹ Régression phylogénétique à rapprocher de la régression ontogénétique dans le roman *Time's Arrow* (1991) de Martin Amis dont Jacques Bouveresse m'avait fort à propos conseillé la lecture, car c'en est le principe d'écriture.

⁷² Michaux H., *Ailleurs*, op. cit., p. 113.

⁷³ *Ibid.*

« Ne nous jugez pas : vous avez vu Poddema sous un signe. Elle a vécu sous d'autres ; elle vivra sous d'autres encore. Métamorphose ! Métamorphose, qui engloutit et refait des métamorphoses.
Chez nous, un moment ouvre un océan de siècles⁷⁴. »

Plus largement, il s'agit au contraire de porter un jugement moral sur cette société totalitaire, à charge pour le poète « d'être la mauvaise conscience de son temps⁷⁵ », ainsi que Saint-John Perse concluait son discours de réception du Prix Nobel en 1960, considérant que la poésie était légitime à relever un des défis de la philosophie, à savoir de questionner la condition humaine à toutes les époques de son histoire : « c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie "fille de l'étonnement" selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte⁷⁶ ».

3. Toute histoire a-t-elle une fin qui serait « la fin de l'Histoire » ?

Avec un tel regard sur l'Histoire, on comprend que l'écriture de toute histoire soit quasiment impossible. Les surréalistes naissants, dès 1922, se fatiguent vite de la logique autodestructrice des dadaïstes et sabotent un mouvement qui se refusait à toute constitution lors de la « Soirée du Cœur à Barbe » au Théâtre Michel le 6 juillet 1923, chahutée par les surréalistes. Dada meurt aussi d'un sursaut : l'heure de la reconstruction avait sonné, il convenait de redevenir convenable, le sujet renouait avec ce qu'il croyait sa dignité, et l'Histoire, faute d'offrir des lendemains qui chantassent, berçait l'Europe, pour un temps assez court, de l'illusion que tout était à nouveau possible, et dont Henri Michaux atteste qu'elle n'était que poudre aux yeux.

La contestation de la narrativité comme expression de la temporalité passe donc chez Dada et Michaux non seulement par un éclatement structurel (linéarité, chronologie) mais également linguistique⁷⁷. Que narre cette poésie dans ce monde de fous ? Que ce monde est irrationnel, justement, car si l'Histoire a une fin (finalité) elle nous est inconnue et si la guerre a constitué sa fin (terme) nous vivons dès lors dans un non-temps. Elle narre aussi que l'homme, lui aussi en proie à l'irrationalité, est clivé, jusqu'à son propre effacement. « Toi tu te, je te, tu me. – Nous ?⁷⁸ » demande Kurt Schwitters dans *Anna Blume*, sans apporter de réponse. Tristan Tzara restait sur une semblable interrogation : « Dada place avant l'action et au-dessus de tout : *Le Doute*⁷⁹. »

« Dada se détourne de façon décisive de toute tendance spéculative, perdant pour ainsi dire sa métaphysique et se comprenant comme un phénomène qui serait l'expression de son temps, temps de nature essentiellement mécano-civilisatrice. Il ne veut être qu'une expression de ce temps ; il en a intégré

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Saint-John Perse, « Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 447.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 444. Le philosophe antique est Platon qui chassa les poètes de sa République.

⁷⁷ La démarche des poètes, tout en apportant des réponses différentes, s'élabore autour de questions similaires à celles que se posait, à la même époque, un Robert Musil, par exemple, prosateur romancier qui joue aussi dans ses œuvres avec la temporalité, la narrativité, le crédit à accorder aux énoncés langagiers, une conception de l'histoire dépossédée de tout héroïsme, etc., et que Jacques Bouveresse a analysé dans *Robert Musil. L'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire* (Paris, Éditions de L'Éclat, 1993).

⁷⁸ Schwitters K., « Pour Anna Blume », in *Anna Blume* (1922), éd. et trad. de l'allemand par M. Dachy & C. Graber, Paris, Ivrea, 1994, p. 12.

⁷⁹ Tzara T., « Sept manifestes Dada », in *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 386.

toutes les connaissances, l'accélération essoufflée, le scepticisme, mais aussi la fatigue et le désespoir devant l'absence d'un sens et d'une "vérité"⁸⁰. »

S'attaquer à l'œuvre d'art et au langage par la poésie même, régie qu'elle est par des contraintes plus rigoureuses encore peut-être que celles du roman, est une gageure qui a fait les preuves de sa réussite autant que de son échec. La prégnance de la métaphore au détriment de la comparaison dans toute cette poésie dit assez combien le « comme si » est évincé au titre d'outil primordial de la fiction, de substitution d'une réalité à une autre qui n'est pas moins vraie. Plus rien à raconter, donc, constate cette poésie, puisque façonner une fiction c'est encore participer à un monde refusé ; il y a simplement à perturber, ce qui est à la fois peu et beaucoup. Cette poésie des avant-gardes avait sans doute pris la mesure du fossé creusé entre le défaut d'imagination politique et le surcroît d'imagination littéraire. Bouveresse conclut son analyse de l'idée de « justice poétique » (expression empruntée au poète Walt Whitman) par une référence à son cher Karl Kraus qui « qualifie les meurtriers de l'imagination de meurtriers de l'humanité elle-même, et [...] considère que c'est essentiellement sur les grandes œuvres de la littérature que l'on doit s'appuyer pour entretenir et fortifier l'imagination⁸¹ ».

L'amer constat de l'impuissance politique sinon historique de l'imagination artistique plus largement encore que littéraire, a pour partie entraîné la chute de Dada à qui, en 1922 déjà, Richard Huelsenbeck reprochait de se prendre pour Dada : « Dada a su mettre en mouvement les grandes rotatives, on parlait de lui au Collège de France et dans les livres de psychanalyse⁸² », ce qui, pour un véritable dadaïste, était le signal de la fin... Si, comme l'affirmait Paul Éluard la même année, « disparaître, c'est réussir⁸³ », si Henri Michaux un peu plus tard proclamait « À bas le succès !⁸⁴ » en titre d'un texte très antimilitariste, cette avant-garde aura sans doute réussi à nous dire quelque chose de son temps et du nôtre. Car si la poésie des avant-gardes nous enseigne quoi que ce soit, c'est probablement qu'elle est à même, paradoxalement sans doute, de nous mettre sous les yeux des vérités morales et politiques. Parce qu'elle est soucieuse, plus que tout autre expression littéraire, « de la forme ou, plus exactement, de l'unité indissociable d'un contenu et d'une forme », elle est « une pensée vivante et agissante⁸⁵ » ce qui la place à l'intérieur des questionnements philosophiques.

⁸⁰ Huelsenbeck R., « En avant Dada », *op. cit.*, p. 38.

⁸¹ Bouveresse J., « L'idée d'une "justice poétique" », in *La Connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 166.

⁸² Huelsenbeck R., « En avant Dada », *op. cit.*, p. 17.

⁸³ Éluard P., *Le Cœur à barbe*, avril 1922, p. 4.

⁸⁴ Michaux H., *La Vie dans les plis* (1949), in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁵ Bouveresse J., *La Connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 70.