

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 61 (2014)

**Heft:** 1: Fascicule français. Penser le hasard et la nécessité

**Artikel:** L'anti-hasard à l'œuvre. : Notes sur les possibles (et alors scandaleuses) cohérences d'un poème de Tzara

**Autor:** Petrescu, Radu I.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-658159>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# L'anti-hasard à l'œuvre. Notes sur les possibles (et alors scandaleuses) cohérences d'un poème de Tzara

SAUT BLANC CRISTAL<sup>1</sup>

à m ianco<sup>2</sup>

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Poème qui fait partie du fameux recueil de Tzara VINGT-CINQ POÈMES achevé d'imprimer en 1918 chez J. Heuberger pour la Collection Dada, Zurich, Zeltweg 83, avec dix bois gravés de Hans Arp – et qui contient des poèmes écrits entre 1915 et 1918.

<sup>2</sup> Il s'agit de Marcel Iancu ou Marcel Janco (né le 24 mai 1895 à Bucarest, décédé le 21 avril 1984 à Tel Aviv), peintre et architecte juif d'origine roumaine, co-fondateur, avec Tzara, Jean Arp, Hugo Ball, etc., du mouvement Dada au Cabaret Voltaire de Zurich. Toujours à Zurich, fondateur, en 1919, avec Jean Arp et Alberto Giacometti, du groupe des «Artistes Radicaux». En 1922, collaborateur de premier rang à la revue roumaine d'avant-garde de Ion Vinea *Contimporanul*.

Il y a donc :

sur son petit cheval de bois le Nouveau Saint Dada

Flûtiste

Gymnaste hyperbolique

saltimbanque des mots

dédiant à son double frère

le saltimbanque des couleurs

en guise d'hommage en signe d'amitié de communion polyédriques

le précieux objet très florifère à ordonnance chaotique bien mesurée

le flux fort magnétique et quasi

invisible

qui passe toujours, comme on le sait, par certaines formes.

Au fond, destinateur, destinataire ont, eux, le même métier : celui de *parformer* (v. l'anc. fr.) le saut par-dessus le fossé – intolérable, véritable abîme – creusé par,

ou bien fruit de la (bien détestée, en ces temps-là, et non sans des raisons ou déraison) raison.

On joue donc au-dessus du « vide »

On mise tout sur le hasard (ou c'est, du moins, ce que l'on affirme).

On joue avec l'absurde

et

jouer du non-sens n'est pas affaire mineure.

Le précipice est toujours là, dans le saut, et le danger aussi.

Si le saut n'est peut-être pas blanc (saltimbanque livide ?), il l'est quand même, ne fût-ce qu'à cause de son voisin ; s'il est lui-même un blanc cristal – dure et limpide pierre –, cela n'est pourtant pas pour faire plaisir aux vieux adeptes du Parnasse.

Et, par ailleurs, c'est sur le blanc du papier, voire de la toile du peintre, que vont s'inscrire les traces du mouvement si dangereux, mais libre (vraiment ?) de toute entrave.

Et puis : des transparences

et des reflets

sur les multiples faces de la pierre : multiple vue – comme celle des cubistes (et des insectes ?).

Car il est quoi, ce titre, sinon, on le sait bien, tout juste un collage ou superposition d'au moins deux perspectives ? Un impossible objet – pour la logique ordinaire. (Mais deux « objets » superposés, collés l'un

de l'autre, de façon inattendue, surprenante ? La métaphore par excellence.)

Le blanc, d'ailleurs, ouvre la voie aux autres couleurs dans le texte : «blanc», «noir» «jaune» «bleu» et «vert»  
ce qui, nul doute, fait allusion au métier du peintre.

Alors que l'*incipit* c'est «sur un clou» : le tableau, lui, est toujours attaché comme ça au mur ; suspendu à ce premier vers, ce poème est lui-même, par conséquent, une toile qui reflète, à sa manière, le bon travail du peintre, de celui *en titre* ; prétention du texte de rendre, ou de mimer à sa façon le style pictural – et dont l'auteur pourrait alors se voir dans ce *portrait*, dans ce miroir ;

(comme le peintre, le poète – si naturellement, boîte aux images : *ut pictura...*)

Au fait, pas tellement le *style* du peintre, mais son *art poétique*. Et ceci, puisque le poème de Tzara ne prétend nullement être le correspondant littéraire d'un style pictural bien défini, individuel, à l'instar des fameuses strophes du poème baudelairien *Les Phares* ; si, par son destinataire inscrit (dans la dédicace), il oriente d'emblée la lecture vers l'art du peintre (celui-ci, lecteur privilégié, sera alors, pour le poète, *son semblable, son frère*), il fait aussi allusion à une même conception artistique : cet art poétique dont il y est question appartient également au peintre-destinataire, comme au poète-destinateur. Bref : on nous parle de Dada en langue Dada.

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

Ce qui trouble, ce qui dérange les morceaux de noir, c'est bien cette démarche paradoxale – qui n'est pas sans rappeler la poétique d'Apollinaire ou celle du poète roumain Blaga, pour lesquels, on le sait,

l'art doit arracher à l'inconnu, au non-dit, à ce (sombre) corps de pure virtualité, des tranches, des portions, de merveilleux morceaux ; mais, qu'« avec sa lumière », le véritable art (fût-il, comme c'est ici le cas, un anti-art) ne détruit pas le mystère. De même, le noir, ici, est dérangé, et non pas détruit par un – disons – aveuglant éclat de blanche lumière ; « dérangé », il se réorganise ; l'idéal sera donc de dire sans dire, sans détruire ce dont on parle, de retrouver – vieille utopie – la langue originale ; etc. (À la même époque, un Benjamin Fondane professait, lui-aussi parmi d'autres, cette idée).

Et tout le reste de la première strophe se construit autour du motif énoncé par « voir », autant dire autour de la *voyance* ; car il s'agit de voir avec le *cœur* : celui-ci, devenu maintenant « œil », se trouve « dans la boîte de caoutchouc », dans la chambre obscure d'un appareil photographique manié par un photographe de l'invisible qui multiplie sa vue, qui colle « à un collier d'yeux », mais, en même temps, puisqu'il colle ses yeux, se prépare pour le voyage :

« coller des timbres-postes sur tes yeux »

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

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

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

Comme pour – encore une fois – Apollinaire (cf. la divine Mouche de son Bestiaire), la Norvège (ou la Suède) semble avoir été pour les dadaïstes aussi un vrai pays mythique. Et le métier de tailleur, l'un des plus aimés : *ciseaux*, « machine à coudre », *fil*, comme *ficelles*, et, évidemment, *mannequin* (objet, celui-ci, que les surréalistes ont à leur tour particulièrement affectionné) ; et puis, en dépassant vers la menuiserie la zone de cette autrement « haute couture », des *clous* (et donc des *marteaux* aussi), de la *colle*, etc. – autant dire, toute une mécanique banale, anodine, vaguement moderne, qui les fascine ; ils rêvent devant ces outils, les détournent

de leurs propres fins, en les transformant en outils de l'(anti)artiste, sinon directement en œuvres d'art. Tailleur, menuisier: ce sont des métiers du bricolage, des professions qui supposent toujours le collage comme, aussi, un préalable dépeçage. Quittant la manière « raisonnée » de voir le monde, le « découpart » d'une façon plus ou moins aléatoire en morceaux pour le recomposer au hasard, ils veulent ainsi le forcer de leur révéler ses autres, encore inconnus visages. Mais sans qu'ils s'attachent pourtant à aucun d'entre eux – puisque, d'une certaine manière, pataphysique avant d'être dada, tous se valent: chaque nouveau visage du monde, aussitôt révélé, représenté, ils le quittent afin de continuer ainsi de « créer » le monde ou, plus exactement, d'en explorer les possibles. Cette infinie fuite vers *l'autre* devient alors, à elle seule, l'unique principe de cette attitude (ou poétique), le seul concept auquel on accorde du crédit. Un déplacement infini, par lequel on veut paradoxalement transcender le monde en prenant une direction toujours latérale: sorte de nomadisme en quête de la diversité des aspects du monde, et qui rejette toute forme figée en tant que figée ou manifestant la prétention d'être l'essentielle et ultime représentation du monde, d'être « absolue ». S'ils n'avaient pas été fortement inspirés par la vision judaïque du monde, on aurait bien pu dire de ces sacrés dadaïstes: non, mais quels euphoriques héraclitéens !

Après la séquence du voyage heureux-malheureux, et probablement à cause d'elle, le *pattern* judaïque vient brusquement se superposer au thème de l'artiste (vu en saltimbanque) et de sa démarche: « abraham » commence ainsi à « pousse[r] dans le cirque »; alors que les déconcertantes images organiques, choquantes impossibilités physiologiques, arrivent à point pour couper court à tout excès sentimental: « tabac dans ses os fermenté » (« car mon maître est un grand fumeur »? comme l'affirmait *la Pipe* de Baudelaire), « pisse dans les os » (mais, là, toujours par un *glissando* phonétique, « pisse » parce que « pousse »); images pourtant difficilement représentables, trop denses et savantes; images d'un humour un peu grinçant ou imprégnées d'un caractère dramatique non dépourvu d'un brin d'ironie. Au cas où « les os » ne seraient pas véritablement des *ô* ou des *eaux*, car, dès lors, certains détails semblent devenir plus compréhensibles, même si les explications possibles peuvent toujours diverger.

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

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

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

L'image d'un effort soutenu clôt le poème : le « grimpe grimpe grimpe grimpe » (sur le mode réitératif, pour marquer un continual et pénible effort) fait écho (mais ici de façon sémantique) à l'autre vers, « lèche le chemin qui monte vers la voix » (et, ici, de nouveau, le glissement du signifiant, ce patinage sur les sonorités des mots : de « lèche » à « *le chemin* », de *croix* à « *voix* » ; et *la croix*, devenant « *la voix* », l'imprégne de ses traits sémantiques, la désigne comme ce paradoxal objet de torture et de salut, la sacrifie). Tandis que l'« archevêque bleu » fait – toujours sémantiquement – écho à « abraham » ; ce qui renforce les connotations religieuses dans ce contexte visant le travail du créateur, peintre ou poète ; la figure d'« abraham » (re)devient celle de l'artiste : « archevêque bleu » ou « violon en fer » – l'inhabituel matériau, durcissement inattendu du musical et léger bois, c'est le signe du même effort, et de l'entêtement avec lequel l'artiste, toujours « vert » (jeune... jaune) doit poursuivre son

chemin voyage  
locomotive  
en « glouss[ant] »  
ses (in)déchiffrables  
énigmatiques plus ou moins  
signes :  
« chiffres »  
sons, couleurs ou  
mots

CODA : pour similaire au discours du rêve ou de la folie qu'il soit, le discours poétique de ce texte dada n'en est pas moins un « rationnel » ; sauf qu'il existe toujours une zone qui échappe au regard du critique – et ceci, malgré les explications, de par leur statut toujours ultérieures, de ce dernier : l'énigmatique zone où les images se forment, où elles apparaissent et s'enchaînent selon une logique *sui generis* et, par conséquent, imprévisible (et peu visible), en leur toujours libre et auroral jaillissement. Autrement dit – et pour reprendre en guise de conclusion un fameux mot de Queneau : *On ne saurait jamais prévoir ce que peut écrire un individu.*

Radu I. PETRESCU  
Université « Al. I. Cuza » de Iasi (Roumanie)  
radu\_petrescu2007@yahoo.fr

