

DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

2/2016



**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA**

**2/2016
October**

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI DRAMATICA

EDITOR-IN-CHIEF:

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

HONORIFIC BOARD:

GEORGE BANU, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

MICHAEL PAGE, Calvin College

EDITORIAL BOARD:

LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

LAURA PAVEL-TEUȚIȘAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

VISKY ANDRÁS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANDREA TOMPA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

DELIA ENYEDI, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

RALUCA SAS-MARINESCU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANCA HAȚIEGAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

MIHAI PEDESTRU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

INTERNATIONAL REFEREES:

DOMNICA RĂDULESCU, Washington and Lee University

PETER P. MÜLLER, University of Pécs

TOM SELLAR, Editor of *Theatre Journal*, Duke University Press, Yale University

JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

GILLES DECLERCQ, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

PATRIZIA LOMBARDO, Geneva University

LAURA CARETTI, Università degli Studi di Siena

LIVIU DOSPINESCU, Université Laval, Québec

ISSUE EDITORS (2/2016):

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, Romania,
Phone: +40 264 590066,

Web site: <http://studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica>,

Contact: studia.dramatica@ubbcluj.ro

Cover design: Cristian Grosu, *Collage à la manière dada*
(pour le spectacle *Tzara arde și Dada se piaptână*).

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,
Phone + 40 264 405352, office@studia.ubbcluj.ro

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 61 (LXI) 2016
OCTOBER
2

Thematic issue

DADA > 100: Life / Art / Museum

DADAISM AND PERFORMING ARTS II

CONTENT / SOMMAIRE

THÉÂTRALITÉ & ESPRIT DADA / THEATRICALITY AND DADA SPIRIT

- Ion POP, *De la théâtralité des manifestes dadaïstes / On the Theatricality of Dadaist Manifestos* 9
- Petre RĂILEANU, *Dada fait son cinema / Dada Makes a Fool of Itself* 19
- Ștefana POP-CURȘEU, *La Mise en scène de soi: Tzara, l'avant et l'après / Self-Staging: Tzara, Before and After* 29
- Aurélien DEMARS, *L'Inspiration morbide de Dada. Le « Dada suicide », des précurseurs aux prolongements chez Benjamin Fondane / Dada's Morbid Inspiration. The „Dada Suicide”, from the Forerunners to Its Extensions in Benjamin Fondane's Work* 55
- Horea POENAR, *The Mimetic Exacerbation. Revolution at the Gates* 71
- Gabriele SCHWAB, *Phantasms of the Mutated Body: Kafka's Critique of Anthropocentric Reason* 91
- Anca MĂNIUȚIU, *E. G. Craig, un dadaïste malgré soi? / Edward Gordon Craig, a Dadaist without Knowing It?* 103

Ioan POP-CURȘEU, <i>Dada et le cinéma: voyage au cœur du langage / Dada and Cinema: a Journey in the Heart of Language</i>	119
--	-----

**APRÈS DADA: ÉCHOS & NOUVELLES INTERPRÉTATIONS /
AFTER DADA: ECHOES AND NEW INTERPRETATIONS**

Vasile ROBCIUC, <i>L'Héritage de Tristan Tzara à Moinești / Tristan Tzara's Heritage in Moinești</i>	135
Margarita BALAKIREVA, <i>Concept paradoxal de collective creation dans l'avant-garde française / Paradoxical Concept of Collective Creation in French Avant-Garde: the Role of the Group in Artistic Creation</i>	141
Laura PAVEL, <i>Revived Context for Dada. The Cluj School of Art and the Composition of Avant-Garde Archive</i>	155
Jorge Correa LONDONO, <i>Dada Poetics in Griselda Gambaro's Works: toward a De(con)struction of the Argentinian State of Terror</i>	167
Eugen WOHL, <i>Interview with Andrzej Kowalczyk, Visual Artist and Theatre Director</i>	183
Aura POENAR, <i>About a Silent Piano and the Violinist on the Roof. L'Om Dada – a Survivance throughout a Century</i>	199
Raluca BIBIRI, <i>Along the Threshold between Peacefulness and Hostility: A Review of Bucharest Dada Week</i>	219

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

Anca HAȚIEGAN, <i>On the Art of Acting</i>	229
Eugen WOHL, <i>Threads, Pieces, Sounds, Gestures, Stories</i>	237
Lorena COPIL, <i>Playing Identities, Performing Heritage: Meetings through Theatre</i>	243
Andreea IACOB, <i>"Sharing Shakespeare" the Willow Globe Way</i>	251

**THÉÂTRALITÉ & ESPRIT DADA /
THEATRICALITY AND DADA SPIRIT**

De la théâtralité des manifestes dadaïstes

ION POP^{1*}

Abstract: *On the Theatricality of Dadaist Manifestos.* This paper tries to emphasize the theatricality of the Dadaist manifestos written by Tristan Tzara, linking it to the discoveries of poets such as Jules Laforgue or the futurists. A focus is put on the figure of the poet as clown, as buffoon, taking into account Jean Starobinski's work *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. The freedom of expression, the irony, the double language and the multiple linguistic games are all of them clear signs of the aforementioned theatricality.

Keywords: Dada, Tzara, theatricality, manifestos, clown, poetry.

Défini comme « texte de rupture et de fondation », « acte de légitimation et de conquête du pouvoir »², le manifeste littéraire – et d'autant plus celui de l'avant-garde, radical aussi bien dans ses attitudes « d'opposition et de rupture »³ que dans la proclamation de son programme novateur – met en évidence une rhétorique particulière dont l'efficacité devrait assurer l'atteinte des buts suivis. Tous ses auteurs ou analystes sont d'accord que cette rhétorique exprime des exigences maximales, réclame la voix haute, le cri aigu ou tonitruant, la lamentation pathétique ou l'exaltation ardente, l'usage de l'hyperbole en tant que figure stylistique-repère des plus efficaces, une assurance dans ses affirmations ou négations suggérant des convictions inébranlables. Pour être entendu et reçu comme tel, il va de soi qu'il avait besoin d'un public nombreux, d'une large audience assurée par des moyens de communication résonants. Or, la civilisation industrielle en plein essor au début du XXe siècle, qui commençait à se définir en tant que « civilisation du

^{1*} Académie Roumaine ; Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, ion.v.pop@gmail.com

² Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, in *Littérature*, octobre 1980, p. 6.

³ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1959.

spectacle » – selon la formule lancée plus tard par Guy Debord – encourageait la publicité, la réclame commerciale, sans oublier les traditions du spectacle populaire improvisé, déroulé devant la foule bariolée des foires, la *commedia dell'arte*, le carnaval, et ainsi de suite. Les manifestes Dada, lus en public dans l'intervalle du 14 juillet 1916 au 12 décembre 1920, pouvaient déjà profiter des changements intervenus en matière de communication publique, grâce surtout au précédent futuriste qui avait consacré un style de discours persuasif audacieusement proféré, dans un milieu qui sera aussi, pour l'essentiel, celui du Cabaret Voltaire inauguré à Zürich en février 1916. Plus exactement, un espace de spectacle, genre « théâtre de variétés » ou « café-concert », dont Marinetti avait fait l'éloge dans son Manifeste *Il teatro di varietà*, datant du 21 novembre 1913.

Lorsque Tristan Tzara composait ses *Manifestes Dada*, il était déjà passé par le Cabaret Voltaire ou il avait présenté, à côté de compagnons tels Hugo Ball, Marcel Janco ou Huelsenbeck, cette espèce de spectacle léger, provocateur d'une manière divertissante. Il se montrait parfaitement conscient du fait que, lançant ses programmes démolisseurs, il montait, en réalité, un spectacle devant un public qui avait fréquenté lui aussi le ledit Cabaret ou savait ce qui s'y était passé. Dans le *Manifeste de Monsieur Antipyrine*, le premier de la série, il proposait une manière théâtrale de construire le discours en tant que représentation scénique devant un public invité à prêter attention au propos proférés à haute voix par un personnage affiché en avant-scène et provoqué, par ailleurs, d'une manière elle-même spectaculaire par les excès rhétoriques des phrases et l'exagération comique et caricaturale de la gesticulation. L'exaltation militante mi-grave, mi-parodique et la dérision se donnaient la main afin de suggérer une attitude radicalement relativiste poussée jusqu'au seuil du nihilisme par rapport à l'héritage culturel du passé. Et il est très significatif le fait que le porte-parole d'un tel discours y apparaît dès le début sous le masque du « directeur de cirque » parlant dans un espace assimilé à celui de la *foire*, qui recomposait en fait un grand « théâtre du monde » hétéroclite et pittoresque, « dans le cadre européen des faiblesses », avoisinant le sacré et le profane, le sérieux et le dérisoire, le réel et ses fictions, tous sous le signe de la *farce* : « Nous sommes directeurs de cirques et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents, prostitutions, théâtres, réalités, sentiments, restaurants, ohi, hoho, bang, bang ».

Dans le texte de Marinetti déjà mentionné, qui « exaltait » le théâtre de variétés, on pouvait lire entre autres des propositions telles que : « On y trouve la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Effarant » ; ou l'appel à « encourager par tous les moyens le genre des clowns ». ⁴ La « collaboration avec le public » y est aussi invoquée, une collaboration... polémique et bouffonesque situable de même dans la tradition de la poésie postsymboliste de Jules Laforgue, ayant déclaré par la bouche de son Lord Pierrot qu'il était « l'heure / de renaître moqueurs » vis-à-vis des emblèmes illustres de la Littérature et de l'Art. La présence du public bourgeois interpellé ironiquement dans son manifeste par Tristan Tzara (« regarde-mois gentil bourgeois ») y était sous-entendue, car le Pierrot des *Complaintes* de 1885 rééditait la figure du *clown triste* dissimulant à peine sous le masque comique une souffrance réelle, tout en étant conscient de l'incompréhension de son public philistin et borné. Il y avait là, selon l'intuition célèbre de Jean Starobinski, un processus de transformation de la condition de l'artiste :

Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de leur art. ⁵

À l'âge de sa poésie roumaine, Tzara lui-même se plaçait déjà parmi les suiveurs de Laforgue, à côté de ses compagnons poètes Ion Vinea ou Adrian Maniu, ce-dernier étant, en 1916, l'auteur d'une *Ballade du pendu* dont le protagoniste avouait avec une amère ironie qu'il n'était « qu'un clown farceur » qui se moquait de sa propre douleur pour « faire rire la galerie ».

Le fait d'être « regardé » se montre essentiel dans le discours du jeune frondeur qui était monté depuis peu sur la scène du Cabaret Voltaire, et c'est un verbe disséminé le long des *Sept Manifestes Dada*. Lui-même et ses confrères dadaïstes se sentaient en permanence sur les tréteaux, ayant besoin d'un public à provoquer et à insulter, engagés comme ils l'étaient dans une démarche de renversement radical des valeurs héritées. Le « conférencier » devenait son propre interprète, se substituait au comédien de profession, se

⁴ *I futuristi*, a cura di Francesco Grisi, Roma, Newton Compton Editori, 1994, p. 92 ; 98.

⁵ Jean Starobinski, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, Genève, Albert Skira, 1970, p. 7.

dispensait de lui, il réalisait un transfert de statut : chemin faisant, il jouait son propre scénario, une suite de phrases et de « répliques » dont la rhétorique avait été d'ailleurs très lucidement articulée et dont les effets persuasifs étaient prévus point par point. C'est ce qui nous communique franchement l'auteur du *Manifeste dada 1918*, inauguré d'une manière audacieuse, humoristique-comique et quelque peu cynique, par une sorte de « recette » semblable à celle qui sera proposée plus tard « pour faire un poème dadaïste » :

Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3, / s'énervier et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu.⁶

Il est vrai que le parleur ne tarde pas à diriger ses dires vers l'absurde, compromet tant sur le coup la croyance dans la valeur persuasive de son discours, transformant le tout dans une sorte de projet gratuit, purement ludique. Mais cela n'empêche que la préméditation soit fortement transparente, dans le sens d'une mise en scène consciente de son caractère conventionnel. La suite va dans la même direction : « Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, – donc regrettable. Tout le monde le fait sous une forme de cristalbluffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile »⁷. Et un peu plus loin : « J'écris un manifeste et je ne veux rien [...]. J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule et fraîche respiration »⁸.

Dans cette perspective, l'ensemble de la vie « bourgeoise » serait une sorte de conglomérat de scénarios théâtraux dérivés d'une manière conventionnelle de vivre et modelés selon la condition médiocre de ces « personnages » qui se construisent des « intrigues » à la mesure de ce qu'ils trouvent « convenable » : « chaque bourgeois est un petit dramaturge, invente des propos différents, au lieu de placer les personnages convenables

⁶ *Manifeste Dada 1918*, in *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 359. Désormais le volume sera abrégé ŒC.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, pp. 359-360.

au niveau de son intelligence ... pour cimenter son intrigue, histoire qui parle et se définit ». A son tour, « chaque spectateur est un intrigant, s'il cherche à s'expliquer un mot (connaître !) »⁹. Voilà donc une manière de dévaloriser ou de relativiser toute prétention de Vérité sur la société contemporaine et sur soi-même dans son cadre. On revient ainsi à la vision de la vie comme *theatrum mundi*, spectacle ici dérisoire, univers aux décors et acteurs en perpétuel changement de rôles. Quant à la qualité de ce spectacle général, la composante apocalyptique n'est pas à surprendre, car pour un programme quasi nihiliste qui voulait faire *table rase* du « monde ancien » comme disait Apollinaire, des phrases comme celles qui suivent paraissent tout-à-fait normales : « Nous déchirons, vents furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. »¹⁰ Plus bas, - ce retour à l'image déjà évoquée dans le premier manifeste, du « cirque universel » : « démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu »¹¹. Que la vie soit vue comme une « mauvaise farce, sans but ni accouchement initial » ne peut surprendre non plus dans ces conditions¹², ni les propos selon lesquels « il n'y a que le bavardage qui compte actuellement ». On propose donc une sorte d'apocalypse joyeuse...

On voit aisément à chaque page que les manifestes de Tzara tournent la rhétorique vers la bouffonnerie. A l'instar de tout programme rendu public et dans un espace de communication directe avec des spectateurs, tel celui, toujours sous-entendu, de la scène, soit-elle d'un théâtre de variété/ café-théâtre – et l'espace pour ainsi dire matriciel du Cabaret Voltaire en était un – le manifeste Dada se veut une sorte de mélange stylistique entre plusieurs langages, du plus « sérieux » et exigeant de la « proclamation » adressée au peuple ou celle électorale, marquée par des accents solennels, invoquant des objectifs capables de changer le visage d'un pays ou de toute une société, et les espèces du discours plus détendu, relativisant, familier, appelant la compréhension d'un public populaire à la recherche du simple divertissement. Dans celui de Dada il y a de tout. Le mot *proclamation* y est de mise, dans ses dimensions hyperboliques – le manifeste est défini quelque

⁹ *Ibid.*, p. 360.

¹⁰ *Ibid.*, p. 363.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 365.

part comme « communication faite au monde entier », à cor et à cri, bien sûr, sur le ton adéquat aux circonstances ; de la « prose » soignée arrangée élégamment sous forme de « vers », au cri et à l'injure (« crier, jurer ») ou à ce « bavardage » léger, astucieusement souriant et complice. Les formules stéréotypes de la réclame commerciale ou de la publicité de foire appelant la foule aux spectacles de sensation ne manquent pas, étant détournés d'une manière ludique, parodique :

messieurs mesdames achetez entrez achetez et ne lisez pas vous verrez celui qui a dans ses mains la clef du niagara l'homme qui boite dans une boîte les hémisphères dans une valise le nez enfermé dans un lampion chinois vous verrez vous verrez vous verrez la danse du ventre dans le saloon de massachussets...¹³

L'important est que cette stratégie de « caméléon » aboutisse, atteigne le but visé par son « évidence absolue » de sentence et vérité ultime. Cela en principe, car on voit comment à chaque pas, d'une phrase à l'autre, Tzara mine le terrain sur lequel il avance, se contredisant à volonté, prenant à la légère toute affirmation qui risque d'être prise au sérieux. Le principe qui le guide, le seul dieu auquel il accepte de se soumettre est celui de la « spontanéité » et au nom de cette « spontanéité dadaïste », qui demande à exprimer sans aucune censure tout ce qui vous passe par la tête à un moment donné, il n'hésite pas se contredire et fait de la contradiction même un sorte de principe à rebours proclamé avec nonchalance, une irresponsabilité reconnue, vu que le monde lui-même est à l'envers, n'ayant plus ni cohérence, ni substance authentique : « Car moi, caméléon changement infiltration aux attitudes commodes – opinions multicolores pour toute occasion – je fais le contraire de ce que je propose aux autres. »¹⁴ En fait, il joue une *comédie du langage* et, en jouant, se joue de tout, de la Vérité à la majuscule, des grands principes – car « tout est relatif ». Mieux vaut, dans ces conditions, d'être « idiot », pauvre d'esprit, donc pur et ingénu, *authentique* en un mot, hors système, en opposition avec tout ce bavardage infini qui nous entoure en nous falsifiant. Il y a pas mal de nietzschéisme dans ces propos fondés sur le doute, déplaçant en premier plan l'opinion contre les réalités sûres. Il y a au fond un scepticisme généralisé quant aux

¹³ *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, ŒC, p. 385.

¹⁴ *Tristan Tzara*, ŒC, p. 374.

« prétentions », aux « ambitions », à « l'orgueil » de l'homme qu'attend la mort, d'où une phrase qui revient en refrain dans le *Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer*, proféré avec une franchise agressive et cynique : « voilà pourquoi vous crèverez tous ».

Mais de telles phrases engagent dans le commentaire les rapports très particuliers du militant-orateur-comédien avec son public. Tout d'abord, très significative est la manière dont l'émetteur du discours-manifeste se présente devant ses « spectateurs ». Comme on l'on a pu déjà constater, le premier masque de l'« acteur » est celui du *clown triste* jouant sur la scène – l'arène d'un cirque universel – ou d'une foire. Tzara se présente – si on veut utiliser une formule à caractère plus général – dans la posture d'un *histrion* disponible pour toute sorte d'imitations et métamorphoses. Ne disposant que d'une autorité gravement affaiblie à cette époque démystifiante, il ne peut plus se présenter en tant que « prophète » ou « apôtre » d'une nouvelle religion (de toute façon, non pas dans le cas du mouvement Dada, car le ton messianique ne manque pas du programme et de la rhétorique d'autres manifestes. En Roumanie, dans un texte daté 1916, Marcel Iancu imaginait un *Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle*, ce dernier étant, bien, sûr, le promoteur de l'art nouveau ; dans le groupe pré-surréaliste de la revue *unu*, des années 30, le précurseur avant-gardiste Urmuz était comparé à Jésus, Ilarie Voronca voyait dans le poète un novateur tel Moïse apportant les Table de la Loi sur un autre Mont Sinai...). De ce point de vue, Tzara s'inscrit, au contraire, dans la suite des poètes déçus de leurs anciennes dignités de génies romantiques, quasi obligés de descendre dans la foule commune, faire semblant de se laisser abaissé, dans un premier temps, au niveau du « vulgaire », pour à la fin prendre sa revanche en proférant des injures et défiant le public bourgeois qu'il méprisait d'ailleurs profondément. Quand il demande d'être regardé par le « gentil bourgeois », il accepte de s'humilier en apparence, sans tarder de diriger en retour une flèche contre ce pseudo-« semblable et frère » occasionnel : « Regardez-moi bien ! / Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste. / regardez-moi bien ! / Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit : / Je suis comme vous tous ! »¹⁵ Et il utilise sur la même page le pluriel afin d'équilibrer tant soit peu l'invective apparemment partagée avec ce public caustiquement ironisé : « Vous voyez avec votre nombril – pourquoi lui cachez-vous le spectacle ridicule que nous lui offrons ? » L'auto-ironie n'est pas absente non plus

¹⁵ *Ibid.*, p. 373.

lorsque, dans le texte intitulé *Comment je suis devenu charmant sympathique et délicieux*, publié en annexe au *Sept manifestes Dada*, on finit par la phrase « Je me trouve assez sympathique », reprise dans *Dada manifeste de l'amour faible et l'amour amer* : « Je me trouve toujours très sympathique »¹⁶. Toujours là, on peut lire ces lignes (auto)ironiques : « J'étais, il y a quelques jours, à une réunion d'imbéciles. Il y avait beaucoup de monde. Tout monde était charmant. Tristan Tzara, un personnage petit, idiot et insignifiant, faisait une conférence sur l'art de devenir charmant. Il était charmant d'ailleurs. »¹⁷ Et encore : « Tristan Tzara vous dit : il vaut bien faire autre chose, mais il préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste ». Ce sont là des pirouettes du même clown, de la même paillasse boiteuse dont le sourire est devenu grimace. Il est vrai aussi que la XVI^e séquence du même manifeste est couverte par le verbe *hurle* répété deux cent fois et Tristan Tzara signe en bas ce hurlement ainsi authentifié, cri ambigu, bruyant, défiant, de rage et de révolte, mais aussi celui de l'homme solitaire et désespéré. À comparer à la phrase déjà signalée du *Manifeste de Monsieur Antipyrine* : « Nous ne sommes pas libres mais crions liberté »...

On sait que la pièce de théâtre dont le protagoniste formel est le même Monsieur avait été jouée en première par l'auteur lui-même, entouré de quelques amis Dada, histoire à motiver une remarque importante d'Henri Béhar écrivant que : « Jouée par les comédiens professionnels, elle (cette pièce) perdrait toute authenticité. Pire, on se laisserait prendre à sa poésie ; à l'humour de son absurdité, et l'on se gausserait du public de la 'première' qui rendit à Dada le plus bel hommage en le prenant au sérieux. »¹⁸ Le statut aussi bien celui de l'auteur et de l'acteur se trouve ainsi profondément transformé : c'est un changement de « rôle » à la fois théâtral et existentiel, car, en assurant une sorte d'authenticité du personnage fictif présent en chair et en os sur les tréteaux, Tzara accepte du même coup sa condition opposée, altérée, de simple comédien, se faisant le moyen neutralisé de transmission d'un langage qui, en quelque sorte, se parle seul, n'ayant plus aucun lien avec celui qui le prononce. Réalité palpable et déréalisation vont de pair pour insinuer en fin de compte l'extrême, double précarité du langage et de la personne devenue personnage, deux conventions interchangeables au grand théâtre du monde.

¹⁶ *Dada manifeste de l'amour faible et l'amour amer*, ŒC, p. 379.

¹⁷ *Annexe. Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux*, ŒC, p. 388.

¹⁸ Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1971, p. 157.

Mutatis mutandis, tout cela reste valable aussi bien pour les manifestes Dada proprement dits, dont le caractère théâtral saute aux yeux. Mais, comme on l'a vu, il s'agit d'un théâtre essentiellement parodique et burlesque, faisant grand usage de l'improvisation, rappelant en quelque sorte *la commedia dell'arte*, représentation d'arlequinades amusantes ou vaguement élégiaques, automatisme de gestes et de langage, de situations comiques frisant l'absurde, -toutes convoquées, dans le cas des *Manifestes Dada*, afin de miner et de compromettre les conventions de vie dite bourgeoise et de l'art qui lui correspondait. Le théâtre et l'anti-théâtre se rencontrent sur la même scène, se construisent et se déconstruisent, s'associent et se contredisent simultanément, au nom d'une vie elle aussi contradictoire, vécue sous le signe de la spontanéité, mais qui dissimule à peine une sorte d'anxiété issue de la conscience que tout ce qui existe est relatif et voué à la mort.

Si on a pu parler, à juste titre, de la constitution du manifeste avant-gardiste dans un véritable « genre littéraire » à recevoir comme texte valable en soi, avec des traits spécifiques, il faut souligner que cette littérarité relève plutôt d'une « théâtralité », d'une mise en scène frisant la comédie burlesque et la farce. L'auteur de *La cantatrice chauve* (précédée en roumain par *Englezește fără profesor – L'anglais sans professeur*) n'oubliera pas la leçon exemplaire des *Manifestes Dada* ni en ce qui concerne la mise en scène de soi-même et du langage conventionnel, ni en ce qui regarde la relation agressivement souriante avec le public spectateur.

Bibliographie

- BUOT François, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002.
- BÉHAR Henri, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005.
- BÉHAR Henri, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1971.
- GRISI Francesco (a cura di), *I futuristi*, Roma, Newton Compton Editori, 1994.
- HENTEA Marius, *Tata Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, București, Tracus Arte, 2016.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1959.
- STAROBINSKI Jean, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, Genève, Albert Skira, 1970

ION POP

Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur, Musées de la ville de Strasbourg, 2015.

TZARA Tristan, *Œuvres complètes, tome 1, 1912-1924, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.*

ION POP (b. 1941) is member of the Romanian Academy and Professor at Babeş-Bolyai University. He devoted many years to the study of the avant-garde and especially to dadaism and surrealism. He published several books on these topics: *Avangardismul poetic românesc* (1969), *Avangarda în literatura română* (1990, 2000), *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei* (1993, 2007), *Gellu Naum. Poezia contra literaturii* (2001), *La réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'avant-garde littéraire roumaine* (2006), *Introducere în avangarda literară românească* (2007), *Din avangardă spre ariergardă* (2010), *Avangarda românească (antologie, 2015).*

Dada fait son cinéma

PETRE RAILEANU¹

Abstract: *Dada Makes a Fool of Itself.* The theatre is part of the genetic code of Dadaism. The term “theatre” is understood here in all the senses of its semantic family: spectacle, representation, game, *mise en scène* and also interaction with the audience. The dialogue is essential, but also the stage design, the costumes and even the masks. The specificity of theatre is to be found in the fact that the signifier is linked to the word, but also – at the same level – to the stage design, the costumes, the movement, the music, the noises. Or, the great idea of Dada in the sphere of art is to abolish the “specific value” of artistic means attributed by traditional aesthetics to each artistic genre, in other terms to mix many languages in a single object. The dada object includes the derisory, the heterogeneity, and associates to itself even the most unbelievable aspects.

Keywords: Dada, Tzara, Duchamp, cinema, theatre, game, representation, aesthetics, body, language.

Le théâtre fait partie du code génétique de Dada. J’entends le mot théâtre dans toutes les déclinaisons de la famille sémantique où on retrouve spectacle, représentation, jeu, mise en scène, et aussi interaction avec le public. Le dialogue y est essentiel, mais aussi le décor, les costumes, éventuellement le masque. La particularité du théâtre réside en cela : le signifiant s’associe la parole mais aussi au même niveau le décor, les costumes, le geste, le visage, le corps, le mouvement, la musique, les bruits. Or, le grand pari de Dada dans le domaine esthétique est celui d’abolir « la valeur spécifique » des moyens artistiques attribués par l’esthétique traditionnelle et validés par une longue pratique à chaque genre artistique, autrement dit, intervertir dans un seul objet plusieurs langages. L’objet dada

¹ Independent Researcher

s'approprie l'inapproprié, le dérisoire, l'hétérogénéité, associe ce qui semblait auparavant inassociable.

Dada est né en 1916 à Zurich. Avant même la « formalisation » du mouvement Dada, l'esprit nouveau se manifeste lors des soirées du Cabaret Voltaire et compose avec ce qui existe déjà : « les affiches futuristes », l'expressionnisme allemand, des éléments cubistes. Tzara traduit et adapte « des poèmes anciens », écrits en roumain avant de quitter le pays, Janco apporte la production du moment, dessins, toiles et surtout bois gravés, qui font état des influences cubistes et expressionnistes. Le programme de chaque soirée se compose de récitations et de musique instrumentale et vocale suivant les capacités des protagonistes. Les élèves de la fameuse école de danse de Rudolph Von Laban, parmi lesquelles Susanne Perrottet et Mary Wigman, co-fondatrices de la danse expressive moderne et respectivement de la danse-thérapie, bercent les soirées dans leurs danses d'un type nouveau, alors que le poète allemand Richard Huelsenbeck apporte avec lui sa passion pour la grande caisse, les rythmes et les danses nègres. De tous les participants, seuls Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings ont une vraie expérience du théâtre, plus généralement du spectacle et de la scène. Emmy Hennings s'est produite comme chanteuse pendant plusieurs années dans les cabarets de Munich et de Berlin, alors que Hugo Ball avait travaillé à Munich comme assistant de Max Reinhardt. Dans son journal *La Fuite hors du temps*, Hugo Ball écrit :

Quand, en mars 1914, je réfléchissais au projet d'un nouveau théâtre, voilà quelle était ma conviction : il nous manque un théâtre de passions véritablement émouvantes, un théâtre expérimental au-delà des intérêts du jour. L'Europe a trouvé une nouvelle manière de peindre, de faire de la musique et de la poésie. Une fusion de toutes les idées régénératrices, et non pas seulement celles du domaine de l'art. Seul le théâtre est capable de former une nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrière-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que, passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère.²

² Hugo Ball, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Préface de Herman Hesse, Traduit de l'allemand par Sabine Wolf, Paris, Éditions du Rocher, 1993, p. 34.



Fig. 1. M. Janco, *Cabaret Voltaire*

Au Cabaret Voltaire, de représentation en représentation, dans le corps à corps des protagonistes avec le public, l'esprit dada se précise par interaction. Dans sa *Chronique zurichoise 1915-1919*, Tzara nous donne l'ambiance des premières soirées :

Cabaret Voltaire, chaque soir on joue, on chante on récite – le peuple – l'art nouveau le plus grand au peuple – van Hoddiss, Benn, Trefß – balalaïka – soirée russe, soirée française – des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident, va et vient, la joie du peuple, cris, le mélange cosmopolite de dieU et de boRdel, le cristal et la plus grosse femme du monde : « Sous les ponts de Paris ». ³

³ Tristan Tzara, *Chronique zurichoise 1915-1919*, in *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 359. Désormais le volume sera abrégé ŒC.

La même ambiance lors de la « grande soirée » du 26 février 1916, avec, tout de même, quelques nouveautés : le poème simultanément en trois langues – il s’agit bien entendu de *L’Amiral cherche une maison à louer* récité par Tzara, Janco, Huelsenbeck, en français, anglais et allemand, « la proclamation dernière Dada !! », ou encore : musique bruitiste, chanson, danse, two-step, danse cubiste, lumière rouge, la grosse caisse, grelots. S’ajouteront bientôt d’autres éléments qui ont la vocation d’accroître le spectacle, d’exacerber le mouvement et le désordre, d’exaspérer le public : « poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique, arrangement chimique des notions [...], poème de voyelles ». « De nouveau cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre puerpérale interromprrrre. Les journaux mécontents poème simultanément à 4 voix + simultanément à 300 idiotisés définitifs. »⁴



Fig. 2. Hugo Ball, costumé pour la récitation des poèmes phonétiques

⁴ *Ibidem*, p. 563.

Henri Béhar remarque d'ailleurs les stratégies théâtralisantes à l'œuvre dans l'interaction des dadaïstes avec leur public scandalisé :

La relation des soirées scandaleuse permet de dégager une dramaturgie dada, inspirée de l'Expressionnisme allemand par l'intermédiaire de Hugo Ball, naguère assistant de Max Reinhardt à Munich. Si les masques et la régie scénique proviennent effectivement de l'école munichoise, c'est au contact du public scandalisé que Dada découvrit les vertus de la spontanéité, de l'agression crétinisante et finalement de l'échange entre spectateurs et auteurs-acteurs. Ces soirées où chacun acceptait de se remettre en cause totalement furent le véritable creuset de l'art nouveau.⁵

Le théâtre proprement dit n'apparaît que lors de la soirée Sturm du 14 avril 1917. Il s'agit d'une pièce du peintre Oskar Kokoschka *Sphinx und Strohmännchen/Sphinx et Homme de paille* : une farce dans la tradition du théâtre populaire dont les personnages s'appellent : Firdusi, Kaoutchoucman, Anima der Tod L'Âme de la Mort)⁶. Le commentaire de Tzara établit une « poétique » du théâtre dada : « la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques : théâtre dadaïste ». Le mot d'ordre est spontanéité, exaltation du geste, de l'intention artistique, du non-savoir, de l'inaccompli, abolition du métier. Conséquent avec lui-même, Tzara préfère pour la représentation de ses pièces des acteurs non-professionnels. Ainsi, à Paris, dans les spectacles montés à différents endroits avec la *Première* et la *Deuxième aventure de Monsieur Antipyrine* et *Cœur à Gas*, les rôles seront tenus sur la scène par André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel.

Parmi les éléments mentionnés par Tzara concernant ce spectacle on trouve les masques : « surtout les masques », écrit-il. Marcel Janco est le maître incontestable des masques confectionnés pour les représentations du Cabaret Voltaire. Hugo Ball nous donne une description passionnante et subtile de ces objets fabriqués par Janco, qui renvoient, selon lui, au théâtre japonais ou à celui de la Grèce antique, tout en étant résolument modernes. D'autre part, on ne peut pas ignorer l'influence directe exercée sur la création de Janco par les manifestations de la culture paysanne qu'il a connue dans

⁵ Henri Béhar, *Notes*, in Tristan Tzara, ŒC, p. 728.

⁶ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, op. cit., pp. 205-206.

son enfance, les danses rituelles avec Hérode et le rois Mages exécutées avec des masques grotesques confectionnés avec les matériaux « humbles » trouvés dans les maisons paysannes : morceaux de tissus, laine colorée, cuir et peaux d'animaux.



Fig. 3. Marcel Janco, *Masques*, 1917-1919

Les masques, au même titre que les costumes, ne sont pas, dans le domaine spécifique du théâtre, des accessoires, ils sont, comme je l'ai dit tout à l'heure, partie intégrante du signifiant. Les genres poétiques inventés au

Cabaret Voltaire : poème de voyelles, poème simultanée, poème statique, ainsi que les poèmes nègres, sont conçus pour être dits, criés, joués, pour créer de spectacle. Ils nécessitent donc une mise en scène – fût-elle de l'ordre de l'improvisation momentanée – et les moyens d'expression du théâtre : costumes, décor, expression corporelle. Par exemple, Hugo Ball récite son poème de voyelles *Karawane* dans un costume qui est resté comme une des images iconiques du spectacle dada.

Le 24 juin 1917 a lieu à Paris la représentation de la pièce d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*. Tzara n'a pas vu le spectacle mais il prend connaissance des détails grâce au compte rendu de la revue parisienne *Sic* et lui consacre une note dans *Dada 2* (décembre 1917). Tzara écrit : « Le théâtre. Puisqu'il reste toujours attaché à une imitation romantique de la vie, à une fiction illogique, donnons-lui toute la vigueur naturelle qu'il eût d'abord : qu'il soit amusement ou poésie ». Ses propres pièces de théâtre restent fidèles à cette exigence : surtout amusement dans *La Première* et *La Deuxième aventure céleste de M. Antipyrine*, surtout poésie dans *Mouchoir de Nuages*, bien que les deux s'y trouvent entremêlés. On remarquera dans *La Première Aventure...* les noms des personnages : M. CRICRI, M. BLEUBLEU, obtenu par la répétition d'une syllabe, procédée qu'on retrouvera quelques décennies plus tard, au début des années 50, chez Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, où les noms des deux personnages sont réduits à une syllabe répétée : Gogo et Didi.

Mouchoir de Nuages jouée à partir du 17 mai 1924 au Théâtre de la Cigale à Paris réunit peut-être le plus grand nombre d'innovations en la matière. Tzara fait lui-même le tour du problème dans le No. 2, avril 1925, de la revue roumaine *Integral*, sous le titre *Le secret de « Mouchoir de Nuages »*. On constate facilement la préférence constante pour la logique contradictoire et pour la multiplication des langages : « *Mouchoir de Nuages* est une tragédie ironique ou une farce tragique en quinze actes courts séparés par quinze commentaires ». L'intrigue tient du roman feuilleton et du cinéma. La scène est prévue d'un écran et il y a des projections d'images, des cartes postales illustrées qui représentent le lieu de l'action.

Les six commentateurs jouent dix-sept rôles différents. Ils rappellent le chœur du théâtre antique et constituent, selon Tzara, « le subconscient du drame ». Personnages et commentateurs portent sur la scène leurs vrais noms, ils se maquillent et s'habillent en scène, les électriciens et le machiniste qui changent les images projetées sont eux aussi sur la scène. Et Tzara de

conclure : « Toute la pièce d'ailleurs est basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre ». Du théâtre, justement, qui est le lieu du jeu des apparences, du vrai-semblant et du faux-semblant, le vrai et le faux se disputent et se nourrissent l'un de l'autre. Dans la pièce, le commentateur B exprime ce « théorème » cher à Tzara du relativisme absolu :

B. – On pourrait placer ici un très joli problème d'ordre général :
A quel point la vérité est vraie.
A quel point le mensonge est faux.
A quel point la vérité est fausse.
A quel point le mensonge est vrai.⁷

Si l'on passe maintenant du côté du cinéma, on découvre que certains éléments de l'esthétique dadaïste s'y retrouvent au même titre que dans le théâtre.

Si *Rythme 21*, réalisé par Hans Richter avec Viking Eggeling, tous les deux participants à l'aventure dada à Zurich, est consacré uniquement à l'abstraction plastique, la dramaturgie dada est illustrée par le film *Entr'Acte* réalisé en 1924 par René Clair sur un scénario de Francis Picabia, conçu pour le ballet *Relâche* écrit par le même Picabia sur une musique d'Erik Satie et chorégraphié par Jean Börlin. Le film faisait effectivement office d'entracte, car il a été projeté entre les deux actes du ballet. C'était l'expression de la tendance dadaïste de multiplier et fusionner les différents langages : danse, musique, décors, costumes, film. *Anemic Cinema*, réalisé en 1926 par Marcel Duchamp aidé par Man Ray et Marc Allégret est encore une expérience qui réunit deux langages, le visuel et le verbal : dix séquences de disques optiques interrompues par les neuf disques de calembours, par exemple : « Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengué » (baume chauffant analgésique utilisé pour soulager les douleurs musculaires).

J'ai déjà signalé le happening organisé par Brancusi dans son atelier, la danse improvisée par Lizica Codreanu, sur la musique d'Erik Satie et le costume de la danseuse confectionné par Brancusi lui-même, une œuvre par excellence dadaïste, éphémère et irréversible.

⁷ Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, ŒC, p. 336.

L'esprit et la dramaturgie dada, la spontanéité, la synchronie entre création et représentation, le culte de l'éphémère, la préférence pour les formes de la culture populaire et pour le mauvais goût se sont diffusés dans les formes et les manifestations de la modernité tardive : performance, situationnisme, happening, action painting.

Faire son cinéma ou faire son petit cirque : exagérer un état d'esprit – une joie, une souffrance par des manifestations disproportionnées. Mensongères ou exagérées. Cinéma : du mot grec Kinema : mouvement. Dada ne se lasse pas de faire son cinéma. Nous non plus ne sommes pas prêts à nous en lasser.

Bibliographie

- BALL Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Presses du réel, 2006.
- BALL Hugo, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Préface de Herman Hesse, Traduit de l'allemand par Sabine Wolf, Paris, Éditions du Rocher, 1993.
- BAY-CHENG Sarah, *Mama Dada. Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, New York & London, Routledge, 2005.
- BRUCE ELDER R., *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.
- HENKIN MELZER Annabelle, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- TZARA Tristan, *Œuvres complètes, tome 1, 1912-1924*, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.

PETRE RAILEANU is an independent researcher and essayist. He has a Master's Degree in French Literature and Civilization of the 20th Century (Paris 3, Sorbonne Nouvelle University). He published many articles in France and Romania, on the complex exchanges between the two cultures, especially during the period of the historical avant-gardes. He was granted the "Sarane Alexandrian" fellowship, by the Société des Gens de Lettres, Paris, 2012, for the realization of the study Le Groupe surréaliste roumain. He published and edited many books: Dada în direct, Bucharest, Tracus Arte, 2016; Gherasim Luca, Paris, Oxus, 2004; The Romanian Avant-garde, Bucharest, Plural, 1999; Fundoianu/Fondane et L'avant-garde (en collaboration avec Michel Carassou), Paris-Méditerranée, 1999.

*La Mise en scène de soi :
Tzara, l'avant et l'après*

ȘTEFANA POP-CURȘEU¹

Abstract: *Self-Staging: Tzara, Before and After.* Hundred years after the birth of the Dada movement in Zürich, Tristan Tzara's theatre is unjustly not as well known as his poetry or manifestos. Being himself a theatrical person, always staging his own personality as the leader of the Dadaists in Zürich and Paris, he refused to walk on already traced paths, in a similar way the medieval fools had done it in their search for the abolition of given rules and conventions. Turning upside down the traditional dramaturgical and staging patterns, Dadaist plays such as *Mouchoir de nuages* (*Cloud Handkerchief*) or *Cœur à gaz* (*Gas Heart*) leave behind a significant heritage if we think of surrealist performing arts and of the New Theatre of the 60's, especially Eugène Ionesco's and Samuel Beckett's theatrical work. The present study focuses on how Tzara's personality and work can be seen as part of the same genealogical theatrical line as the famous Shakespearian triad "the poet, the lunatic and the fool", and which are the constants making of him not only an acrobat-poet (in the tradition of the antique mime and of the medieval fool), but also a path opener and a dramatic character in the history of the 20th and 21st century modern and postmodern literature.

Keywords : Tristan Tzara, Dada, *Mouchoir de nuages*, avant-garde, medieval fool, theatre of the Absurd.

À l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance du mouvement Dada, la relecture de l'œuvre de Tristan Tzara, le leader roumain des dadaïstes en pays francophones, et un des inventeurs du terme même de « Dada », fondateur du mouvement, s'avérait nécessaire. Mais

¹ Faculté de Théâtre et Télévision, Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, email : pop_curseu@yahoo.com

comment peut-on parler de « relecture » en regardant le nombre de volumes de ses écrits, soigneusement assemblés, ordonnés, mis en perspective et édités par Henri Béhar ? A-t-on jamais véritablement *lu* Tristan Tzara ? Ce poète excentrique qui est resté dans la mémoire du XX^{ème} siècle toujours jeune, le monocle à l'œil droit, débitant énergiquement ses manifestes dadaïstes et sortant des morceaux de papier journal d'un chapeau ou de ses poches pour en faire un poème ; un personnage que tout le monde semble connaître, mais qui n'est malheureusement que trop vite étiqueté, entouré de clichés simplificateurs.

Pourtant, plus on se plonge dans la lecture de ses poèmes, de son théâtre, de ses proses et textes critiques, plus on découvre un homme profondément attaché à la vie, à liberté, à l'être humain avec toutes ses contradictions, ses désirs fous, ses pulsions, sa violence, mais aussi ses rêves, ses joies, ses jeux, ses bonheurs et douleurs primitives, son humour, ses penchants innés pour l'expression artistique, son désir de liberté absolue. On découvre cet homme qui, au-delà de l'enfant terrible, est aussi, comme le dépeint Henri Béhar, un poète véritablement « convaincu des vertus essentielles de l'humanité »². Non pas un classique, ni un moderne comme nombre de ses contemporains, mais plutôt un *antimoderne*, tel qu'Antoine Compagnon comprend le terme, se situant dans la lignée de Chateaubriand, Nietzsche et, encore plus que tous, Charles Baudelaire, adversaire, comme plus tard Tzara, de ce « fameux style coulant, cher aux bourgeois »³. Car, comme l'affirme Antoine Compagnon :

Il y a une verve propre aux antimodernes, car la posture antimoderne, fondée sur un paradoxe – « je plaide une cause où tout se tournerait de nouveau contre moi si elle triomphait », admettait Chateaubriand –, est un prodigieux engrenage rhétorique. L'énergie du désespoir, la vitalité désespérée donnent une éloquence qui peut toucher au sublime.⁴

Et dans le cas de Tristan Tzara, la présence constante de la verve et du paradoxe, que ce soit dans le discours ou dans le comportement artistique, s'accompagne justement de cette énergie du désespoir paire de la vitalité

² Dans la *Préface* du tome I des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara, Paris, Flammarion, 1975, p. 6.

³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, éd Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. I, p. 686.

⁴ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, p. 135.

désespérée, due à la pression thanatique de la première conflagration mondiale, et d'une éloquence poétique à touches sublimes, qui le rapproche d'une figure emblématique de la littérature dramatique : Hamlet. Hamlet, dans ses trois hypostases « le poète, le fou et le bouffon », qui traverse comme un fantôme son œuvre, depuis ses premiers poèmes⁵, en passant par sa pièce *Mouchoir de nuages*, jusqu'à ses dernières préoccupations liées au décryptage des anagrammes de Villon. Hamlet le justicier, l'amant passionné, le poète, le philosophe mais surtout le metteur en scène : metteur en scène de souricières pour déjouer les plans de ses spectateurs et metteur en scène de soi, bouffon, fou, sot, saltimbanque, personnage au deuxième degré.

Comment la personnalité et l'œuvre de Tristan Tzara s'inscrivent-elles dans la lignée théâtrale de la fameuse triade shakespearienne et quelles sont les constantes qui font finalement de Tzara non pas seulement un poète-saltimbanque (dans la tradition du mime antique ou du sot médiéval), mais aussi un véritable personnage dans l'histoire de la littérature moderne et postmoderne du XX^e et XXI^e siècle ?

Si nous regardons de plus près les textes poétiques de Tzara, on peut remarquer que les références aux saltimbanques et au monde des funambules sont assez fréquentes déjà dans ses premiers poèmes roumains. Dans *Vacances en Province* et *Viens à la campagne avec moi*, ce monde théâtral apparaît comme une alternative au présent donné :

Mais j'ai à la maison un polichinelle à clochettes
Pour distraire ma tristesse quand tu me trompes.

ou

Je voudrais lentement disparaître au long du pays,
Et voir mon âme hésiter comme le danseur sur sa corde.⁶

Cette fugue imaginaire prendra un contour réel au moment où, quittant la Roumanie natale, Tzara est mis en contact avec le fascinant couple Hugo Ball et Emmy Hennings, par son ami, ancien camarade de lycée, Marcel Iancu (Janco). Le Cabaret Voltaire devint, dès les premières soirées, un espace de liberté d'expression acrobatique et de plus en plus explosive, un espace de

⁵ Tzara, *OC.*, t. 1, p. 437-439.

⁶ *Ibidem*, pp. 29 et 33.

mise en scène de soi où la projection mentale de l'hésitation du danseur sur sa corde se concrétise dans l'apparition saugrenue devant le public bourgeois zurichois, et devient ainsi une extraordinaire source d'adrénaline et de force créatrice qui délivre du présent, du climat étouffant de la première guerre mondiale.

Se mettre en scène : auteur-acteur-performeur

Dès leurs premières apparitions en public, les dadaïstes ont affirmé haut et fort la liberté d'être ce qu'on est mais aussi celle d'être différent, de changer d'avis et de se transformer, en se jouant des conventions sociales et de idées bien arrêtées. Si Apollinaire, à propos de sa pièce *Les mamelles de Tiresias*, parlait de la nécessité de *surprendre* les spectateurs, dans « l'esprit nouveau » lancé déjà par Alfred Jarry⁷, Tristan Tzara va plus loin en voulant *choquer* ces mêmes spectateurs, afin d'apporter un changement réel dans leur conscience artistique et sociale. Pour atteindre ce but, tout devait subir un bouleversement, se retrouver sens dessus-dessous, et répondre au principe de la **spontanéité** en assumant ses effets attendus ou inattendus sur le spectateur. Et cela ne pouvait être obtenu que par la confrontation directe, sans médiation avec le spectateur visé. Ainsi, les poètes et auteurs de théâtre avant-gardiste dada et plus tard, surréaliste, ne sont-ils pas les auteurs d'une pièce dramatique, d'un texte littéraire à mettre en scène, mais les auteurs de spectacles : spectacles-parades d'images, de paroles, de mouvements, de présence scénique théâtrale en liberté. À ce propos, il suffit de citer un fragment très parlant du manifeste dadaïste inclus dans *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, en 1916 :

Dada est l'art **sans pantoufles ni parallèle** ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire que nous ne sommes pas libres et que nous crions **liberté** Nécessité sévère **sans discipline ni morale** et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons

⁷ « C'est par la surprise, par la place importante qu'il a faite à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'on précédé. », Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes » in *Mercur de France*, 1^{er} décembre 1918 (publié un mois après sa mort).

dorénavant chier en couleurs diverses, pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats clo clo bong hiho aho hiho aho Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres, réalités sentiments, restaurants Hohohohihioho Bang Bang.⁸

Les dadaïstes hurlent « Liberté! » sur tous les plans, s'affranchissement des conventions du langage, de la bienséance, des bons sentiments, de l'esthétique, des genres, de la politique, des conventions du théâtre bourgeois pudibonde. Les avatars assumés par les auteurs avant-gardistes se déclineront donc dans la gamme des visages de l'histriion, du cabotin, du sot, du fou, du bouffon, du clown, de l'idiot. L'auteur n'est pas que poète, il est tout cela à la fois ou tour à tour, comme bon lui semble. Le fameux autoportrait de Tristan Tzara en est un excellent exemple : l'auteur ne veut plus plaire de manière conventionnelle, il impose sa présence comme une évidence, comme celle d'un bouffon qui par son statut même de fou aurait le droit de dire les quatre vérités à tous ceux qui le regardent :

J'étais il y a quelques jours, à une réunion d'imbéciles. Il y avait beaucoup de monde. Tout le monde était charmant. Tristan Tzara, un personnage petit, idiot et insignifiant faisait une conférence sur l'art de devenir charmant. Il était charmant d'ailleurs. [...] Tristan Tzara vous dit : il veut bien faire autre chose, mais il préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste.⁹

Regardez-moi bien !

Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste !

Regardez-moi bien !

Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit.

Je suis comme vous tous.¹⁰

En regardant sa propre tête miroitée au bout de son bâton de fou, l'artiste avant-gardiste se place d'emblée dans le contexte d'une *captatio benevolentiae* moderne, ou, mieux-dit, sur la *parade* qui va au-devant du potentiel spectateur, imbécile charmant, son semblable, son frère, comme le disait Baudelaire, et se présente, se « vend » même ! Le procédé est ancien, comme le prouve l'en-tête

⁸ Tristan Tzara, *OC.*, t. 1, pp. 81-82.

⁹ *Ibidem*, « Annexe. Comment je suis devenu charmant sympathique et délicieux », p. 388.

¹⁰ *Ibidem*, « Tristan Tzara », pp. 373-374.

d'une sottie écrite vers 1513, qui est un appel de parade : « Les sotz nouveaulx, farcez, couvez: / jamais n'en furent de plus folz. / Si le deduict veoir vous voulez, / Baillez argent, ils seront voz »¹¹ puis, chaque « fol » fait son autoportrait. J'en cite un particulièrement savoureux qui aurait bien mérité un recyclage dadaïste :

[...] Je fus ponnu dedans ma manche
Et couvé en une corbeille,
Au coupeau d'une espine blanche,
Et si suis si sot que merveille.
Je n'avoys ne pied ne oreille,
Et si ne sçay comme j'ay nom,
Si non le filz de la corbeille ;
Je n'avray jamais d'aulture nom.¹²

Le visage de « l'idiot », que l'artiste dadaïste assume sans souci, pourrait être vu comme un héritage digne du sot médiéval, qui mime la bêtise, la folie, qui utilise ce masque pour critiquer « l'intelligence » de ceux qui pensent avoir tout compris sur le monde et qui pensent détenir les clefs de la loi. L'idiot, « l'anti-homme », est le représentant du monde à rebours, d'un Maugouverne moderne qui viendrait détrôner la bienséance et la convention bourgeoise au nom d'un désordre nouveau, instauré vraisemblablement non pas à coups de bâton mais à coups de paroles.

Il est certain que depuis Gambetta, la guerre, le Panama et l'affaire Steinheil, on trouve l'intelligence dans la rue. L'intelligent est devenu un type complet normal. Ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est

L'IDIOT

Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus.¹³

¹¹ *Les sotz nouveaulx, farcez, couvez*, in Émile Picot, « Introduction » au *Recueil général des Sotties*, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1902, p. 185.

¹² *Ibidem*, p. 185-186.

¹³ Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, X, in *OC*, t. 1, *op. cit.*, p. 384.



Fig. 1. Man Ray, *Tristan Tzara*, 1926, Surimpression, épreuve gélatino-argentique

La description de la vie d'un dadaïste complète le portrait de cet « idiot » qui recompose, trait pour trait les caractéristiques des sots et fols des XV^{ème}-XVI^{ème} siècles, avant-gardistes avant la lettre :

Coucher sur un rasoir et sur les puces en rut – voyager en baromètre – pisser comme une cartouche – faire des gaffes, être idiot, prendre des douches de minutes saintes – être battu, être toujours le dernier – crier le contraire de ce que l’autre dit – être la salle de rédaction et de bain de Dieu qui prend chaque jour un bain en nous en compagnie du vidangeur, – voilà *la vie des dadaïstes*.¹⁴

Incontestable est pourtant le fait que la parole des sots et celle des avant-gardistes est organiquement liée à sa *profération*. Le mot est fait pour être dit, crié ou chanté, il est fait pour être *entendu*, il naît dans la bouche et la scène est le lieu privilégié de cette extériorisation, de cette libération nécessaire et vitale. Du côté avant-gardiste, le Cabaret Voltaire, toutes les soirées dadaïstes, surréalistes, futuristes, les rencontres, les spectacles et l’héritage expérimental collectif qu’elles ont légué au XXe siècle en témoignent. Du côté de l’héritage cabotin de la sottie, sa qualification même de « parade » ou de « lève-rideaux » montre combien importante était sa mission d’attirer l’attention des spectateurs, d’éveiller leur intérêt, de les convaincre, ne fût-ce que de leur propre stupidité. Le sot médiéval et l’idiot dadaïste sont des performeurs, dans la lignée du mime antique et des *ioculatores*, toujours au présent, dans l’immédiat, anticipant les transformations radicales du spectacle de théâtre qu’on appellera dans les années 60 *le happening*¹⁵, puis, de nos jours, simplement une *performance*¹⁶.

Il faut noter que dans l’histoire du théâtre, les sots bénéficient d’un statut spécial, ils sont à l’avant-garde et leur comportement est tout à fait non-conformiste. C’est n’est pas un hasard si les avant-gardistes s’identifient souvent avec ces figures de bouffons, fous, idiots ou clowns, « images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art » depuis le romantisme à la modernité. Car, comme le montre si subtilement Jean Starobinski, dans son *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, cela trahit un « défi jeté à la notion même

¹⁴ *Ibidem*, XIV, p. 386.

¹⁵ Il faut citer ici H. Béhar qui, dans la conclusion de son *Étude sur le Théâtre Dada et surréaliste*, disait « la définition que [les promoteurs du *happening*] donnent de leur activité est incontestablement proche de Dada : “un art de participation et de révolte, ou l’expérience créatrice prime le résultat vendable ou non”. Comme pour Dada, il s’agit d’un effort collectif pour lever les tabous de toutes sortes et donner le primat à la création esthétique. », Paris, Gallimard, 1967, p. 319.

¹⁶ Voir l’article de Jean-Yves Samacher, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », in *Mélusine*, n° XXXIV, Le surréalisme et les arts du spectacle, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2014, pp. 203-204.

de héros », un rejet de l'académisme, « du Grand et du Beau », mais aussi l'attrait irréprouvable de l'adresse, la légèreté, du courage, de l'envol¹⁷. Chez Tristan Tzara, le Poète est souvent associé à l'envol, à la légèreté du mouvement, au voyage, comme dans *Mouchoir de nuages*, mais ce poète est en même temps un antihéros, un être centré sur lui-même, incapable d'aimer les autres, n'aimant que la poésie, un loup solitaire, un Hamlet incompris doté d'une verve extraordinaire.

Le meilleur exemple qui nous vient à l'esprit est l'interrogatoire de Tristan Tzara pendant le procès Barrès en 1921. C'est une fabuleuse mise en scène de soi, destructrice de la mise en scène du futur groupe surréaliste, où Tzara pose et agit en personnage, avec un courage et une folie typiquement dadaïste, qui va d'ailleurs lui valoir la marginalisation progressive dans le groupe surréaliste engagé.

[...] Question : Savez-vous pourquoi on vous a demandé de témoigner ?

Réponse : Naturellement parce que je suis Tristan Tzara. Quoique je n'en sois pas encore tout à fait persuadé.

Q : Qu'est-ce que Tristan Tzara ?

R : C'est tout à fait le contraire de Maurice Barrès.

Q : La défense, persuadée que le témoin envie le sort de l'accusé demande si le témoin ose l'avouer.

R : Le témoin dit merde à la défense. [...]

Q : Le témoin tient-il à se faire passer pour un parfait imbécile ou cherche-t-il à se faire interner ?

R : Oui, je tiens à me faire passer pour un parfait imbécile, mais je ne cherche pas à m'échapper de l'asile dans lequel je passe ma vie.

[...]

Q : Et vous, avez-vous été blessé à Verdun ?

R : Comme je ne recule devant aucun mensonge : oui, naturellement, au Verdun du dadaïsme. Vous savez, Monsieur le Président, que je suis assez lâche pour risquer ma peau dans une affaire qui, au fond ne m'intéresse que médiocrement. [...]¹⁸

L'avant-gardiste dada est aussi histrion sur sa propre scène, performeur et personnage de sa propre histoire fantaisiste. Et puisque la parole est la seule arme puissante dont disposent ces jeunes poètes et que, comme le disait si bien Hugo Ball : « Comment faire pour restituer au mot son pouvoir ? En

¹⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flamarion, pp. 7, 26 et suiv.

¹⁸ Procès Barrès, in Tristan Tzara, *OC.*, t. 1, *op. cit.*, pp. 575-576.

s'identifiant de plus en plus profondément au mot »¹⁹, la parole s'incarne, se théâtralise, l'auteur devient « manifeste », et se révèle à lui-même. Ainsi, comme le remarque Henri Béhar, même « la conception traditionnelle du spectacle est bouleversée. [...] Tzara organisateur de spectacles, Tzara imprésario, Tzara metteur en scène, Tzara auteur-acteur »²⁰. La mise en scène de soi de Tristan Tzara reste liée, dans l'esprit propre aux manifestes, à la *violence verbale et visuelle* imposée aux personnages et aux spectateurs. La libération du langage verbal ainsi que du langage physique, corporel, va de pair, dans les nouvelles voies dramaturgiques des avant-gardes, avec un appel au cru et à la cruauté, si bien théorisé par Antonin Artaud²¹. Nous retrouvons cette violence et cette cruauté à valences comiques, souvent d'une hilarité grinçante, en deçà de Tzara, en tant qu'élément typique des farces et des sotties du Moyen Âge, mais aussi au-delà de Tzara, dans l'esprit farcesque d'Eugène Ionesco, dans la cruauté beckettienne, ou dans celle des premières pièces d'Arthur Adamov.

Pour ce qui est d'Arthur Adamov, qui déclarait ouvertement dans son journal intime préférer Baudelaire à Lautréamont, puis Éluard et Tzara à Breton²², les influences sont moins évidentes, bien qu'il y ait, en effet, une propension à la mise en scène de soi, surtout dans ses journaux intimes et à travers quelques-uns des personnages principaux de ses premières pièces. Mais celui qui va plus loin dans cette relation au dadaïsme, bien que souvent par l'intermédiaire du surréalisme, est Eugène Ionesco, parti de même de Roumanie, et qui a affirmé plus d'une fois que c'était Tristan Tzara et la tragédie du langage trouvée dans les textes d'Urmuz (« poète, prosateur et prosacteur, dada avant Dada »²³) qui ont eu beaucoup plus d'impact sur son œuvre théâtrale que d'autres auteurs Roumains²⁴.

¹⁹ Hugo Ball, *Dada à Zurich, Le mot et l'Image (1916-1917)*, trad. Sabine Wolf, Les presses du réel, 2006, p. 96.

²⁰ Henri Béhar, *Étude sur le Théâtre Dada et surréaliste, op. cit.*, p. 12.

²¹ A. Artaud, *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, pp. 144-145. Voir aussi : Ștefana Pop-Curșeu, « Le théâtre muet de la peinture », in *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. « Teatru-Eseuri », 2012, pp. 107-111.

²² Il raconte dans *L'Homme et l'enfant*, qu'il se retrouve « jugé et recalé par le groupe surréaliste : "Tzara ! Quiconque aime les vers d'un policier pourrait bien être lui-même policier !" », Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant. Souvenirs*. Journal, Paris, Gallimard, 1968, p. 29.

²³ Les textes de Urmuz ont été publiés en 1923, un an avant son suicide.

²⁴ Ionesco a fait l'affirmation suivante lors d'une conférence sur *Rhinocéros*, donnée à Florence en 1986 : « No. Non è stato Caragiale ad influenzarmi, ma forse piuttosto Tristan Tzara. », cf. Giovanni Rotiroti, « *Tristan Tzara : la luce della poesia nell'evento del nome* », in Tristan Tzara, *Prime poesie*, Edizioni Joker, 2015, p. 97.

En effet, la critique a surtout étudié l'influence du surréalisme dans l'œuvre de Ionesco²⁵ et il est vrai que la dimension du rêve et du cauchemar joue un rôle important dans la construction de ses textes dramatiques, mais en ce qui concerne la propension vers le délire et la passion des situations et dialogues absurdes, nous pouvons aisément nous retourner vers la force verbale et la folie dadaïste, vers l'énergie de désespoir que Tristan Tzara met au service de l'humanité dans ses poèmes aussi bien que dans une pièce comme *Mouchoir de nuages*. Nous pourrions citer ici une liste entière, exemples à l'appui, d'éléments utilisés sur le plan dramaturgique par Tzara et développés ou adaptés par Ionesco, comme par exemple : la discontinuité de la fable, les disruptions, l'usage systématique des lieux communs, des clichés, de la pastiche, de la parodie et de l'hyperbole ; son langage acrobatique (de *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon*, etc.), son intérêt pour l'intertextualité ; ses personnages bizarres dont l'un est particulièrement intéressant : il s'agit de la concierge, qui semble empruntée telle quelle à la pièce *Mouchoir de nuages* de Tzara. Voici un passage très ionescien, écrit pourtant par Tzara :

La Concierge (*entre*) : – Ah ! Ah ! Mon bon Monsieur, c'est l'âge où l'on préférerait descendre tout le temps les escaliers au lieu de les monter. C'est dur. Voici vos lettres.

Le Poète : Merci, merci. Vous rappelez-vous les pièces que nous jouions ensemble.

La Concierge : Oh, comme c'est loin tout cela. Au revoir, Monsieur, à demain.
La concierge sort.

[Commentateur] A : Voilà ce qu'est devenue Ophélie...²⁶

De plus, ce qui nous semble rapprocher les deux auteurs, c'est la manière dont E. Ionesco se met, à son tour, en scène. Car non seulement Tzara et Ionesco avaient-ils des personnages qui les représentaient en devenant leur porte-parole comme Bérenger, M. Antipyrine, le Poète, l'écrivain etc., mais ils étaient eux-mêmes tout à fait théâtraux. Ils avaient une relation théâtrale avec la réalité, nous le voyons dans le Procès Barrès et dans toutes les apparitions publiques de Tzara de la période Dada, puis, pour Ionesco, dans la manière dont il a construit son personnage, le clown au nez rouge, le bouffon, le fou

²⁵ Marie-Claude Hubert, « Ionesco, héritier du surréalisme », in *Mélusine*, op. cit., pp. 155-166. Voir aussi Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, De la teatrul supraréalist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016 ; Rose Lee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Thames&Hudson, 2001.

²⁶ Acte XV, in *OC.*, t. 1, op. cit., pp. 350-351.

imprévisible qui s'arroge le droit de dire ses quatre vérités au public pris au piège de la représentation théâtrale. Ils étaient tous les deux, d'une manière paradoxale, très intransigeants avec la déshumanisation de l'être humain, mais ayant en même temps beaucoup de confiance en ce même être humain, en nous permettant d'apercevoir, à travers leur humour et leur rire énorme, une certaine naïveté et croyance en l'humanité.

Mais, au-delà de la mise en scène de l'homme Tzara, regardons de plus près le théâtre du poète-dramaturge Tristan Tzara, qui ne peut être d'ailleurs séparé de la dimension spectaculaire qui accompagne la poétique de la réception visée.

Théâtre, dramaturgies et mises en scène

Quand nous parlons du théâtre de Tristan Tzara nous parlons de textes hybrides dramatico-poétiques écrits pendant la période dadaïste de 1916 à 1924 : *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Juillet 1916), *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Mai 1920²⁷), *Cœur à gaz* (juin 1921²⁸), *Mouchoir de nuages* (écrit en 1924, mis en scène en 1926), *Pile ou Face* (1924).

Et il y a une sensible évolution de sa conception théâtrale depuis sa pièce manifeste *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, qui est aussi son premier texte artistique créé officiellement sous l'étiquette de Dada à Zürich, jusqu'à son *Mouchoir de nuages* et *Pile ou Face* qui anticipent la dramaturgie beckettienne de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. *Mouchoir de nuages* offre une alternative ironique au drame bourgeois, alors que la « pantomime » *Pile ou Face* en fait de même avec le théâtre de boulevard. Comme le réitère H Béhar, « il existe un théâtre dada où sont mises en cause de façon radicale les valeurs dramaturgiques traditionnelles – certaines ressortant plus vaillantes encore de ce traitement, comme il arrive pour la poésie dada »²⁹.

²⁷ Représentée au Festival Dada de la salle Gaveau par : Paul Éluard – M. Absorbition, André Breton – Oreille, Marguerite Buffet – Mme Interruption, G. Ribemont-Dessaignes – Le Cerveau désintéressé, Théodore Fraenkel – M. Saturne, Louis Aragon – M. Aa.

²⁸ Paris, Galerie Montaigne, Studio de Champs-Élysées, au cours d'une soirée dada, avec : Philippe Soupault – Oreille, G. Ribemont-Dessaignes – Bouche, Théodore Fraenkel – Nez, Louis Aragon – Œil, Benjamin Péret – Cou, Tristan Tyara – Sourcil, Valentin Parnak – le danseur. (Pour la 2^{ème} représentation, le 6 juillet 1923, dans la soirée du Cœur à Barbe, la mise en scène a été faite par Siderski, costumes Sonia Delaunay-Terk et Barthe, décors de Granovsky, avec un poème zaoum d'Iliazde dansé par Lizica Codreanu.)

²⁹ Tzara, OC, t. 1, p. 723.

La structure des pièces est atypique : il n'y a ni actes ni scènes dans les deux *Aventures de M. Antypirine*, trois actes dépourvus de continuité ou de division logique dans *Cœur à gaz*, quinze actes dans *Mouchoir de nuages*, séparés par des commentaires didascaliques de manière ostentatoire et qui fonctionnent à la manière des tableaux présents dans le théâtre symboliste³⁰ ; un Acte I et Acte III dans *Pile ou Face*. L'espace et le temps bénéficient d'une liberté postmoderne avant la lettre : le plus souvent non spécifiés, sans relevance, défiant la chronologie et la logique de type réaliste, ils peuvent être aussi des espaces intertextuels (comme le château d'Elsinore dans *Mouchoir de nuages*) ou méta-théâtraux (si nous pensons à la sortie de scène des Commentateurs A, B, C et D de cette même pièce, afin de critiquer, expliquer la pièce ou donner des conseils à l'auteur)³¹. Pour ce qui est de la fable, elle est complètement remise en question : parodie du drame bourgeois, annulation de l'histoire, retournements illogiques, absurdités, collages et intertextualité.

Ces textes qui sont à proférer ou à performer sont très souvent conçus autour d'un ou plusieurs personnages qui portent le masque, le nom ou la présence de l'auteur qui se met en scène et se réinvente dans un monde où tout est à réinventer, à commencer par la réalité. En poussant plus loin la déconstruction du personnage commencée par les symbolistes, les expressionnistes et les futuristes, Tristan Tzara crée des personnages dont le nom est le un des seuls indices de leur identité précaire. Le lecteur-spectateur rencontre ainsi des noms communs comme la Femme enceinte, le Directeur, le Poète. Le Banquier, la concierge ; des parties du corps : l'Oreille, le Nez, la Bouche, l'Œil, Le cerveau désintéressé ; des personnifications d'états ou actions, appartenant à la tradition farcesque des sotties médiévales et du théâtre de foire : Pipi, M. Absorbition, Madame Interruption, monsieur Saturne, Mademoiselle Pause ; des noms inventés, à sonorités amusantes : M. Bleubleu, M. Cricri, M. Antypirine, La Parapole, M. Aa Antiphilosophe ; les noms réels des acteurs et/ou auteurs de la pièce : Npala Garoo (Hugo Ball), Tristan Tzara et les acteurs de *Mouchoir de nuages* ; les noms recyclés d'autres personnages littéraires ou dramatiques : Hamlet, Ophélie, Clytemnestre, Hélène et Paris.

Tous ces personnages bizarres, ces créatures et ces antihéros patents que nous trouvons dans les pièces avant-gardistes comme bien avant elles, dans les sotties, et plus tard, dans le théâtre de l'absurde, se meuvent parmi

³⁰ Voir une pièce comme *Intérieur* de Maurice Maeterlinck.

³¹ OC., t. 1, p. 320

les gestes et les mots, accompagnés par la dérision, l'humour noir, l'onirique, le ludique, l'absurde, la poésie. Faut-il chercher des règles quant à l'espace et au temps qui dimensionnent leur monde ? Liberté absolue : pas de règle d'unités, pas de bienséance, pas de vraisemblable, pas de décors naturalistes, pas d'espace ni de temps réaliste. D'un côté comme de l'autre, les textes à dire et à montrer sont ancrés dans le *présent de la performance*, mais en laissant souvent la place à une temporalité paradoxalement achronique : c'est le temps du monde depuis toujours, l'espace du n'importe-où, de partout et de nulle part mais de l'ici et du maintenant, de la représentation de théâtre.

On voit dès lors quelles sont les ambitions du dramaturge avant-gardiste : « faire de la scène ce lieu privilégié, libéré de toute contingence où, quittant son monde quotidien nécessairement décevant, le spectateur puisse goûter un peu de temps à l'état pur »³², un peu de temps théâtral, qui ne doit rien à la vie, tout en étant une expression de la vie, comme dirait Tzara. Certes, le contingent n'est jamais complètement absent mais la « technique » et les conventions de « l'éternel théâtre », perpétuées mécaniquement, s'avèrent être incompatibles avec l'activité dadaïste, surréaliste et plus tard, néo-avant-gardiste. Plus d'« identification » possible, mais plutôt projection dans une altérité plurielle, étrange et assumée comme artificielle.

Il est intéressant de remarquer que, au-delà de l'héritage que le dadaïsme ait pu laisser au surréalisme, nous retrouvons aussi chez un écrivain solitaire comme Samuel Beckett des influences de cette nouvelle manière de théâtraliser la scène proposée par Tristan Tzara.

À part le fait de signaler que Samuel Beckett a traduit quelques poèmes de Tristan Tzara en anglais, un critique comme Enoch Brater remarque une certaine parenté de pièces telles que *Cœur à gaz* et le « monologue frénétique » du dramacule *Pas Moi (Not I)*, écrit en 1972. S'il est évident qu'il y a quelques motifs communs de ces deux pièces atypiques, qui restent cependant très différentes, il nous serait difficile d'accepter le point de vue que *Cœur à gaz* ne soit qu'une parodie des conventions théâtrales plutôt qu'un véritable tournant dans le développement d'une nouvelle forme dramatique³³. Le sujet mériterait être développé dans une étude à part, mais il est évident que le côté novateur et cynique de l'esprit Dada reste très présent dans les écrits

³² H. Béhar., « L'avant-garde comme relativité généralisée », in *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 19.

³³ Enoch Brater, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, 1987.

beckettiens des années 60-70, car un texte comme *Pas Mo* inous semble aussi très proche de l'esthétique néo-dada de courants artistiques tels que le Nouveau Réalisme, le Pop Art européen ou l'Assemblagisme, du point de vue de la structure dramatique aussi bien que de la politique de la réception envisagée. D'autres écrits tardifs de Beckett qui peuvent dresser des liens entre les deux poètes sont *Cette fois* (*That Time*, 1974-75), où le visage du Souvenant est rendu vivant par la multiplication de ses voix innommées A, B, C, qui superposent leurs discours d'une manière semblable aux parties du corps de *Cœur à gaz* ; *L'Impromptu d'Ohio* ou *Catastrophe*, qui, en mettant de côté le clin d'œil politique, ressemble de près à la petite pièce *Pile ou Face* de Tzara, sur le plan de la déconstruction de la figure autoritaire du metteur en scène aussi bien que du mécanisme théâtral.

Plus récemment, Henri Béhar a écrit une étude significative sur la relation entre ces deux mondes dramaturgiques, dans la revue *Mélusine*, no 24³⁴. Le plus grand spécialiste de l'avant-garde française parle ainsi non seulement de possibles influences que l'œuvre de Tzara ait pu exercer cette fois-ci sur les premières pièces de Samuel Beckett (*Eleutheria*, *En attendant Godot* et *Fin de Partie*) mais aussi d'un certain esprit commun d'un certain effet théâtral, l'« effet T », « cette manière caractéristique du théâtre contemporain de nous ramener constamment au théâtre, à sa matérialité même »³⁵. La multiplicité des déplacements et des ruptures, des mises en scènes doubles, la discontinuité de l'action, l'impossible langage, les identités contradictoires, et, ajouterions-nous, un certain esprit antimoderne (toujours dans l'acception d'Antoine Compagnon), représentent de multiples fils rouges reliant Beckett à l'héritage Dada, bien que, de temps à autre, cet héritage ait pu traverser le champ surréaliste.

Mais revenons au théâtre de Tristan Tzara et à ses mises en scènes. « Si la *Deuxième aventure* n'a de rapport avec le théâtre que par le découpage des répliques, elle acquiert une valeur nouvelle sur le plan du spectacle, où, dépassant le simple effet de surprise, elle engendre une **poétique du scandale** », note, à juste titre, Henri Béhar³⁶. Mais que pouvait trouver de si scandaleux le spectateur du début du XX^e siècle ?

³⁴ « *Le chaînon manquant* », in *Mélusine*, no 24, Le surréalisme et les arts du spectacle, 2014, pp. 137-154.

³⁵ *Ibidem*, p. 144.

³⁶ H. Béhar, in Tristan Tzara, *OC.*, t. 1, *op. cit.*, p. 667.

En tout premier lieu, il est évident que ce théâtre ment et se joue du spectateur, dans le sens où il ne donne pas ce qu'il promet ou annonce (il faut noter ici les fameuses conférences annoncées publiquement qui s'avéraient être des soirées poétiques dadaïstes folles), il agresse son public, par des insultes, des adresses qui ne sont plus des apartés conventionnels, mais des invectives, des accusations. Ce qui est donné sous le nom de théâtre change les règles habituelles et propose un nouveau type de théâtralité qui, d'ailleurs, aura bien des échos dans l'écriture dramatique de la deuxième moitié du XXème siècle, anticipant les transformations radicales du spectacle de théâtre post-beckettien. De même, ce théâtre fait scandale parce qu'il se moque de la patience du spectateur qui a payé un ticket d'entrée et de ses attentes sur le plan scénique, car les dadaïstes utilisent un décor non professionnel, des matériaux pauvres, simples, usuels (papier usé, vêtements empruntés), objets recyclés dans la manière ready-made, dont Marcel Duchamp avait ouvert la voie, des projections de type cinématographique ou photographiques inattendues.

Ce sont des textes qui demandent à être performés, récités en public, ce sont des textes qui ont besoin et ne touchent pleinement leur but que dans le face-à-face avec les spectateurs, victimes ou complices. Un public appâté qui tombe au piège des « spectacles-provocations » de Dada, se retrouvant devant des auteurs-performeurs qui donnent libre cours à leurs invectives, à leurs cris, mais aussi à leur poésie, au rythme frénétique de l'inventivité involontaire, car la parole, n'est-ce pas, « se fait dans la bouche ». Il suffit de rappeler les essais de simulation de maladies mentales, explorées par Paul Éluard et André Breton ou le masque du sot, du fou, du menteur ou de l'idiot, empruntés par Tzara pour parler à ses confrères bourgeois. Sans oublier les caractéristiques des œuvres théâtrales surréalistes, qu'on reconnaît surtout à « une certaine manière qu'auront les auteurs de se prendre à bras le corps avec les problèmes du langage, [...] d'exploiter l'automatisme verbal, de produire les images les plus arbitraires sans que leur volonté intervienne dans le choix des réalités brutalement rapprochées par le Verbe », à la présence ou à « la quête du Merveilleux, dans l'irruption des puissances du rêve, dans l'éclatement de l'humour », comme le précise Henri Béhar³⁷.

³⁷ H. Béhar, *Étude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, op. cit., p. 31.

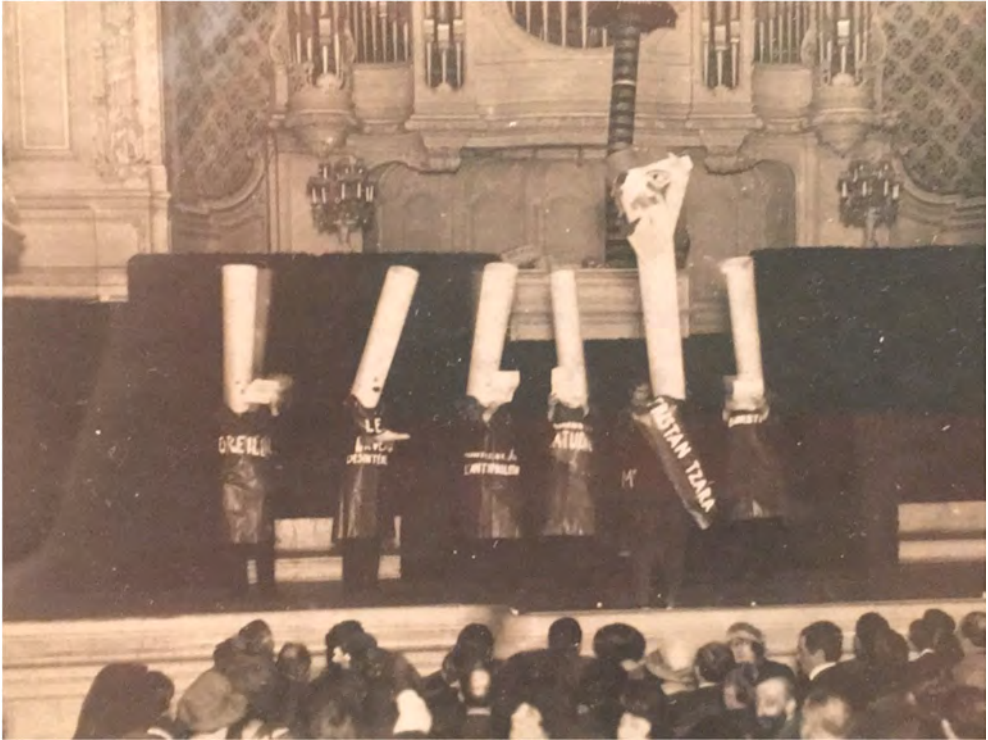


Fig. 2. *La deuxième aventure céleste de Monsieur Aa l'Antipyrine*, Festival Dada, salle Gaveau, mai 1920, Photographe inconnu.

Par exemple, dans *La deuxième aventure de Monsieur Aa l'antipyrine*, jouée en 1920 à Paris (**Fig. 2**), les acteurs étaient apparus en costumes cylindriques de carton noir, portant les noms de leurs personnages marqués en lettres majuscules collés dessus et d'énormes masques en carton blanc couvrant le visage et continuant par une coiffe cylindrique, masques qui permettaient à peine la lecture des rôles. Dada « alléçait puis mystifiait, provoquait, injuriait, insultait, recevait les coups [critiques] avec beaucoup de gentillesse, et l'on sortait de chaque séance exalté ou épuisé, mais prêt à recommencer »³⁸. Nous citerons ici, à ce propos, la description de cette fameuse représentation de la *Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine*, jouée le 26 mai 1920 au Festival Dada de la salle Gaveau, faite par un critique du temps :

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

Des êtres fantomatiques habillés de papier noir, coiffés de cagoules en carton blanc se rangent sur l'estrade. Leur chef d'orchestre est mieux orné : sa cagoule se termine par une tête expressive où sont plantées des boîtes à nouilles *Luculus* et une main gantée de gris [...]. Tous les acteurs se mettent à lire leur partie [...] les auditeurs rient, aboient, tapent cannes et talons.³⁹

Un vrai monde de fous qui plonge ses racines à la fin du Moyen Âge, quand les comédiens et le public des sotties et des farces n'étaient pas plus silencieux ou moins participatifs que cela ; nous voyons d'ailleurs dans cette précieuse photographie anonyme de 1920 les réactions des spectateurs qui tournent les têtes, déconcertés, les uns vers les autres, agités, réprobateurs, commentant dans une atmosphère bruyante le spectacle donné.

De même, juste après ce spectacle plus qu'étrange, fut mis en scène le deuxième sketch de la soirée Dada : *Vous m'oubliez*, par Breton et Soupault :

...des murailles parallèles de fausse verdure taillée s'élevaient en gradins. La pièce était jouée dans un jardin à la française! Le grand orgue Gaveau supportait un immense tuyau de poêle zébré recouvert d'un parapluie ouvert (pour effrayer les spectateurs superstitieux ?) sur lequel on pouvait lire les mots *Francis Loustic*, signature originale de Picabia. Sur la scène même traînaient de mystérieux paquets, au contenu indéterminé, portant en suscription les noms d'Aragon, Tzara et Soupault. Enfin, à l'avant-scène, un baril flirtait avec un piano à queue d'origine maison.⁴⁰

La scène est un espace privilégié : l'espace de la confrontation, de la collision des mots, des paroles, des sons, des intonations, mais aussi l'espace de la rencontre fortuite d'images, personnages, êtres et objets, fiction et non-fiction. D'ailleurs à propos des techniques du dialogue dans les pièces dada de Tzara, H. Béhar disait que « le dialogue est fait de dérapages et de ressassements, comme d'un disque rayé, de permutations du locuteur, le discours restant inchangé. L'élégance choisie de quelques phrases donne l'illusion d'un texte classique, s'il n'est pas, plus simplement, un collage. »⁴¹ La langue parlée et l'image visuelle à laquelle elle s'associe sont très importants, mais le but de

³⁹ « Dada ou les croque-morts facétieux », article non coté, signé H. S., le 6 juin 1920, dans un recueil de coupures de presse, Fonds Fondel, Rj 2212, *apud* H. Béhar, *ibidem*, p. 159.

⁴⁰ H. Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste, op. cit.*, p. 195.

⁴¹ H. Béhar, in Tzara, *OC.*, t 1. p. 723.

cette association est de choquer, de porter le public au désespoir, d'obtenir comme le dit Breton, « l'effet de crétinisation » du public⁴².

Le morceau de résistance sera inévitablement constitué par la première ou la deuxième – ou la nième *Aventure de M. Antipyrine* de Tristan Tzara, interprétée par ses amis éternellement engoncés de hauts cylindres de bristol (en désespoir de cause c'était là son idée favorite, Zurich avait dû s'en montrer ébaubie).⁴³



Fig. 3. Hugo Ball, dans son costume de scène réalisé par Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916

⁴² Voir aussi Annabelle Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1994.

⁴³ *Entretiens*, p. 58, *apud* Tristan Tzara, *OC*, t. 1, p. 667.

Les acteurs étaient, avec peu d'exceptions, des amateurs, des performeurs, improvisés mais talentueux⁴⁴. Tzara et Hugo Ball (sous le surnom Npala Garoo, employé lors des soirées zurichoises, jouaient leurs propres rôles dans la *Première aventure...* et cela créait un déclic inattendu qui sortait le spectateur de la fiction pour le ramener vers l'identité réelle de l'acteur qui assume son identité scénique comme une de ses postures quotidiennes. Dans *La Première aventure*, par le fait d'attribuer à son personnage son propre discours manifeste ou par fait d'utiliser des masques ayant sa propre expression faciale, Tzara met en évidence son esthétique théâtrale anti-mimétique, se jouant de la convention théâtrale traditionnelle à laquelle le public était habitué. Il anticipe ainsi, par sa pratique scénique, ce que Brecht allait appeler plus tard *Verfremdungseffekt*, avec tout ce que celui-ci implique de distanciation et d'effet d'étrangeté. Ce choix conscient de la distanciation et de la convention apparente se voit d'ailleurs clairement dans la manière dont Tzara conçoit les indications scéniques de sa pièce *Mouchoir de nuages* :

L'action [...] tient du domaine du roman-feuilleton et du cinéma. [...] Il n'y a que trois personnages qui gardent leur identité pendant toute la pièce. Les six commentateurs jouent dix-sept rôles différents, ils se maquillent et s'habillent en scène. Ils portent en scène le vrai nom qu'ils ont en ville. Toute la pièce est d'ailleurs basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre. C'est pour cela que les électriciens de Miss Loïe Fuller sont aussi en scène avec leurs réflecteurs et que le machiniste déroule le décor devant tout le monde. Les décors ne sont pas là pour donner l'illusion d'une réalité, mais pour situer le lieu où l'action se passe. À chaque acte correspond, sur l'écran, un agrandissement de carte postale illustrée.⁴⁵

Un autre élément essentiel qui tient de la pratique scénique des dadaïstes est la présence des masques : costumes étranges et rigides avec capuchons qui cachaient complètement les cheveux, maquillage, masques en carton inspirés des masques archaïques roumains faits par Marcel Janco, et travestis, le tout dans un registre d'inspiration foraine urbaine, mais aussi signalant un retour à un certain esprit des rituels primitifs. Un tel masque utilisé par Tzara dans

⁴⁴ Il faut noter ici que les dadaïstes étaient des gens très cultivés, très attentifs aux écrits et aux tendances de l'art de leurs contemporains, mais aussi de bons connaisseurs de la littérature classique.

⁴⁵ « Le secret de Mouchoir de Nuages », *OC*, t. 1, p. 689.

sa dramaturgie est celui du Loup, qui concrétise l'état de lycanthropie dans lequel se trouve le personnage du Poète dans *Mouchoir de nuages*. Ainsi à l'Acte IX, pour le monologue (la didascalie spécifie que « sur le décor est écrit en gros caractères : MONOLOGUE ») le Poète « s'avance un loup dans la main ». Il dit une partie de sa réplique parodique hamletienne, puis « il met le loup » et continue son monologue en vers. Le commentateur C explique :

Mais oui, ... il s'agit évidemment de la valeur poétique ou plutôt humaine dans laquelle le poète a habillé son désespoir. Je parle du moment à partir duquel il a mis le masque sur sa figure pour se cacher à soi-même le côté invraisemblable d'un pareil langage.⁴⁶

Les témoins racontent qu'à Zurich « les acteurs improvisés se virent imposer leurs gestes, leurs danses, leurs cris, par les masques de Marcel Janco, inspirés par les masques d'Afrique et d'Océanie [...] le masque étant seulement l'instrument de leur libération », précise Henri Béhar⁴⁷. En effet, si nous regardons aussi du côté des masques faits par J. Cocteau, des collections de masques d'A. Breton et de E. G. Craig, nous voyons que les sources d'inspiration se trouvent plutôt en Afrique noire ou dans l'Antiquité grecque. Quel qu'il soit, c'est la présence du masque qui nous intéresse ici, car, comme la folie, le masque rompt les menottes du réalisme et permet la distanciation, la mise en avant de l'artifice en donnant libre cours à l'hyperbole⁴⁸.

La satire, si étroitement liée à l'hyperbole, dirigée contre diverses classes de la société, est transportée sur scène au bonheur de tous ceux qui, parmi les spectateurs, pensent comme les sots, mais qui n'osent pas le dire, puisque, comme le remarque aussi Émile Picot, « pendant des siècles, la liberté de parole n'exista que sous le masque de la folie »⁴⁹.

Et la présence de personnages costumés et masqués dans le théâtre de Tzara s'intègre dans la lignée ubuesque à la Jarry, tout en s'en distanciant. En ce qui concerne les courants avant-gardistes dadaïstes, surréalistes, constructivistes, futuristes et autres, les dénonciations peuvent être beaucoup plus directes,

⁴⁶ *Mouchoir de nuages*, *ibidem*, pp. 330-332.

⁴⁷ *Étude sur le théâtre Dada...*, *op. cit.*, p. 20. Cela reprend quelques idées du journal de Hugo Ball.

⁴⁸ L'exagération du geste a pour contrepoint chez les dadaïstes, par exemple, l'immobilisation totale, comme dans les cas des fameux personnages qui au Cabaret Voltaire étaient « engoncés dans d'immenses tubes en bristol, ressemblant à des évêques mués en statues de sel », *ibidem*, p. 10.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. III.

brutales et violentes surtout dans les manifestes qui ont un puissant caractère théâtral, sans être toutefois des pièces où des scénarios dramatiques : par exemple, les attaques répétées contre « le bourgeois », ou la page contenant 275 fois le mot « hurle » du *Dada manifeste sur l'Amour faible et l'amour amer*, no XVI. Mais nous avons vu que cette agressivité envers le public apparaît aussi dans le théâtre, à travers les libertés prises par rapport au langage verbal et scénique ; d'un autre côté, le théâtre peut aussi filtrer la violence de la dénonciation par la poésie, bien que souvent amère, avec une pointe d'humour qui redresse la balance du tragi-comique :

PIPI : amertume sans église allons allons, charbon chameau

Synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux

Dodododo [...]

MR. CRICRI : il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens

dzinahadzinahabobobTyaoahiihihihiébooumiéhaiého

MR. BLEU : incontestablement

MR. ANTIPYRINE : porte close fraternité nous sommes amères fel

vire rendre scolopendre de la tour Eiffel

immense panse pense et pense pense [...]⁵⁰

Il y a une polysémie programmatique chez les dadaïstes : le spectateur a la liberté de comprendre ce qu'il veut comprendre et de se livrer à un extraordinaire exercice d'imagination, en entrant dans le *jeu* de la folie qu'ils proposent. À commencer par la pensée sur le théâtre exprimée par Alfred Jarry lui-même, les textes avant-gardistes le montrent bien : *l'œuvre est ouverte*. Pourtant le spectateur est souvent pris au piège car les fous aiment torturer leurs victimes :

Attention ! [dit Tzara] C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. 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 pas... [...] car moi-même je n'ai jamais été moi-même [...].⁵¹

⁵⁰ Tristan Tzara, *La première aventure de M. Antipyrine, OC.*, t. 1, p. 78.

⁵¹ « Monsieur AA l'Antiphilophe nous envoie ce manifeste », *ibidem*, p. 375.

Le spectateur est ainsi en alerte, non-inerte, participatif : « Désormais, le spectateur doit se sentir concerné, il doit pouvoir approuver ou protester, intervenir au besoin mais il ne doit jamais se considérer comme extérieur au spectacle qui se déroule devant lui, car c'est la vie, c'est sa vie. »⁵² Le surréaliste roumain Gherasim Luca mentionne d'ailleurs de manière expresse le besoin du spectateur de voir autrement, de se faire même aider par une énorme loupe, pareil à un quatrième mur qui au lieu d'arrêter le regard l'intensifierait. Les spectateurs des soirées dadaïstes n'assistent-ils pas à un grossissement de la réalité, à une permanente hyperbolisation absolument non-confortable ? Dans ce cas, ainsi que dans l'autre, la loupe n'est autre chose que le masque de la folie, qui bouleverse parce qu'elle montre ce qui serait autrement caché : « L'art n'est pas sérieux, je vous assure », disait Tzara, « et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et vous adore »⁵³. Une manière de s'excuser, tout en faisant un pied de nez au public.

Renverser le monde sens dessus dessous, le regarder avec des yeux nouveaux, faire fi des règles et des lois dans un esprit carnavalesque chauffé à blanc, tel était le but principal assumé comme tel chez les dadaïstes. Tristan Tzara ne remarquait-il pas après une de leurs représentations : « Dada a réussi le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oublia les frontières de l'éducation et des préjugés, sentit la commotion du NOUVEAU. Victoire définitive de Dada. »⁵⁴ ? Le nouveau plaît et éveille la curiosité d'un côté, mais peut aussi déconcerter et produire des réactions inattendues, voire négatives de la part de certains spectateurs. C'est tout un programme de déstabilisation et ces réactions à double tranchant sont le but même des dadaïstes.

Aussi, dans les œuvres de Tzara retrouvons-nous de la fine poésie mélangée à du tragique joué, à rebours, l'esprit du poète-bouffon qui a « tant pleuré sincèrement » qu'il arrivait « à la fin à ne plus distinguer les vraies larmes des larmes de comédie »⁵⁵, mais aussi la véhémence du bouffon qui veut « chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats »⁵⁶. Les bouffons et les fous peuvent changer

⁵² H. Béhar, *Etude sur le théâtre Dada surréaliste*, op. cit., p. 12.

⁵³ *Le premier manifeste de Monsieur Antipyrine*, op. cit., p. 82.

⁵⁴ « Chronique zurichoise », apud H. Béhar, *Littéruptures*, op. cit., p. 56.

⁵⁵ Dans *Mouchoir de nuages*, op. cit., p. 308.

⁵⁶ *Manifeste de Monsieur Antipyrine*, OC, t. 1, p. 357.

de règles à tout moment, mais ceci est déjà une règle en soi qui guide d'ailleurs le lecteur-spectateur dans le labyrinthe des écrits avant-gardistes.

Après cent ans, la personnalité et l'œuvre de Tristan Tzara restent toujours vivantes, gardant une fraîcheur contemporaine bien que fortement imprégnée de l'esprit du temps où elles ont été produites. Il n'y a pas que ses écrits qui résistent mais tout un héritage laissé par ses idées et ses folies aux arts du XXème et XXIème siècle. Les happenings, les collages, les mises en scène de soi ont fait de lui un véritable personnage : personnage historique, voire légendaire, mais aussi personnage de théâtre, dans des pièces comme *Travesties* de Tom Stoppard, *Le Cabaret Dada* de Matei Vișniec ou la récente *Tzara arde și Dada se piaptână*, *Fantoma de la Elsinore*, créée au Theatre National de Cluj-Napoca, Roumanie⁵⁷. Un véritable chaînon « antimoderne » essentiel, s'inscrivant parfaitement dans la lignée théâtrale de la fameuse triade shakespearienne : « the poet, the lunatic and the fool », et reliant la fascinante tradition de la sottie et de la parade médiévale, en passant par Shakespeare, à la littérature moderne et postmoderne du XXème et XXIème siècle.

Bibliographie

- BALL Hugo, *Dada à Zurich, Le mot et l'Image (1916-1917)*, trad. Sabine Wolf, Les presses du réel, 2006.
- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- BÉHAR H., *Étude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.
- BÉHAR H., « Le chaînon manquant », in *Mélusine*, n° XXXIV, *Le surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, pp. 137-155.
- BÉHAR H., *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
- BRATER Enoch, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, 1987.
- COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.
- DULL Olga A., *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.
- GOLDBERG RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Thames & Hudson, 2001.

⁵⁷ *The Phantom of Elsinore or Every Tzara has its Dada*, première le 9 Février, Teatrul Național « Lucian Blaga », Cluj-Napoca, 2016.

- KOOPMANS Jelle, *Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Âge*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Koopmans.pdf>, consulté en septembre 2014.
- MIHALACHE Alina Gabriela, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, De la teatrul supraréaliste la teatrul postdramatic*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016.
- PICOT Émile, « Introduction », in *Recueil général des Sotties*, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1902.
- POP-CURȘEU Ștefana, *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. « Teatru-Eseuri », 2012.
- SAMACHER Jean-Yves, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », in *Mélusine*, n° XXXIV, *Le surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, pp. 203-214.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1970.
- TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975.

ȘTEFANA POP-CURȘEU, PhD at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts, is Assistant Professor at the Faculty of Theatre and Television of Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published many articles in the domain of Theatre, in France and Romania. She translated alone or in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a dozen of books from French to Romanian, such as Samuel Beckett, *Sfârșit de partidă*, 2000, L.-F. Celine, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006, Pascal Vrebos, *Avarul II*, 2010, Gilles Deleuze, *Imaginea-mișcare*, 2012, *Imaginea-timp*, 2013. She is the author of the book: *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. *Teatru-Eseuri*, 2012. She wrote in collaboration with Ioan Pop-Curșeu two theatre scripts and directed two performances based on these scripts (*Killed by Friendly Fire*, 2014 and *Every Tzara has his Dada*, 2016). She is also, since 2011, the artistic director of *The National Theatre in Cluj-Napoca*.

L'INSPIRATION MORBIDE DE DADA

Le « Dada suicide », des précurseurs aux prolongements chez Benjamin Fondane

AURÉLIEN DEMARS¹

Abstract: *Dada's Morbid Inspiration. The „Dada Suicide”, from the Forerunners to Its Extensions in Benjamin Fondane's Work.* What is more absurd and more serious than death? Yet the “Dada suicide” in his facetious and uncertain relationship with death, is a casual and sometimes hilarious way to make his death a work, to have a theatrical death. We propose to study the fascination and the strangeness vocation for death, of several Dadaists, as Jacques Rigaut who have a “suicide à la boutonnière”, as Tzara, who commit suicide “at 65%”. It is the death of art and literature or the art and literature of death? To answer this, we will analyze the inspiration of “Dada suicide” in both senses of the *genitive* (the Dada precursors) and *genesis* (extensions of this notion), in the light of the thought of Benjamin Fondane, who is witness the last collapse of Dada and critic of his looseness by surrealism.

Keywords: Dada suicide, death, dramatized death, death of art, art of death, inspiration.

Ce qui frappe dans l'association de la mort et de Dada, ce n'est pas le fait que nous célébrions le centenaire de Dada pour mieux transgresser sa disparition, ce n'est pas que l'humour dadaïste se conjuguerait mal sur un mode mortel², ce n'est pas même en ce que Dada ne meurt jamais³. Mais c'est

¹ Aurélien Demars, Université Jean Moulin Lyon 3, aurelien.demars@free.fr

² L'association de la mort et de l'humour est bien mise en évidence par Thierry Aubert dans son essai *Le Surréaliste et la Mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001, p. 217-239. L'auteur révèle même, en quelque sorte, la pertinence, voire la nécessité de cette association, en s'appuyant notamment sur Tzara, chez lequel « l'humour est donc pressenti comme l'un de ces facteurs propres à donner à l'individu le moyen de “s'approprier la mort”. » (*Ibid.*, p. 238.)

surtout en ce que Dada fait de la mort volontaire pour ainsi dire un *spectacle*. Il y a une théâtralité dadaïste de la mort qui lui survit, un spectacle vivant de la mort à commencer par la mort de figures sans œuvres, ou plus exactement, des figures dont la mort est l'œuvre même, à savoir les fameux *précurseurs* de Dada que sont Arthur Cravan, Jacques Vaché et Jacques Rigaut. Faire de sa mort son œuvre, mais en outre, trouver dans l'autodestruction le ressort de son être et la source d'une inspiration créatrice : voilà ce qui déconcerte. Tant et si bien que, dans cette manière de faire le mort, Dada lui-même se donne un exutoire, un trompe-la-mort revigorant et vital. En ce sens, on peut s'interroger sur l'inspiration créatrice que suscite ce que d'aucuns ont appelé le « Dada suicide »⁴. Faut-il y voir une littérature et un art du suicide ou un suicide de la littérature et de l'art ? Nous voudrions déployer moins une réponse que, plus modestement, la méditation qui en émane, à partir d'un philosophe qui est aussi un poète, un dramaturge qui est aussi un cinéaste : Benjamin Fondane. Rappelons que peu après son éphémère théâtre d'avant-garde *Insula* en Roumanie, Fondane arrive en France au moment où Dada disparaît, et a pu confier à Léon Chestov en 1927 : « Je traverse pieds nus la crise morale de ce siècle, je me cogne au suicide prêché par un mouvement artistique qui m'est proche, je m'efforce de conserver à l'Art une portée qu'on lui refuse de plus en plus – tantôt fortifiant une pensée d'attaque, tantôt abandonnant armes et bagages »⁵. Sans se réduire à un témoignage de la mort de Dada, l'œuvre de Fondane est une tentative pour penser la crise des lettres et des arts qui en résulte autant qu'un art de mettre en scène la crise de la pensée en général. Bien que l'on puisse estimer que Fondane aurait fait « très peu "acte" d'avant-gardisme »⁶ dans sa propre création en dehors de ses expérimentations dans le cinéma-

³ Comme le déclare Soupault, qui entend rétorquer à toute mort annoncée de Dada (en l'occurrence celle proférée par Picabia) : « Dada n'est pas mort pour la bonne raison qu'il ne peut pas mourir ou, si vous préférez, qu'il n'a jamais existé. » (*Le Figaro*, « Supplément littéraire du dimanche », 27 août 1924, p. 2). De même, selon Huelsenbeck, « Dada ne meurt pas de Dada. Son rire a de l'avenir ». Cf. Richard Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada*, trad. S. Wolf, Paris, Champ Libre, 1980, p. 170.

⁴ Cf. Roger Conover, Terry J. Hale, Paul Lenti, Iain White, *4Dada Suicides: Selected Texts of Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma & Jacques Vaché*, Londres, Atlas Press, 1995.

⁵ Lettre de Fondane à Chestov du 17 janvier 1927, in Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*, Paris, Plasma, 1982, p. 175.

⁶ Petre Raileanu, « Le Grand Écart », in Petre Raileanu et Michel Carassou, *Fondane et l'Avant-garde*, Paris, Paris-Méditerranée, 1999, p. 18.

comme le déclare Petre Raileanu –, et bien que les noms de Rigaut, de Cravan, de Vaché ne soient mentionnés par Fondane parmi les « précurseurs » de Dada⁷, ni n'apparaissent dans les index de ses livres, nous voudrions cependant questionner cette « inspiration morbide » dans la philosophie de la littérature et dans le théâtre de Fondane, c'est-à-dire là précisément où l'on s'attend a priori à mesurer un écho possible du spectaculaire « Dada suicide » et où pourtant on ne voit rien : comment et à quoi bon s'interroger sur cette absence ? Fondane nous confronte peut-être moins à une absence d'effet, qu'à l'effet d'une absence. Ainsi, nous nous demanderons d'une part, *de quoi* il y a inspiration avec ce « Dada suicide », d'autre part ce que signifie cette création de la destruction, cette paradoxale présence d'une absence chez Fondane, autrement dit, *en quoi* il y a inspiration morbide ? Et pour inspirer *quoi* ?

Le « Dada suicide »

De quoi y a-t-il inspiration au juste ? Rappelons tout d'abord que le « Dada suicide » est un artefact, une mythologie. C'est l'anthologie d'Éric Losfeld⁸ qui érige a posteriori ce trio, constitué de toutes pièces, et qui en assoit le destin *commun* – les travaux d'Odette et d'Alain Virmaux⁹ ont mis en évidence la légende et l'anti-légende de ce trio. De plus, rien n'assure que Cravan ni même Vaché se soient suicidés, puisque le premier a disparu au Mexique en 1920, tandis que le second est emporté par une overdose d'opium le 6 janvier 1919 (la thèse de l'accident prévaut, ce que n'accepte pas Breton qui veut y voir un acte volontaire, il a même pu songer à un assassinat en quelque sorte maquillé en accident¹⁰). Au reste, c'est un autre trio qui est originellement composé à titre de « précurseurs ». Effectivement, Victor Crastre, déjà auteur d'un article sur le suicide de Rigaut dans la *NRF* en 1930, consacre Rigaut, Vaché, Crevel comme les « Trois héros surréalistes »

⁷ Benjamin Fondane, « De Dada au surréalisme, ou de l' "idiotie pure" au suicide » (1925), in *Entre philosophie et littérature*, textes réunis par Monique Jutrin, Paris, Parole et Silence, 2015, p. 15.

⁸ Éric Losfeld, *Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché, trois suicidés de la société*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1974.

⁹ Alain et Odette Virmaux, *Cravan, Vaché, Rigaut*, suivi de *Vaché d'avant Breton*, Mortemart, La Rougerie, 1982.

¹⁰ Cf. Bertrand Lacarelle, *Jacques Vaché*, Paris, Grasset, 2005, p. 165-180, p. 193-194.

en 1947¹¹. Il appartient au privilège du temps de concevoir Cravan comme un « précurseur » plutôt que Crevel, lequel s'est tué en 1935.

Précisons que de ce faux trio Rigaut-Cravan-Vaché, Fondane n'aurait pu croiser que Rigaut (mort en 1929). Bien plus, de ces vrais ou faux suicidés, Fondane n'aurait pu connaître que des fragments d'œuvres. Du peu que l'on connaît de leurs écrits, déjà fragmentaires en eux-mêmes, une partie ne sera publiée qu'après la disparition de Fondane, assassiné à Auschwitz en 1944. Dans ces conditions, comment le « Dada suicide » pourrait-il servir d'inspiration ?

Tout d'abord, il faut reconnaître que ces trois noms sont perçus comme des « précurseurs », des inspirateurs durant l'entre-deux-guerres, à commencer par Breton qui voit par exemple en Cravan « les signes avant-coureurs de *Dada* »¹². Ensuite, en tant que mythe, précisément, ces figures ont pu ne pas être totalement ignorées à l'époque, à travers le prisme, parfois déformant, de la littérature : que l'on songe aux romans que Soupault (*En joue !*, 1925) et Drieu la Rochelle ont consacrés à Rigaut (*La Valise vide*, 1924, *Le Feu Follet*, 1931). Les *Papiers Posthumes* de Rigaut sont publiés en 1934. Breton avait déjà édité et préfacé quelques *Lettres de guerre* de Vaché (1919). Rigaut, Vaché et Cravan apparaissent encore de-ci de-là dans plusieurs publications¹³.

Cette mythologie des précurseurs suicidés de Dada se cristallise dans ce qui s'apparente à une sorte de club, mieux, elle fait de Dada, pour ainsi dire, un « club de suicidaires ». Effectivement, le dadaïsme s'est affirmé comme un « club », puisque, non seulement c'est dans un club-cabaret qu'est

¹¹ Cf. Victor Crastre, « Le suicide de Jacques Rigaut », *NRF*, n° 203, 1^{er} avril 1930, p. 251-255 ; « Trois Héros Surréalistes », *La Gazette des lettres*, n° 39, juin 1947, p. 6-7.

¹² André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, « Arthur Cravan », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II, 1092.

¹³ Pour une bibliographie, cf. Alain et Odette Virmaux, *Cravan, Vaché, Rigaut*, *op. cit.*, p. 131 sq. En particulier Rigaut, Vaché, Cravan figurent tous les trois dans *l'Anthologie de l'humour noir* (1940) de Breton. Parmi de nombreuses références, Vaché est mentionné dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), Cravan est nommé dans *Jésus Rastaquouière* de Picabia (1920), et le poème « Épitaphe » de Soupault (1920) lui est consacré. Si les exemplaires de la revue de Cravan intitulée *Maintenant* (1912-1915, cinq numéros), sont devenus introuvables en 1940 (cf. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, « Arthur Cravan », *op. cit.*, p. 1092), du moins on lit le nom Cravan dans *Le Bulletin Dada* (n°6, 1920) – signature apocryphe de dadaïstes en hommage à Cravan (selon Jean-Pierre Bégot in Arthur Cravan, *Œuvres*, Paris, Ivrea, 1992, p. 215, n. 2). On retrouve Vaché et Rigaut dans la revue *Littérature* (n° 6, août 1919, n° 7, septembre 1919 ; n° 17, décembre 1920, n° 18, mars 1921, n° 20, août 1921).

né Dada mais c'est en tant que « Club Dada » qu'il s'organise à Berlin, qu'il s'affirme, qu'il s'affiche, et dont on lit par exemple un « Communiqué du club Dada » (du 12 octobre 1918)¹⁴. Mais surtout, l'image d'un club suicidaire en émane. Non seulement les précurseurs intronisés comme tels par le club ont devancé leur propre mort, mais en somme, ce club a pour vocation d'introduire ses membres à la mort, ou plutôt il réunit ceux pour qui la mort est plus qu'une question : une vocation¹⁵. Le premier manifeste de Breton aspire d'ailleurs à faire du surréalisme une société initiatique, qui nous introduirait aux « secrets » d'un art magique », avant d'affirmer que « le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète »¹⁶. L'inspiration que suscitent Rigaut, Cravan et Vaché possède donc d'abord, en un certain sens, une valeur sociale : Dada a socialisé le suicide en son club, où l'on compte parmi les disparus : Vaché, Cravan, Rigaut, et, en définitive, la littérature elle-même. Et c'est en tuant la littérature plutôt qu'en se tuant que Dada va se survivre, jusqu'à ce qu'il succombe à son tour. Il faut ajouter que dès 1921, dans une polémique avec Picabia, Cocteau emploie l'expression de « suicide club » pour caractériser Dada, après avoir affirmé « Dada se meurt. Dada est mort » : « En tant que groupe, le Suicide-Club-Dada était le seul acceptable. Mais, ajoutait-il, je ne me sentais pas apte à ses besognes. »¹⁷ Cocteau s'opposait alors au président de ce « Suicide-club » que représentait pour lui Breton.

Peut-être n'est-il pas inutile de préciser que, par ailleurs, l'idée d'un « *suicide club* » possède une réalité littéraire, forgée par Robert Louis Stevenson, avec sa fameuse nouvelle *Le Club des suicidaires* parue dans ses *Nouvelles mille et une nuit* en 1882. Toutefois, le « suicide club » est aussi et d'abord une notion psychiatrique, objet d'analyses médicales depuis la fin du XIXe siècle, et l'on peut songer en particulier aux recherches du docteur Collineau, lequel repère l'existence de plusieurs authentiques clubs de suicidaires apparus en Roumanie. Il cite spécialement deux cas

¹⁴ Johannes Baader, « Une déclaration du club Dada », in Richard Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada, op. cit.*, p. 283-284, et cf. p. 398, n. 121.

¹⁵ « Le suicide doit être une vocation » selon Jacques Rigaut, « *Je serais sérieux...* », in *Écrits*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21.

¹⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, « Contre la mort », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. I, p. 334.

¹⁷ Jean Cocteau, « La guérison de Picabia », *Le Philaou-Thibaou* [supplément unique de la revue 391], 10 juillet 1921, revue numérisée disponible en ligne : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100474350>

paradigmatiques à Craiova¹⁸. Ainsi, quoique mythologique, la puissance du symbolisme de ce « suicide club » et la réalité tangible de ses cas sont prégnantes jusqu'en Roumanie.

De surcroît, avec le dadaïsme, la question du suicide devient centrale. Non seulement le suicide inquiète et interroge durant l'entre-deux guerres en général, mais il participe d'une crise existentielle marquée par l'angoisse et le non-sens, et sa remise en question radicale des valeurs obnubile les Avant-gardes. Le suicide fait l'objet de la troisième enquête du surréalisme¹⁹ et d'un célèbre numéro du *Disque vert*²⁰. Mais le « Dada suicide » ne soulève pas n'importe quelle question : il interroge l'esthétique du suicide, le « suicide beau »²¹ dont Paul Morand se faisait l'apologue dans *L'Art de mourir*, jusqu'à Nicolas Berdiaev, auteur de *Sur le suicide*, dans lequel il déplore et critique l'épidémie de ce « suicide beau »²² dans la diaspora intellectuelle russe de Paris, en particulier celui d'Essenine.

Mais qu'est-ce que le « Dada suicide » lui-même ? C'est Rigaut qui porte sa mort à la boutonnière²³, c'est Vaché, qui, d'après ce que laisse entendre Breton, se serait joué de la mort par « amour »²⁴, c'est Cravan qui affirme qu'il pourrait se « tuer de plaisir »²⁵. L'esthétique du « Dada suicide » se caractérise ainsi par deux éléments qui sont aussi deux critiques d'un simple idéalisme de l'art, fût-ce l'art de mourir et du beau suicide : c'est la marque de la crise du sens (légèreté, « amour », plaisir), et le retournement contre ce qui fait sens et valeur. D'une part, rien ne mérite d'être recherché, même pas la mort, comme en témoigne Rigaut : « Il n'y a pas de raisons de vivre, mais il n'y a pas de raisons de mourir non plus. [...] La vie ne vaut

¹⁸ Docteur Collineau, « Les suicides-clubs », *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, 1892, p. 196-206 ; « Le suicide en commun », in Louis-Jean-François Delasiauve, *Journal de médecine mentale résumant au point de vue médico-physiologique, hygiénique, thérapeutique et légal, toutes les questions relatives à la folie, aux névroses convulsives et aux déficiences intellectuelles et morales*, Paris, Victor Masson et fils, 1870, t. X, p. 222-227.

¹⁹ « Le suicide est-il une solution ? », in *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925.

²⁰ « Sur le suicide », in *Le Disque vert*, 3^e année, n° 1, janvier 1925.

²¹ Paul Morand, « Le Suicide en littérature » (1930), repris in *L'Art de mourir* (1932), Paris, L'Esprit du temps, 1992, p. 20.

²² Nicolas Berdiaev, *Sur le suicide (O camoybuïcmoe)*, 1931), trad. E. Bellenson, Paris, Le Cep, 1953, p. 7.

²³ Cf. Jacques Rigaut, *Pensées*, n° 79, in *Écrits*, Paris, Gallimard, 1970, p. 90.

²⁴ Cf. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, « Jacques Vaché », *op. cit.*, p. 1128.

²⁵ Arthur Cravan, « Oscar Wilde est vivant ! », *Maintenant*, n° 3, octobre-novembre 1913, in *Œuvres*, *op. cit.* p. 51.

pas qu'on se donne la peine de la quitter. [...] c'est bien commode, le suicide : je ne cesse pas d'y penser ; c'est trop commode : je ne me suis pas tué. » Il ajoute encore : « je suis un homme qui cherche à ne pas mourir »²⁶. D'autre part, il n'y a aucune certitude, pas même de la mort, et la mort volontaire ne saurait remédier à cette inconnue. Aussi le suicide n'est-il qu'une « hypothèse », comme le soulignait Artaud²⁷, et c'est en ce sens que l'on peut lire la caustique déclaration de Tzara « Je me suicide à 65% »²⁸. Contre tout moralisme et tout idéal du beau, le « Dada suicide » exprime l'*approximation* de la mort (approche et appréhension – sans exactitude – de la mort, incertitude de son échéance, angoisse de son délai), la *précarité* de l'existence (incertitude forte qui pèse sur toute situation, jouissance concédée et éphémère de l'existence, discontinuité de la vie et menace de la mort), la *facétie* du suicide (ce qui badine avec le fatal, et le transforme en un aléa ludique), on serait même tenté de parler d'un *dandysme* de l'autodestruction, du moins chez Rigaut et chez Vaché.

Parler d'inspiration morbide *de* Dada possède deux significations. Il y a une inspiration *avant* Dada (*génitif* du suicide) : ce n'est pas une *illusion rétrospective du vrai*, comme dirait Bergson, mais une rémanence, voire un retournement de la cause et de la conséquence au regard de la mythologie postérieure qui ne présente une continuité que par un montage de toutes pièces. Et il y a une inspiration morbide *de* Dada, après Dada (suicide comme *genèse*) : ce qui donne un prolongement, un écho, une réappropriation ultérieure. En ce double sens, Fondane baigne dans ce contexte et dans ces textes, qui forment comme l'*aura* du « Dada suicide ». Il reste à savoir en quoi au juste ? Jusqu'où on peut parler d'une inspiration morbide de Dada chez Fondane, lui qui ne se réfère pas à première vue, semble-t-il, au « Dada suicide », à Cravan, à Rigaut, à Vaché ?

L'écriture et la mort chez Fondane

Fondane se réapproprie les deux éléments propres à la conception originale du « Dada suicide » *incertain* et *facétieux* que nous avons mis en lumière. Dans son livre posthume *Baudelaire et l'expérience du gouffre*,

²⁶ Jacques Rigaut, « Je serais sérieux... », *op. cit.*, p. 20 et *Pensées*, n° 82, *op.cit.*, p. 91.

²⁷ Cf. la réponse d'Antonin Artaud à la troisième enquête surréaliste « Le suicide est-il une solution ? », in *Enquêtes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 50.

²⁸ Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, t. I, p. 388.

Fondane évoque la question du suicide à propos de Mallarmé, pour aboutir à une réflexion d'ensemble sur le conflit existentiel, qui oppose notamment le périssable et l'éternel. Il conclut que « le suicide n'est pas possible, mais seulement la *disparition* », l'envie de se tuer n'est qu'une « ombre d'envie », parce que l'ombre ne peut agir que grâce au réel, le rien a besoin de l'être²⁹. L'argument rappelle ce que nous évoquions : le suicide est ontologiquement hypothétique, irréel.

Qu'en est-il d'un suicide *facétieux* ? Fondane parle de « l'éthique du suicide joyeux »³⁰ de Dada qui se donne à lire dans les sept manifestes de Tzara, où non seulement l'auteur se « suicide à 65% », mais où il affirme également que « Dada est contre le futur. Dada est mort. Dada est idiot, Vive Dada ! »³¹. L'erreur du surréalisme est d'ailleurs d'avoir substitué à l'« état d'esprit » Dada une « école littéraire »³², autrement dit une « doctrine esthétique »³³ – autant dire un dogmatisme –, en sorte que Breton fait du Dada au « second degré »³⁴. Le travestissement est plus raffiné que l'original, mais aussi plus irréel, ou plutôt, c'est une spéculation qui se prend pour le réel. Le titre du texte où Fondane s'en explique, est lourd de sens : « De Dada au surréalisme, ou de l' "idiotie pure" au suicide ». Le surréalisme semble apparaître aux yeux de Fondane comme le suicide de Dada, à moins qu'il ne s'agisse d'un crime déguisé en accident ou en fatalité naturelle ?

Dans cette défense fondanienne de Dada contre le surréalisme, Monique Jutrin a synthétisé les quatre principaux griefs de Fondane à l'encontre des épigones de Breton, à savoir : l'écriture automatique, l'utilisation du rêve, l'interprétation de la voyance rimbaldienne et l'engagement politique³⁵. En outre, dans le *Faux Traité d'esthétique* (1938), essai dans lequel Fondane prolonge ses objections contre le surréalisme, notre auteur constate, à propos de la poésie et de l'art en général, « le suicide lent qui fournit le tableau

²⁹ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Complexe, 1994, p. 91.

³⁰ Benjamin Fondane, « Louis Aragon ou *Le Paysan de Paris* » (janvier 1927), in *Entre philosophie et littérature*, op. cit., p. 30.

³¹ Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », op. cit., p. 388 et *ibid.*, « Annexe », p. 385.

³² Benjamin Fondane, « De Dada au surréalisme, ou de l' "idiotie pure" au suicide », op. cit., p. 14.

³³ Benjamin Fondane, « Louis Aragon ou *Le Paysan de Paris* », op. cit., p. 30.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Monique Jutrin, « Un lecteur singulier », Avant-propos à Benjamin Fondane, *Entre philosophie et littérature*, op. cit., p. 6. Et cf. Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou le Périphe d'Ulysse*, Paris, Nizet, 1989, p. 65-74.

clinique de nos jours »³⁶. Fondane veut répondre à ceux qui, après Rimbaud, en arrivent à se demander "Pourquoi écrire ?" »³⁷ – on peut y entendre une allusion à la première enquête surréaliste « Pourquoi écrivez-vous ? », qui n'est qu'une remise en cause, déguisée, du sujet de l'écriture, c'est une enquête voilée sur le suicide et la survie de la littérature : à quoi bon écrire ? Du reste, comme le rappelle Georges Sebbag, Jacques Vaché fut sans doute le premier à instiller en Breton un tel soupçon sur les raisons d'écrire³⁸. Toute la question des rapports entre création et autodestruction subsiste encore dans le *Faux Traité d'esthétique*. Selon Fondane, l'erreur du surréalisme (comme de Valéry) consiste à vouloir « se saisir de la déraison poétique » de façon exclusivement rationnelle³⁹, dès lors tout porte à croire que son crime reposerait sur le fait d'avoir tué Dada, de l'avoir poussé jusqu'à l'autodestruction pour mieux le supplanter, et l'arme du meurtre serait la raison, la connaissance. En somme, Dada serait le suicide du surréalisme.

Quant au dadaïsme à proprement parler, le phénomène s'apparente, aux yeux de Fondane à une sorte d'aura, comme une « électricité »⁴⁰ qui préexiste à la naissance historique. Bref, Fondane convient d'une inspiration de Dada avant Dada, il admet des « précurseurs »⁴¹. Fondane définit « l'inspiration » de façon originale, irréductible à l'idée d'une chance quelconque et d'une correction progressive du hasard (à la manière de Valéry), ni comme l'antihazard (défendu par Tzara⁴², quant à sa recette pour forger un poème Dada, à partir de fragments découpés dans les journaux). Cependant, Fondane préfère, « mensonge pour mensonge »⁴³, dit-il, le plus fécond au plus stérile, c'est-à-dire Tzara à Valéry. Ce sont la lutte contre les conventions, l'exaltation de la spontanéité et du rire de Tzara qui séduisent Fondane. L'inspiration selon Fondane est la libre association d'idées, mais aussi la « pérégrination à travers les âmes » au sens de Chestov. Fondane

³⁶ Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Paris-Méditerranée, 1998, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸ Cf. la notice introductive de Georges Sebbag à la première enquête surréaliste « Pourquoi écrivez-vous ? », in *Enquêtes surréalistes, op. cit.*, p. 10.

³⁹ Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique, op. cit.*, p. 67-68.

⁴⁰ Benjamin Fondane, « De Dada au surréalisme, ou de l' "idiotie pure" au suicide », *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴² Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *op. cit.*, p. 382.

⁴³ Benjamin Fondane, « Poésie pure : de Paul Valéry à Tristan Tzara », in *Entre philosophie et littérature, op. cit.*, p. 59.

considère même que l'inspiration relève des corybantes, de la soustraction à la raison, du ravissement de l'intelligence par les dieux, comme il l'affirme en s'opposant à nouveau à Valéry mais aussi au *Ion* de Platon⁴⁴. De même qu'il vaut mieux écrire un chef-d'œuvre sans le savoir, qu'une œuvre médiocre en pleine lucidité, comme l'explique alors Fondane, de même on peut et on doit créer en ignorant la réponse à donner à la question « Pourquoi écrire ? ».

Cependant, la question d'une possible inspiration du « Dada suicide » reste entière. Où donc voir une inspiration au sens d'un prolongement ? Où donc se logerait une inspiration à partir de Rigaut, Vaché et Cravan ? Notons tout d'abord une allusion à la « folie-suicide » dans le *Faux Traité d'esthétique*. Certes, Fondane désigne par-là un phénomène général, propre aux XIXe et XXe siècles, de Gérard de Nerval à Maïakovski. Il y a un diagnostic fondanien de cette maladie mortelle de l'art qui pousse plus d'un artiste au suicide : le virus du « spéculatif et du théorique », inoculé à la poésie, qui perd, avec sa « magie », sa vitalité et sa vie. Mais puisque l'allusion est trop large, il nous faut remonter plus avant dans l'œuvre de Fondane. Or, la question du suicide fait également l'objet du chapitre XXV de *Rimbaud le voyou* (1933), livre intermédiaire entre les textes des années vingt où Fondane discute de l'Avant-garde, et le *Faux Traité d'esthétique* de 1938. De surcroit, Rimbaud représente pour Fondane le « héros » de l'Avant-garde, et ajoutons que l'ouvrage que lui consacre Fondane contredit les interprétations de Rolland de Réville mais aussi de Claudel et de Rivère autant que celle de Breton. Dans ce chapitre XXV, Fondane évoque les « enquêtes »⁴⁵ menées sur le suicide depuis dix ans (donc la troisième enquête surréaliste et celle du *Disque vert*). Fondane s'oppose encore à Breton, lequel reproche aux suicidés Maïakovski et Essenine d'avoir fait passer leur souffrance individuelle avant la révolution⁴⁶. Fondane défend, tout au contraire, le primat de l'individu, de sa finitude tragique. Mais en outre, nous comprenons que Breton n'est pas fidèle à l'inspiration originale quoique morbide, de Dada – et l'on sait pourtant tout l'émoi que les disparitions de Rigaut, de Cravan et de Vaché ont suscité chez Breton. Il faut ajouter que Fondane se réfère ici à la deuxième partie (qui s'ouvre sur une épigraphe de Gérard de Nerval) des *Vases communicants* de Breton, où il évoque les suicides d'abord de Maïakovski, de Vaché et de

⁴⁴ Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, op. cit., p. 119-121.

⁴⁵ Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*, Paris, Non Lieu, 2010, p. 167.

⁴⁶ Cf. *ibid.*, p. 167-168.

Rigaut avant d'ajouter, dans la troisième partie celui d'Essenine⁴⁷. En effet, les allusions de Fondane à la question de la valeur de la souffrance semblent faire écho au déni de Breton⁴⁸. Pour ce dernier, la souffrance personnelle est dangereuse, parce qu'elle fait dévier la raison. Comme toute émotion violente, la souffrance personnelle conduirait à privilégier l'individuel, et à opter, « pour une raison ou pour une autre » c'est-à-dire pour une raison quelconque, pour une « raison morbide » dit-il, au suicide. La souffrance n'a aucune valeur en dehors de sa capacité à nourrir les forces militantes qui dénoncent et luttent contre le mal social. La souffrance n'a de sens qu'à proportion de ce qu'elle soustrait de l'individuel à l'avantage du collectif, du social, du général. Le suicide résulterait donc de la « méthodologie de la connaissance », dont Breton déplore la fragilité, pour ceux qui ne veulent plus dépendre de l'extérieur et qui, rompant l'équilibre de la « balance dialectique » entre le sujet et l'objet, se déterminent à se suicider. Au contraire, la connaissance est non pas la victime mais la meurtrière, du point de vue de Fondane, lequel défend fondamentalement la subjectivité existentielle. Là où Breton voit une souffrance subjective pour ainsi dire futile, source d'une dérive, dangereuse moins parce qu'elle tue que parce qu'elle éloigne du social et de l'action militante, à l'inverse, Fondane estime que se cache, dans la souffrance vécue singulièrement, une expérience existentielle cruciale.

Bien sûr, Fondane mesure tous les dangers, tout le tragique de l'individuel, ou plus exactement, ce tragique résulte intrinsèquement de la précarité de l'individuel. Et Fondane non plus ne se fait pas l'apologue du suicide. C'est d'autant plus vrai que, tout comme Breton, il a perdu un ami poète, Avram Steurman-Rodion (1872-1918), qui avait encouragé les talents du jeune Fondane. Revenu marqué par la Grande Guerre, Steurman-Rodion s'est suicidé (vraiment) par overdose de morphine. Fondane lui a consacré plusieurs textes⁴⁹ à la suite de cette disparition, témoignant du poids de la

⁴⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, II, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 184, et *ibid.*, III, p. 194. Laissant de côté la question du suicide à proprement parler et du rapport à Vaché et à Rigaut, Olivier Salazar-Ferrer avait déjà pointé un lien entre *Les Vases communicants* et *Rimbaud le Voyou*, pour souligner l'opposition entre la « conception révolutionnaire du surréalisme » et la « révolte métaphysique de Fondane », dans son ouvrage *Benjamin Fondane*, Paris, Oxus, 2004, p. 90-91.

⁴⁸ Cf. Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*, *op. cit.*, p. 167 ; André Breton, *Les Vases communicants*, II, *op. cit.*, p. 185-186.

⁴⁹ Benjamin Fondane, « Rodion » (1918), « Rodion » (1919), « Autour du suicide de Rodion », trad. C. Oszi, in Benjamin Fondane, *Entre Jérusalem et Athènes, Benjamin Fondane à la Recherche du judaïsme*, textes réunis par Monique Jutrin, Paris, Lethielleux / Parole et Silence, 2009, p. 35-40.

perte. En 1915, suite à la disparition de son oncle Elias Schwarzfeld, Fondane évoquait la mort « inesthétique », qui nous plie « à ses lois sur le mode égalitaire » (précisons que le typhus a aussi emporté son père en 1917). Pourtant, à propos de Rodion, Fondane parle de la beauté du suicide : « Il est beau d'en finir avec la vie, de saccager le ventre de fécondité, de précipiter son cerveau dans la mort. »⁵⁰ À bien lire Fondane, la seule « beauté » ici est moins celle de la mort, que celle d'un sursaut d'insurrection contre la mort commune, qui est devancée par un geste singulier. Peut-être est-ce ainsi une folle manière de mieux échapper, même en vain, à l'abolition de l'individuel par une mort ou une vie qui procèdent du général. En tous les cas, Fondane a donc connu, lui aussi, les affres et les attrait esthétiques du tragique de l'existence et de la mort.

Il nous faut poursuivre notre investigation, faire un pas supplémentaire, et cerner plus précisément encore dans l'œuvre de Fondane cette inspiration morbide qui nous préoccupe. Or, nous trouvons, bel et bien, une brève mention explicite de l'un des représentants du « Dada suicide » sous la plume de Fondane. Dans sa lettre ouverte à Antonin Artaud sur le théâtre Alfred-Jarry, Fondane explique : « La mort, on peut se la donner tout autrement que dans une exhibition publique ; évitez-la ; après vous, la corde de pendu se vendra très cher ; comme il advint avec celle de Jacques Vaché. J'avais cru un instant qu'au moins notre mort volontaire ne tirerait pas à conséquence, ne pouvait servir à rien ; que si elle doit servir à M. Poincaré ou à M. Breton, je n'en vois pas la différence ; mais puisque la mort sert, elle aussi, il vaut mieux éviter une évasion, dont d'autres que vous tireront le profit que l'on sait : mourir pour la cause, pour une cause, quelle qu'elle soit, me paraît scabreux. »⁵¹ L'allusion est à peine voilée. Fondane se réfère encore aux *Vases communicants*, où la référence à Henri Poincaré est centrale pour Breton, qui, avec le scientifique, abolit le hasard dans le réel au profit du « ciment indestructible » de nos sensations des choses, de l'objectivité du réel – une manière pour Breton de concilier rêve et matière (la sensorialité fournit le criterium qui distingue la réalité consistante et durable, du rêve éveillé), de fonder son matérialisme et d'écarter par suite la valeur des sentiments et de la subjectivité⁵². En conséquence, aux yeux de Fondane, de même que *la rose est sans pourquoi*, de même en est-il pour l'art, la vie et la mort.

⁵⁰ *Ibid.*, « Un frère de ma mère : le Docteur E. Schwarzfeld », p. 34 ; *ibid.*, « Rodion » (1918), p. 37.

⁵¹ Benjamin Fondane, « Lettre ouverte à Antonin Artaud sur le théâtre Alfred-Jarry », in *Entre philosophie et littérature, op. cit.*, p. 195

⁵² André Breton, *Les Vases communicants*, I, *op. cit.*, p. 146.

Le théâtre de la mort

Nous comprenons maintenant que le « Dada suicide » est parfaitement présent à l'esprit de Fondane, et on peut le deviner plus ou moins en filigrane, non seulement dans ses articles consacrés à Dada, mais aussi dans *Rimbaud le voyou* et le *Faux Traité d'esthétique*, voire dans son *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, quand Fondane évoque la question du suicide.

Mais ce n'est pas tout. Il nous semble aussi possible d'entendre cette *inspiration morbide* à l'œuvre dans le théâtre de Fondane. En effet, la pièce *Le Festin de Balthazar* (Fondane commence à forger le texte dès 1922 et l'achève en 1932) contient encore une attaque implicite à l'adresse de Breton, et fustige ironiquement son recours au rêve⁵³. De plus, Fondane déplore la fausse paix des « esclaves et des suicidés »⁵⁴, mais partage le tourment suicidaire de celui qui a peur de mourir et qui sera dévoré par son lit, comme le dit le personnage du Juif⁵⁵ – une métaphore qui rappelle Rodion et n'est pas sans analogie avec Rigaut ou Vaché, chacun ayant été retrouvé mort dans son lit. Le personnage de la Mort est également central dans la pièce. Mais nos indices sont bien étiqués pour attester d'une influence tangible.

Il y a mieux. À la question du roi Balthazar de savoir qui sait le mieux conter et raconter, le personnage de la Raison se manifeste et se justifie : « parce que mon œil distingue le bon foin du mauvais et une machine à coudre d'un parapluie... »⁵⁶ C'est une allusion à Lautréamont, qui esquisse le portrait de Mervyn, future victime de Maldoror : « Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »⁵⁷ Cette dernière métaphore est déjà citée par Fondane dans sa lettre ouverte à Artaud, alors que Fondane discute précisément du suicide : en l'occurrence du suicide général (auquel Victor et ses parents sont acculés) qu'exhibe la pièce *Victor ou les enfants du pouvoir* de Roger Vitrac, et mise en scène par Artaud. « La Pétomane [Ida Mortemart, personnage qui pousse à l'amour et à la mort le jeune Victor], encore une fois, c'était beau ; c'était beau comme si vous vous suicidiez vous-même en scène, pour de vrai ; mais cela dépassait la conception, même la plus radicale, que l'homme se peut faire de l'homme ; c'était un saut dans le vide, la rencontre *imprévue* sur une table

⁵³ Benjamin Fondane, *Le Festin de Balthazar*, in *Théâtre complet*, Paris, Non Lieu, 2012, p. 57 et n. 42.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁷ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant VI, strophe 3, in Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 224-225.

d'opération d'une machine à coudre et d'un parapluie ; mais pour créer un spectacle, il vous faut des rencontres prévues [...]. »⁵⁸ (C'est Fondane qui souligne.) Au suicide mis en scène s'ajoute donc la conception du théâtre comme suicide textuel, pris en étau entre deux exigences impossibles : « ou bien se soumettre au texte, et c'est sa mort ; ou bien transgresser le texte, et c'est sa mort »⁵⁹. Le théâtre, spectacle vivant, est lui-même confronté à la mort du texte à jouer, vis-à-vis duquel Fondane invite Artaud à se soustraire, pour retrouver une certaine liberté. En outre, cette métaphore empruntée à Lautréamont fait pendant à Breton qui analyse, dans *Les Vases communicants*⁶⁰, le symbolisme objectif de la vie et de la mort (le parapluie, la machine à coudre, la table de dissection représenteraient l'homme, la femme, le lit). Or, l'herméneutique de Breton abroge ce que souligne au contraire Fondane : l'imprévu. Nous comprenons désormais en quoi Fondane refuse cette utilisation rationnelle *mortifère* de la mort et de l'amour pour la cause surréaliste. Par cette lettre adressée à Artaud, Fondane l'incite à s'affranchir des carcans du texte comme du surréalisme.

Dès lors, trois éléments de conclusion s'offrent à nous. En premier lieu, *Le Festin de Balthazar* résonne donc, de manière latente, avec la question du suicide de et dans l'art et la littérature, une question qui s'origine dans le « Dada suicide » et son travestissement surréaliste. En deuxième lieu, nous apprécions sous un autre angle la notion de fantôme chère à Fondane. C'est une manière de marcher dans les pas de ceux qui, disparus, nous précèdent. En ce sens, toute inspiration véritable change une vie et se révèle être bouleversante, *morbide*. C'est une réminiscence non pas platonicienne mais existentielle et tragique. Enfin, et par suite, on peut mesurer l'importance pour Fondane du « don de double vue », pour parler comme Chestov, autrement dit, la valeur de l'expérience existentielle tragique suite à une rencontre imprévue avec la mort, expérience qui bouleverse le regard sur le monde et fait table rase de ses conventions. Ce qui tranche avec l'idée d'un suicide-spectacle, c'est le refus de la spéculation et du spectaculaire (ce qui attire pour servir une cause, une loi, un dogme), et c'est la place laissée à l'indéterminé, à l'absurde, au rire – notamment le rire d'esprit dadaïste – plus vital, plus indispensable que jamais. L'inspiration véritable comme le théâtre visent ainsi à susciter des révélations existentielles capables de rendre à la fois plus vivant et plus mortel.

⁵⁸ Benjamin Fondane, « Lettre ouverte à Antonin Artaud sur le théâtre Alfred-Jarry », *op. cit.*, p. 194-195.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁰ André Breton, *Les Vases communicants*, I, *op. cit.*, p. 140.

Bibliographie

- AUBERT Thierry, *Le Surréaliste et la Mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.
- BAADER Johannes, « Une déclaration du club Dada », in Richard Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada*, trad. S. Wolf, Paris, Champ Libre, 1980, p. 283-284.
- BERDIAEV Nicolas, *Sur le suicide*, trad. E. Bellenson, Paris, Le Cep, 1953.
- BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. I.
- BRETON André, *Les Vases communicants*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II.
- CHESTOV Léon, *Les Révélations de la mort*, trad. Boris de Schoezer, Paris, Plon, coll. « Cheminement », 1958.
- COCTEAU Jean, « La guérison de Picabia », *Le Philaou-Thibaou*[supplément de la revue 391], 10 juillet 1921, p. 11.
- COLLINEAU (Docteur), « Les suicides-clubs », *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, 1892, p. 196-206.
- COLLINEAU (Docteur), « Le suicide en commun », in Louis-Jean-François DELASIAUVE, *Journal de médecine mentale résumant au point de vue médico-physiologique, hygiénique, thérapeutique et légal, toutes les questions relatives à la folie, aux névroses convulsives et aux déficiences intellectuelles et morales*, Paris, Victor Masson et fils, 1870, t. X, p. 222-227.
- CONOVER Roger, HALE Terry J., LENTI Paul, WHITE Iain, *4Dada Suicides: Selected Texts of Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma& Jacques Vaché*, Londres, Atlas Press, 1995.
- CRASTRE Victor, « Le suicide de Jacques Rigaut », *NRF*, n° 203, 1^{er} avril 1930, p. 251-255.
- CRASTRE Victor, « Trois Héros Surréalistes », *La Gazette des lettres*, n° 39, juin 1947, p. 6-7.
- CRAVAN Arthur, *Œuvres*, Paris, Ivrea, 1992.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *La Valise vide*, in *Romans, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Le Feu Follet*, in *Romans, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Complexe, 1994.
- FONDANE Benjamin, *Entre Jérusalem et Athènes, Benjamin Fondane à la Recherche du judaïsme*, textes réunis par Monique Jutrin, Paris, Lethielleux / Parole et Silence, 2009.

- FONDANE Benjamin, *Entre philosophie et littérature*, textes réunis par Monique Jutrin, Paris, Parole et Silence, 2015.
- FONDANE Benjamin, *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Paris-Méditerranée, 1998.
- FONDANE Benjamin, *Rencontres avec Léon Chestov*, Paris, Plasma, 1982.
- FONDANE Benjamin, *Rimbaud le voyou*, Paris, Non Lieu, 2010.
- FONDANE Benjamin, *Théâtre complet*, Paris, Non Lieu, 2012.
- JUTRIN Monique, *Benjamin Fondane ou le Périples d'Ulysse*, Paris, Nizet, 1989.
- HUELSENBECK Richard (éd.), *Almanach Dada*, trad. S. Wolf, Paris, Champ Libre, 1980.
- LACARELLE Bertrand, *Jacques Vaché*, Paris, Grasset, 2005.
- LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, in LAUTREAMONT, Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- Le Disque vert*, 3^e année, n° 1, janvier 1925.
- Littérature*, n° 6, août 1919 ; n° 7, septembre 1919 ; n° 17, décembre 1920 ; n° 18, mars 1921 ; n° 20, août 1921.
- LOSFELD Éric, *Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché, trois suicidés de la société*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1974.
- MORAND Paul, *L'Art de mourir*, Paris, L'Esprit du temps, 1992.
- PICABIA Francis, *Jésus-Christ Rastaquouère*, Paris, Allia, 1999.
- RAILEANU Petre et CARASSOU Michel, *Fondane et l'Avant-garde*, Paris, Paris-Méditerranée, 1999.
- RIGAUT Jacques, *Écrits*, Paris, Gallimard, 1970.
- SALAZAR-FERRER Olivier, *Benjamin Fondane*, Paris, Oxus, 2004.
- SEBBAG Georges, *Enquêtes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.
- SOUPAULT Philippe, *En joue !*, Paris, Lachenal & Ritter, 1980.
- SOUPAULT Philippe, *Georgia, Épitaphes, Chansons*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1985.
- SOUPAULT Philippe, lettre au journal *Le Figaro*, « Supplément littéraire du dimanche », 27 août 1924, p. 2
- TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, t. I.
- VIRMAUX Alain et Odette, *Cravan, Vaché, Rigaut*, suivi de *Vaché d'avant Breton*, Mortemart, La Rougerie, 1982.
- VITRAC Roger, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

AURÉLIEN DEMARS has a PhD in philosophy (University Jean Moulin Lyon 3). He finished recently a postdoctoral research in comparative literature (University of Limoges). He is temporary assistant in philosophy at University of Chambéry and University of Jean Moulin Lyon 3. He is specialist of Cioran, and he studies philosophy of evil, existential philosophy, philosophy of literature, circulation of images and ideas between the east and west in Europe. He is the co-editor of *Cioran, Œuvres*, Paris, Gallimard, series "Bibliothèque de la Pléiade", 2011.

The Mimetic Exacerbation. Revolution at the Gates

HOREA POENAR¹

Abstract: *The Mimetic Exacerbation. Revolution at the Gates.* The paper retraces the lineages between Dada and contemporary artists like Iza Genzken or Thomas Hirschhorn whose critical view upon social and political reality is based on the same ideas of equality, collective body and *commonism* as in the case of early avant-garde. Contrary to more recent neoliberal reductions of Dada to a romantic, irrational cry for freedom, more complex interpretations are revisited in the texts of Adorno, Benjamin or Hal Foster that prove that the aesthetic and political relevance of Dada (then and now) is to be found in the connection between anarchic forms of deconstruction and the idea and the forms of the commons.

Keywords: revolution, commonism, equality, Event, collective body, spaces-of-flows.

Two Curious Incidents and the Politics of Dada

In 1918 in Lausanne the world premiere of Igor Stravinsky's *L'Histoire du soldat* took place. At the time, shortly after the Russian Revolution, the composer was broke and cut off by war in Switzerland. He believed that a small performance theater, capable of moving from town to town, would provide an income so he set about to compose a piece suitable for these conditions. The result was not a success. On the contrary it provided one of the scandals of the age. Among those who a bit later were shocked and highly critical of the work was Theodor Adorno. Writing a review in 1923 he strongly condemned the work and his main accusation portrayed the composer as a Dadaist: "the old forms have been destroyed; the formless

¹ Babeş-Bolyai University, hflpoe@gmail.com

soul refreshes itself amidst the ruins. Vive Stravinsky! Vive Dada! He has torn down the roof, now the rain pours in on his bald plate. This modernity does not go beyond the externals of the Paris artists' ball, a cigarette-filled atmosphere and bogeyman of the middle-classes. It will serve as a dismal Bohemian prank; but, taken seriously, it is no more than a musical version of civilized literature, as distinct from true art."²

The piece is indeed risky. It contains unexpected time changes, the instruments (of which there are just seven) break in and interrupt the flow of the music, and elements of jazz are mixed with those of waltz, tango, ragtime and even a chorale. It is interesting to mention that all the knowledge Stravinsky had of jazz came from copies of sheet music brought from America. He imagined how jazz sounded: "My knowledge of jazz was derived exclusively from copies of sheet music, and as I had never actually heard any of the music performed, I borrowed its rhythmic style not as played, but as written. I *could* imagine jazz sound, however, or so I liked to think. Jazz meant, in any case, a wholly new sound in my music, and *Histoire* marks my final break with the Russian orchestral school in which I had been fostered."³ Adorno's dismissal of jazz music is well-known. In his view only structured art could have a claim to value and he positioned jazz on the wrong side of this requirement. Even more, in *L'Histoire du soldat* all the elements combined to invent something new with the added effect that the piece definitely departs from the logic of previous forms of music. Few pieces at the time came closer to this degree of inventiveness and innovation. It is interesting to note here that for Adorno this inventiveness is unacceptable mainly because it is, in his view, bound to remain a "prank" – one could not take it seriously and consequently it will never be a piece of true art. In his critical attack, it is also quite obvious that Dada represents for Adorno little more than this seduction of unseriousness.

Adorno's commitment to structured works of art and an understanding of aesthetics that still had its roots in the developments of the previous century and a half of German thought made it necessary to dismiss Dadaism. Although it was obviously not a popular art and it was in no danger of producing consumer engagement (and thus fall from the necessary detached

² Theodor Adorno *apud* Stefan Muller-Doohm, *Adorno: A Biography*, Polity Press, 2005, p. 77.

³ Igor Stravinsky in his interview with Robert Craft in Igor Stravinsky, Robert Craft, *Expositions and Developments*, University of California Press, 1981.

and intellectual experience of art that he valued⁴) Dada Art was too unstructured and too radical to be admitted inside the borders of Art. Apart from dismissing it there was no reason to insist anymore. But of course he did. He would later include his dislike of Stravinsky in a larger analysis of art in relation to history, focusing on the period during and immediately after World War I, but the framework remained one in which the composer is analysed in the language of Dada: “musical infantilism belongs to a movement which designed schizophrenic models everywhere as a mimetic defense against the insanity of war; around 1918, Stravinsky was attacked as a Dadaist”⁵. The interpretative framework has slightly shifted. There is no longer just a problem of structure and form. Nor is it a question of pranks and tearing down the roof. Although still considered infantile, Stravinsky’s music is now read as a symptom. It is a reaction to the insanity of the times, even a seismograph of deep anxieties and changes. A *mimetic* defense. It is however essential to note here that this mimetic mechanism does not refer to the surface of things, to their appearance, to any logic that could be extracted from events and reality. It is as insane as the times. It mimics the insanity and formlessness and schizophrenia of history itself. And at this point, as if no longer including himself in what he exposes, Adorno reminds his readers that Stravinsky had been attacked as a Dadaist, accepting the fact that both his music and the Dada strategies can be read along the same lines. He would later put it even clearer and in even more general terms when he defines in his *Aesthetic Theory* modern art: “art is modern art through mimesis of the hardened and alienated”⁶. According to this definition, art constantly accepts (but not without prudence) new practices and radical strategies that were not previously considered to be art. And the author continues: “after the catastrophe of meaning, appearance becomes abstract. [...] The modern is abstract by virtue of its relation to what is past; irreconcilable with magic, it is unable to bespeak what is yet to be, and yet must seek it, protesting against the ignominy of the ever-same [...] The force of the old presses toward the new, without which the old cannot be fulfilled.

⁴ In this context, the polemic between Adorno’s view and the Konstanz School represented by Hans-Robert Jauss is suggestive. See Hans-Robert Jauss, *Aesthetic experience and literary hermeneutics*, University of Minnesota Press, 2008.

⁵ Theodor Adorno, *Philosophy of Modern Music*, New York, Seabury Press, 1980, p. 168.

⁶ *Ibid.*; *Aesthetic Theory*, London and New York, Continuum, 1997, p. 21.

Yet the moment this is invoked, artistic practice and its manifestations become suspect; the old that it claims to safeguard usually disavows the specificity of the work; aesthetic reflection, however, is not indifferent to the entwinement of the old and new."⁷

It is at this point that we can refer to a second incident relevant around the same time. In March 1919 in Bern Walter Benjamin encountered Hugo Ball. They became friends. At that time Benjamin was already impressed by the paintings of Chagall and Kandinsky, but he also admired the paintings of the daughter of Emmy Hennings (who would become in 1920 the wife of Hugo Ball), Annemarie, of which he told Ernst Schoen in a letter from 1919 that "our interest in her is like that we take in exact accounts of dreams or in an absolutely precise description of a person's fleeting state of mind"⁸. The two men shared many interests and in spite of the few biographical facts available to us (and the absence of references to one another in ulterior texts), an influence (which went both ways) and a dialogue of ideas is obvious. In his essay on Surrealism published in 1929, Benjamin starts from diagnosing "la crise de l'intelligentsia ou, plus exactement, du concept humaniste de liberté"⁹ in order to trace the ways in which the group (and Benjamin adds here Dadaism itself) tries to activate a possibility of emancipation or even Revolution.

The analysis is worth insisting upon. In his 1927 *Flight Out of Time*, Hugo Ball observes that, caught in the chaos of the world, the Dadaist "is still so convinced of the unity of all beings, of the totality of all things, that he suffers from the dissonances to the point of self-disintegration"¹⁰. The Dadaists "took the corrupt language of the European powers and played it back as a caustic nonsense"¹¹. But this attitude in front of the symbolic order challenged, even deconstructed the subject to the point of its possible annihilation. The politics of Dada was thus caught in the fragile space

⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁸ Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin*, edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson, The University of Chicago Press, 1994, p. 144.

⁹ Walter Benjamin, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne in Œuvres*, tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 114.

¹⁰ Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, translated by Ann Raimés, New York, Viking Press, 1974, p. 66.

¹¹ Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso, 2015, p. 91.

between exposing the failures of the order and in activating its own failure. This fragility may appear (and it obviously appeared so in its epoch) as a powerful limitation. It is for this reason that Dada was refused at first aesthetic relevance and at the same time political power. But the fact that the two were and are related was obvious from the beginning to both Ball and Benjamin.

The breakdown of the symbolic order was not a simple parodic or carnivalesque reflection. It was also, in the case of early Dada, not the replacement of a set of old rules with new ones. But this did not limit its political impact and target which were still revolutionary-oriented, a fact sadly missed or erased by many critics including Andrei Codrescu. In the presentation of his *The Posthuman Dada Guide*¹², he positions dadaism in opposition to communism and misses the fact that Dadaism was on the same side. As usual, Walter Benjamin is a much better observer and his nuanced analysis is much more relevant even today. In his 1929 essay he concludes that the aim of the avantgarde is “gagner à la révolution les forces de l’ivresse”¹³. This however cannot be done only through the anarchic dimension or the surprise/shock effect: “il ne suffit pas que tout acte révolutionnaire comporte une part d’ivresse. Celle-ci se confond avec sa composante anarchique. Mais y insister de façon exclusive serait négliger entièrement la préparation méthodique et disciplinaire de la révolution”¹⁴. The surprise element is still caught in the web of a romantic attitude that would prefer to focus on the mysterious side of the mystery, never understanding in fact (and this is Benjamin’s diagnostic) the dialectical interpenetration of the everyday life with the realm of mysteries. Along the same lines, a romantic or anarchic attitude will fail to grasp, as it is clear in the case of Andrei Codrescu and many others, the same interrelatedness between politics and art. The avantgarde solution is, in the reading of Benjamin, “une politique poétique”¹⁵ and it is here that “le surréalisme s’est rapproché toujours davantage de la réponse communiste”¹⁶.

It could be added here that this was the direct and radical act of the Berlin Dada. In their 1919 *What is Dadaism and what does it want in Germany*,

¹² Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada: Tzara and Lenin play chess*, Princeton, 2009.

¹³ Walter Benjamin, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne*, p. 130.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 131.

¹⁶ *Ibidem*, p. 132.

the artists clearly positioned themselves on the side of radical communism, just as Tristan Tzara himself will do in the 1930s. One should also add Aragon, Breton and Éluard. The Benjaminian text is probably the key one to understand the profound similarities between the Dada act (although he extends the analysis, under the focus on surrealism, to the entire avantgarde) and the Idea of Communism. Contrary to received knowledge, both are ways of dealing with a strong pessimism that they first incarnated: "méfiance quant au destin de la littérature, méfiance quant au destin de la liberté, méfiance quant au destin de l'homme européen, mais surtout trois fois méfiance à l'égard de toute entente: entre classes, entre peuples, entre individus"¹⁷. The key is in the organization of this pessimism. Starting from a difference made by Louis Aragon between comparison and image, Benjamin considers that "organiser le pessimisme ne signifie rien d'autre qu'exclure de la politique la métaphore morale, et découvrir dans l'action politique un espace à cent pour cent tenu par l'image. Mais cet espace d'images ne peut plus être exploré sur le mode de la contemplation"¹⁸. And therein lies the great problem of revolutionary artists: how to both deconstruct and expose the symbolic order (which is the quintessence of the bourgeois identity) and start communicating with the masses. Because the two must be done at the same time or at least in strong relationship with each other. There is no avantgarde without it being communist. All other explanations are relegated to being remnants of romanticism (resurrecting the myth of the individual) or incarnating the limits of anarchy (by perceiving only the lack of meaning). And as we know from Benjamin's study of Baudelaire the problem is in the perception of art as autonomous (a futile attempt by the French poet to still imagine a world in which the work of art would be kept pure of the emerging power of the market) or political. Avantgarde can only succeed (and this also means become communist) when its aesthetic function breaks down. Just as it is the case later for Gilles Deleuze the machine of philosophy only works when it fails. In Benjamin's words: "il s'agit beaucoup moins de transformer l'artiste d'origine bourgeoise en maître de l'art prolétarien que de le faire fonctionner, fût-ce aux dépens de son efficacité artistique, en des endroits importants de cet espace d'images. Ne pourrait-on aller jusqu'à dire que l'interruption de sa carrière artistique représente une part essentielle de ce fonctionnement?"¹⁹

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 133.

¹⁹ *Ibidem*.

The Mimetic Exacerbation

It will be noted that it is a matter of images. A space of images that becomes a space of and for the body. The end of the text on Surrealism brings together the two main lines of the demonstration which are also, in the author's view, the guiding movements of avant garde: the extraction of the individual from the symbolic order that oppresses him and its repositioning in a space that is authentically common. Dreams or the unconscious can play such a role in the Surrealist strategy. Lack of meaning, deconstruction and the breaking of the logic of gestures and movements of the body can do it for Dada. Each fracture is a fracture of what it reflects, but this reflection is active only when it is exacerbated. The mimetic strategy of Dada is not only trying to block any simple translation (or, in Aragon's terms, comparison). It is not a passive deconstruction that simply shows what is and has always been at work inside the symbolic order, only veiled under a logical and coherent surface. At the same time it is not a romantic recentering of *mimesis* on the subject that exposes it, it is not a liberation in this sense which would be an illusion of freedom of the individual (an illusion to which Codrescu succumbs because of his ideological reading of Dada as anticommunist). It is an activation through exacerbation of an access to collectivity, to the space or body of the common²⁰. We should not forget that Benjamin's text views Surrealism as the last instance of the humanist concept of freedom. To put it in the language that he will use in his *Arcades Project*, avantgarde occupies a position on the threshold. The rigid traditional understanding of *mimesis* (pre-phenomenological as the opposition between subject and object) or the contemporary ideological view in black and white (an example of which is certainly the position of Codrescu, but there are many others) can only miss this essential point. Dada both announces the end of the meaning of freedom as understood by tradition and activates a freedom that is to be found in the collective body.

To follow Benjamin's text once more, the space of images which can no longer be explored through the contemplation of a detached eye opens to

²⁰ It is to this extent suggestive that an inheritor of Dada, Pop Art, was defined by Andy Warhol as a form of *commonism*. The difference is that the space of the body is now invaded or replaced by the space of the object, by focusing mainly on Duchamp rather than Ball or Tzara. The later work of Iza Genzken which we analyse in this text manages to bring together this space of the body with the space of the object creating what we will call "spaces-of-flows".

and through the destructured body: “cet espace sera encore espace d’images, plus concrètement: espace corporel”²¹. At this point the author shows his trust in the experience of the avantgarde which has the advantage of linking together the radicalism of anarchy with the communist forms of emancipation of the collectivity: “La collectivité aussi est de nature corporelle”²².

As in his later essay about the work of art, this corporeality is related to technology: “la *phusis* qui pour elle s’organise en technique ne peut être produite dans toute sa réalité politique et matérielle qu’au sein de cet espace d’images avec lequel l’illumination profane nous familiarise”²³. No doubt the later positive references to the Soviet cinema and to the experiments of Sergei Eisenstein and Dziga Vertov would fit very well at this point. For Benjamin, modernity signified a new conception of space and time and thus a new conception of images. The fact that the Revolution could only come through shocks and jolts in the order of history would later be criticized by authors like Jürgen Habermas in his 1985 book *The Philosophical Discourse of Modernity* who prefers to imagine a continuous modernity, scared by a vision of radical interruption. It is essential to note however that Benjamin’s vision of history, to which we will devote a few lines later, and his form of Marxism were heavily indebted to his understanding of avantgarde²⁴. In fact at the time of his essay on Surrealism, he finds all hope in this position on the threshold. The profane illumination, which is sometimes to be also found in dreams or hashish, is the ability of avant-garde to estrange the objects of everyday reality. This perception of the common as unnatural or irrational opens the door for a social revolution, the one that the Communist Manifesto predicted: “lorsque le corps et l’espace d’images s’interpénétreront en elle si profondément que toute tension révolutionnaire se transformera en innervation du corps collectif, toute innervation corporelle de la collectivité en décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité sera parvenue à cet autodépassement qu’appelle le *Manifeste communiste*”²⁵. To be sure this weaving of avant-garde

²¹ Walter Benjamin, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne*, p. 134.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ And in our view his reading of the avantgarde phenomenon is more in touch with the aims that its representatives thought they could find in communism. This reading is able to trace the difference between the Idea of Communism (shared but also shaped by these authors) and the really existing forms of Communism, a difference unavailable to Codrescu who thus remains trapped in a caricatural (but ideologically cleansed) vision of Dada.

²⁵ Walter Benjamin, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne*, p. 134.

and communism was forgotten or even repelled just as Benjamin's own texts were forgotten or restructured²⁶. History was rewritten as to befit the new times: first the reduction of the Idea of Communism to its Soviet totalitarian image and then the world of Francis Fukuyama who predicted the end of History and the complete triumph of Western liberalism. The special position of the avant-garde (on the threshold) seemed lost and the survival of its practices happened mainly inside forms that drastically reduced their radicality.

The Benjamin essay ends with an allegory: "pour l'instant les surréalistes sont les seuls à avoir compris l'ordre qu'il nous donne aujourd'hui. Un par un, ils échangent leurs mimiques contre le cadran d'un réveil qui sonne chaque minute pendant soixante secondes"²⁷. It can be considered itself a profane illumination. An image that borders on the collective and is itself positioned on the threshold, like a clock in a Surrealist painting. It is certain that in Benjamin's view the avantgarde was at that point the single position that understands the illumination that makes possible the relationship between images and collectivity, between the energy of what he will later call dialectical images and the radical power of revolutionary interruption and change. It is a position (and an image) that recalls his later one from *Sur le concept d'histoire*: every second could be the narrow door that allows an emancipatory event (Revolution) to enter. The fact that the position is in-between (the threshold, the fracture line) protects against easy simplifications: it is not a matter of black and white, passivity and activity or destruction and celebration. The strategy of exacerbation can also be read through the Russian formalists' concept of defamiliarization. What Dada understood quite early is that the most pervasive power is obtained through direct and insistent projection of what is otherwise presented to perception only through the medium of several veils: even words, extracted from syntax or grammar or presented in unfamiliar associations can recover a *body*, a *corporeal* form. The Dadaist, in Hugo Ball's view, is not just an anarchist, because he "threatens and soothes at the same time"²⁸. His buffoonery is both a form of survival and a critical weapon. According to Ball, "the farce of these times, reflected in our nerves, has reached a degree of infantilism and

²⁶ Sometimes by his own commentators and editors: Rolf Tiedemann, the editor of the first edition of Benjamin's works, felt uncomfortable with this weaving together of Anarchism and Marxism.

²⁷ Walter Benjamin, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, p. 134.

²⁸ Hugo Ball, *Flight Out of Time*, p. 54.

godlessness that cannot be expressed in words"²⁹. Adorno interpreted this mimetic exacerbation as a symptom. Not in the sense of a sociological explanation, but rather in an ability to read the times, their disordered, schizophrenic and lawless images. Such a *mimesis* ceases to be passive. It is itself an act or even an activation. And this is the point of balance beyond which Adorno was not ready to go. Jazz remained for himself a sign of the commercial times and he failed to see its emancipatory ability to activate change. Dada remained on the same side and in the same understanding of mimesis. For Adorno, as we have noticed at the beginning of this text, modern art is modern through a mimesis of the hardened and the alienated. We can go further and point out following a passage from *Aesthetic Theory* that "scars of damage and disruption are the modern's seal of authenticity; by their means, art desperately negates the closed confines of the ever-same: explosion is one of its invariants"³⁰. And in a Benjaminian style, Adorno continues: "the modern is myth turned against itself; the timelessness of myth becomes the catastrophic instant that destroys temporal continuity; Benjamin's concept of dialectical image contains this element"³¹.

In Hal Foster's view, the politics of Dada was not the necessity of dealing with an oppressive presence of the law but the becoming-conscious of a state of emergency in which the concept of law ceased to function: "this is the dilemma that Dada faced: how to create, how to exist, in a state of emergency in which the rule of law is suspended"³². The essential point is that the state of emergency paradoxically has ceased to be an exception and is more and more the rule so that in a way the Dada position is not just relevant, but it is today the model position. As for Benjamin, this is not a heroic position that can break absolutely with tradition or History and at the same time it is not a position that can pretend to have found a new order or a new law. For Hal Foster, who thinks that our contemporary times are also times of emergency, the Benjaminian position-on-the-threshold is to be recovered. His diagnosis takes ethical connotations, relevant both to the Dada of Ball and Duchamp and to its contemporary forms and it reiterates the challenge of young Marx to make "petrified social conditions dance by singing them their own song"³³. Bereft of the security of laws (even as an

²⁹ *Ibidem*, p. 98.

³⁰ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 29.

³¹ *Ibidem*.

³² Hal Foster, *Bad New Days*, p. 94.

³³ Karl Marx, *Early Writings*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 47.

incentive to break them) and thrown into a perpetual state of emergency contemporary art should “seek to trace fractures that already exist within the given order, to pressure them further, to activate them somehow. Neither *avant* nor rear, this *garde* will assume a position of immanent critique, and often it will adopt a posture of mimetic exacerbation in doing so. If any avant-garde is relevant to our time, it is this one.”³⁴

Empire/ Vampire. What is to be done?

After 9/11, Isa Genzken created a series entitled *Empire/Vampire, Who Kills Death* (2002-2003). It was an installation of variable dimensions, using disposable materials as plastic, vessels, toy figures and other detritus in order to create scenes of devastation and confusion that could also work as mock memorials. The installation contains a series of twenty-two assemblages positioned on tall pedestals among which the spectator can move freely. This is a case of mimetic exacerbation at several levels. First, each figure can be considered to be a representation, but the kitsch of the toy soldiers, for example, figures smaller than the army boots with which they interact in a disorganised and confused scene, protects from any symbolic interpretation. The common objects (the darlings of Pop Art) are not celebrated; they appear afflicted. What we witness is a complex scene in which the effect on the viewer plays as much with the mimesis of the hardened and the alienated as with the dissonances and disintegrations that prevent any return to a totalizing meaning. We are far from any modernist utopia, and yet in the ruins that the assemblages seem to present there is a powerful and complex energy. Everything seems to talk about failure (political, institutional but also aesthetic) and yet the rage that they seem to produce is not a judgemental, but an inclusive one. Hal Foster notices in his discussion of different works of Genzken that “only a true believer could still be disappointed enough by the shortcomings of the Bauhaus to tell it to fuck off, and, though her absurdist proposals for Ground Zero are scathing send-ups of urbanist business as usual, they remain committed to the enterprise of metropolitan life”³⁵. This dialectic connects with the Benjaminian one between images and the body, or even between spaces-of-images and spaces-of-the-(collective-) body. For avant-garde dialectics works only through tension. This tension, in

³⁴ Hal Foster, *Bad New Days*, p. 95.

³⁵ *Ibidem*, p. 83.

which even the readymade is ruined (something that would have appeared strange for Duchamp), yet it is still asked to activate flows of energy, makes Genzken an excellent reader of our contemporary times. Because ultimately the *Empire/Vampire* series is about what we can call, borrowing a concept from Giovanni Arrighi³⁶, spaces-of-flows.

For Hugo Ball, talking about his recent past, “the great isolated minds of the last epoch have a tendency to persecution, epilepsy, and paralysis. They are obsessed, rejected, and maniacal, all for the sake of their work. They turn to the public as if it should interest itself in their sickness; they give it the material for assessing their condition.”³⁷ The irrationality obtained through such mimetic exacerbation is not meant, as we have seen, to replace a logic with another, nor to remain at the level of nonsensical. The evolution of 20th century art under the guidelines of Dada has shown that very well. In order to innervate the collective body, the spaces-of-images can no longer be perceived through contemplation. It means that, more than being containers of meaning, they work as activators. The processes they put in motion have given birth to conceptual art, an important step in the change from art understood as a set of canonical works that need to be studied in detail to an understanding of art-in-process, a mental experiment that can retrace and reimagine the identity of individuals, but also of the common space. And it is at this point that the common objects preferred by Pop Art manage to open the door to a non-territorial understanding of the readymade: it is no longer caught in a style, and epoch, even a copyright. The same Coke is drunk, in Andy Warhol’s idea, by the Queen and the bum on the street. It *flows* and innervates the collective body. Granted, at this point, it does so in a noncritical or at least ambiguous way. The consumerism of the times is both rejected and admired by Pop Art and in this stance the movement loses contact with Dada. We may say that Pop Art does what Benjamin was demanding, through his connecting avantgarde and communism, without however enacting the (revolutionary) change. It is significant that Warhol talked about *commonism*, not communism. Thus the spaces-of-flows activated by the mimetic exacerbation are still well contained inside a regulated

³⁶ He uses the concept in Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*, Verso, 1994 in order to introduce a difference between *spaces-of-places* in which the economy works through the strategy of state-formation and *spaces-of-flows* that better reflect an economy that is non-territorial and focused on the movement of capital.

³⁷ Hugo Ball, *Flight Out of Time*, p. 40.

system of moves and relations which even though is not territorial is not yet revolutionary. In Isa Genzken's work the readymade is in ruins. It escapes regulation but looks defeated, unable to activate anything. Perhaps this is a good moment to return to Benjamin, albeit to another of his key texts, the 1940 *Sur le concept de l'histoire*.

The problem of this text is not far from the one from 1929 about surrealism. It still tries to trace the key relationship between anarchy and a form of ethics which is positioned to be in tune with the idea of communism. It is essential here to remember that Dada was far from rejecting ethics. True, its ethics had a radical core, but this can be traced back to Immanuel Kant: the very finitude of the individual makes him or her the perfect place for an enactment of an ethical behaviour. Along the same lines, a finite act (especially when it deconstructs the rational expected ways of behaviour and even the morals of the time) is the privileged place where there can be a manifestation of ethics. Tristan Tzara considered that Dada represented the search for a moral absolute³⁸. It is only inside an ethical horizon that a Dadaist act can function, and its deconstructing (even destructive) target can succeed. In the Appendix to his theses Walter Benjamin focuses on the difference between a traditional understanding of history and the Marxist one: "L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien [...] saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure."³⁹ This is how avant-garde was supposed to respond to the past but also to the manifestations of itself. And even though it sometimes got caught in the causal understanding of the passing of time (even when it tried to break this causal relation, without understanding the complexity of historical times as meditated upon by Benjamin), it seems to do so more and more in the last years. After the fall into ridicule of the Fukuyama vision of the world, artists have returned once again to the point where Benjamin's text from 1929 positioned art: beyond the contemplative and the dictatorship of the individual towards a possible innervation of the collective body.

³⁸ See Tristan Tzara, *Suprarealismul și epoca de după război* in Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, p. 607.

³⁹ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* in *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 442-443.

Iza Genzken's work can function as a good example here, especially as its contemporary tone helps us advance the theoretical (re)positioning of the avant-garde act. As we have noticed, in *Empire/Vampire* not only the world is in ruins but so are its objects and the objects of art. It is very clear that the first conclusion to be established here is the powerful critical and political element of the work of art. Faced with the full and brutal dominance of neoliberalism after 1989, artists no longer find any fascination with it (as it was still partly the case for Pop Art). The result is often a reaction that can go from a foregrounding of the abject to the re-enactment of the critical. *Empire/Vampire* contains both dimensions. It attacks the scene of representation in order to reveal the crisis of the symbolic order, but also the breaching of the individual: his body, his rational judgement, his gaze and even his traumas. As Hal Foster notices "in the 1990s we were witness to a strange rebirth of the author as zombie"⁴⁰. This is the authentic posthuman Dada, far from the ideological definition of Andrei Codrescu caught in its neoliberal frame of the world. It is also the position of the Marxist historian who, in the words of Benjamin, must first understand that "il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie"⁴¹ and then proceed to "brosser l'histoire à rebrousse-poil"⁴². What does this mean and how can it be done? A possible answer finds once again Benjamin not far from the position of the avantgarde: the Marxist historian understands that "la pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage"⁴³. Each such blockage can be an opportunity. To other eyes it may appear a limit, an obstacle impossible to pass over or through: nonsense, madness, terminal crisis, schizophrenia, etc. Inside such limits, an artist could at best reflect that, exacerbating it or manipulating the effects of such a reflection or even finding a fascination with it. It is at this point that things could stop (as they have so often done, even in triumphant terms like Fukuyama's announcement of the end of history) or start to move again. In Benjamin's terms it would be a movement towards the collective body. In Hal Foster's more recent analysis, it is a matter of tracing fractures in the symbolic order, pressuring them further and even activating them. But in our times activation scares because it cannot be done for its own sake but in the horizon of an ethics or/ and of an Idea.

⁴⁰ Hal Foster, *Bad New Days*, p. 28.

⁴¹ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 433.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 441.

How to Explain Lenin (And Not Only to a Dead Hare)

In recent years we have seen many reenactments of the famous Joseph Beuys performance from 1962 *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. The original act was a solo performance by Beuys, filmed for three hours as he moved through a gallery exhibition whispering to a dead hare that he was holding in his arms. According to his very own explanations, the performance was meant to show that in contemporary times even a dead animal is capable of more powers of intuition than stubborn human beings especially when they keep on invoking rationality. Up to this point the performance can be decoded as an avant-garde event refusing once again the rational forms of the world and the tradition and privileging of the powers of irrationality, unconscious or simply shocking behaviour perpetrated solely for the sake of their shocking effect. Such interpretations have of course been repeatedly made from the first avant-garde acts to the present, either from a critical point of view or an approving one under the illusion of a reenactment of the romantic figure of a free and/because of irrational individual (as again is the case of Codrescu). But Beuys's performance was of course much more complex. His entire head was covered in honey and gold leaf, a felt sole was tied to his left foot and an iron one to his right and the performance ended with him positioned on a stool and keeping the hare in his arms in a manner very much like a Pietà. It was not a matter of destruction or liberation from rationality or tradition. It was a way of dealing with them at the same time through dialogue, mourning and activation. In Benjamin's language, Beuys combed history in the other way. He perceived the blockage, traced its causes and movements and activated fractures in it, small openings through which something else could pass.

It could be said that reenactments of the performance are such things that pass through the opening that Beuys enacted in the history of art itself. They thus go back to a performance that has become an Event: something that has retraced the frames of understanding and action. In Alain Badiou's definition⁴⁴, an Event breaks a blockage, it permits and even demands the radical re-understanding and redefinition of everything that up to that point looked to be definitive. Crucially, Events can and do appear in politics as well as in love or/and art. The relevant aspect for us here is when an artistic

⁴⁴ See Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988 and Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989.

Event is also a political one. In fact most likely we can talk about an Event in art only when it is political and this – in a way – would be an appropriate definition of Dada as well. In order to advance this line of thought we will distinguish here between two types of reenactments of Beuys' performance by focusing on their understanding of history: they either perceive the 1962 performance as an element in a continuous and even causal movement of history or they perceive it as an Event which is demanded a certain loyalty and in which the present must recognize itself. We will limit this second interpretation once again to the frame of Benjamin's text from 1940 in which he observes that "l'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle"⁴⁵.

The first type of reenactment can be best illustrated by Marina Abramović's performance from 2005 at the Guggenheim Museum which was a part of in fact seven reenactments entitled *Seven Easy Pieces* that also restaged historical performances by artists such as Bruce Nauman, Vito Acconci or Gina Payne. These reenactments can be defined as mimetic exacerbation but in a time in which the capacity of the past events to shock and activate the viewer is very limited. The first reason for this is that museums all over the neoliberal world have in the meantime institutionalized the shock. It is now used for the benefit of the museum and sometimes the artist himself (the works of Damien Hirst, Matthew Barney or Abramović herself have often been very theatricalized shows in which the audience is once again reduced to the act of contemplation that, in Benjamin's interpretation, the avant-garde set out to question). Art is derealized or better depoliticized along with the predominance of the fear that any Idea with which art can enter in contact or it could produce is necessarily dangerous. For Beuys the audience was not a public but a constitutive part of the event and that is why contemporary art and avant-garde have always distinguished themselves from theater. The viewer was considered essential for the work of art. When the performance is institutionalized and canonized it becomes another image in a long line that demands contemplation and the performance could very well occur without the audience. In Benjamin's language from his 1929 text, for Beuys it was essential to innervate the collective body. In the Abramović type of reenactment we are back to the

⁴⁵ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 430.

subject-object opposition, to the spaces-of-images or spaces-of-objects. "As a result, we do not seem to exist in the same space-time of the event."⁴⁶ There are no spaces-of-flows because everything is once again territorial. By institutionalizing the radicality of art, the collective body is once again negated or at best contained in an acceptable reduction to public, students or passive inheritors.

The other type of reenactments can be illustrated by the work of Thomas Hirschhorn. First of all, the artist prefers to challenge the institutions and he often works outside them especially by re-imagining them. He is the enactor or activator (more than the author) of up to now four memorials for four important thinkers. These monuments are in themselves radical. They can be defined as outdoors installations that function for several weeks through an activation of communities which act as public, actors, administrators, critics and even agents of these projects. It is of course essential where these four memorials have been put into place. Hirschhorn chose each time a community that is usually kept afar from museums and also from the benefits of the neoliberal world. In 2009 the Spinoza monument functioned in the Bijlmer district of Amsterdam. The Deleuze memorial had been enacted in a North African district of Avignon in 2000. Two years later it had been the turn of the Bataille monument in a Turkish district of Kassel and in 2013 the Gramsci monument existed for several weeks in the Bronx district of New York. Each site is the place where various activities occur in conjunction with the community. They work as a space of the commons which is also a space-of-flows. The collective body is innervated not only by the fact that participants are essential to the existence of the work but also by the activation of their emancipatory energy. All the authors chosen represent key thinkers of the space of the commons. In order for a work to function, it is essential for Hirschhorn⁴⁷ to have four elements: *courage* (retraced to the examples of Dada or Beuys among others); the possibility to find and put in place *means of help* (and here the four authors are perfect examples): the necessity to invent *forms* that can offer this help and at the same time keep the artist free from the dangers of the market and institutions⁴⁸; and the ways

⁴⁶ Hal Foster, *Bad New Days*, p. 130.

⁴⁷ See Thomas Hirschhorn, *Where do I stand? What do I want?* In *Art Review*, June 2008.

⁴⁸ Walter Benjamin considered in its introduction to his well-known *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* that art concepts and forms end by becoming fit to express fascist tendencies and for that reason artists always need to *invent* new forms and concepts so as to keep art outside or ahead of such mechanisms of capture. In a way this 1935 text follows on the demand expressed at the end of the 1929 text on surrealism and reaffirms why art is and should more than ever manifest itself as *avantgarde*.

in which, facing these dangers, art can become a *tool* or/ and a *weapon*. The spaces-of-flows are also spaces of emancipation, in which the revolutionary tension can innervate the collective body.

In such a context of ideas, among the different projects put in place during the Spinoza memorial, a reenactment of Beuys's 1962 performance took place. This time however, opposing the tendency illustrated by Marina Abramović, the reenactment was not done in an institution by an artist for the benefit of a viewing audience already well-informed about the past event. On the contrary the new performance took place in this special place in Bijlmer where a park had been transformed into a manifestation of the commons through or in relation to art and theory. It is worth noting here that the Amsterdam district is home to almost 150 different nationalities and that the reenactment was performed by a group of young children of African descent. One girl had in her arms a soft plush toy to which she whispered inaudibly while moving on a stage full of other children. Another girl held in her hands a printed image of Beuys with the dead hare from 1962 and a different girl talked on a microphone. The reenactment, she told the audience, is part of a child play, a collection of historical movements and of body art that also involved references and reenactments of works by Saburo Murakami, Robert Morris, Jiri Kovanda, Martha Rosler or indeed Marina Anramović and Ulay. The same girl defined an art presentation as cruel, clear, simple and of free choice and she considered a performance to be a free movement and a special kind of love. The audience was composed by local people and mostly other children.

The Beuys Event recaptures, through the way Thomas Hirschhorn chose to revisit it, a sense of actuality and a power to activate the audience. A constellation (and a surprising one, it must be said) is created between the past and a present that suddenly discovers in all its radicality the power of a performance, far from the museum crowds lulled into slumber by both the world in which they live (ruled by the market, advertising world and the ineptitude of sport and media mechanisms) and the academic world (ruled by its continuous institutionalization of every fracture, break or revolutionary event). If there is a heritage of Dada it is surely to be found in such projects that understand the key relation between anarchy (scandal, fracture, etc.) and the idea of a collective body. This has been the relevance (aesthetic *and* political) of avant-garde, as Walter Benjamin observed in his 1929 text and this is still its relevance today.

So where is Lenin in all this? First of all it is clear now that if we try to imagine a chess game played between Lenin and Tzara this wouldn't have been a contest between two different visions of the world as Codrescu (here the exponent of the neoliberal view of the 90s) considered, but a dialogue and a performance by a politician and an artist on the same side: both searching for the right form of revolution, the absolute ethics and the correct relationship between art and politics. More important for us however than this ironic disagreement with Codrescu, it is to activate again the connection between the Dada phenomenon and the Idea of equality. It is perhaps the duty of our coming age and we can start quite well (and also end this text) with this quotation from Thomas Hirschhorn: "I believe – yes, believe – in Equality. And I believe that Art has the Power of transformation. The power to transform each human being, each one and equally without any distinction. I agree that equality is the foundation and the condition of Art."⁴⁹

References

- ADORNO Theodor, *Aesthetic Theory*, London and New York, Continuum, 1997.
- ADORNO Theodor, *Philosophy of Modern Music*, New York, Seabury Press, 1980.
- ARRIGHI Giovanni, *The Long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*, Verso, 1994.
- BALL Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, translated by Ann Raimés, New York, Viking Press, 1974.
- BENJAMIN Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin*, edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson, The University of Chicago Press, 1994.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- CODRESCU Andrei, *The Posthuman Dada: Tzara and Lenin play chess*, Princeton, 2009.
- FOSTER Hal, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso, 2015.
- JAUSS Hans-Robert, *Aesthetic experience and literary hermeneutics*, University of Minnesota Press, 2008.

⁴⁹ Apud Kate Crehan, *Community Art: An Anthropological Perspective*, Berg Editorial Offices, 2011, p. 189.

HOREA POENAR

MARX Karl, *Early Writings*, New York, McGraw-Hill, 1964.

MULLER-DOOHM Stefan, *Adorno: A Biography*, Polity Press, 2005.

STRAVINSKY Igor, CRAFT Robert, *Expositions and Developments*, University of California Press, 1981.

HOREA POENAR teaches *Literary Theory and Aesthetics* at Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca. He is the author, among other books, of *Semnul celor patru. O teorie a interpretării* (2008) and *Teoria peştelui-fantomă. Zece studii și șapte scurtmetraje despre teorie* (2016).

*Phantasms of the Mutated Body: Kafka's Critique of
Anthropocentric Reason*

GABRIELE SCHWAB¹

Abstract: This paper tries to propose an interpretation of Kafka's *Die Sorge des Hausvaters* and of the strange creature called Odradek. This useless, meaningless being that is part wooden spool, part human recalls the Dadaist practices and manifestos. One can easily see Odradek as a liberated senseless object and one can even detect a certain Dadaist humor of the useless machine in his figuration, even if Kafka rejected the dada movement: "Dada is – a crime [...] The spine of the soul has been broken. Faith has collapsed." More than this, even if in Odradek one can see a critical perspective on capitalism, Kafka's creature pushes at an extreme point the reflection on human and the non-human. This paper uses Bruno Latour and Jacques Derrida's views in order to better understand all the complex significations Odradek can assume in a critical discourse.

Keywords: Kafka, Odradek, dada, body, anthropocentric reason.

The idea that he is likely to survive me I find almost painful.
Kafka, *Odradek*

Imagine yourself leaving your apartment and meeting a strange being lurking in your hallway. It resembles a spool for thread and is made of pieces of wood that are patched together so that it can stand upright "as if on two legs." It can also move by rolling down the stairs and it periodically disappears but always comes back. Extraordinarily nimble, the creature escapes closer scrutiny. Strangely, it makes you feel inclined to speak to it as

¹ *University of California-Irvine, gmschwab@uci.edu*

if to a child and when you ask questions, it gives short and polite answers. Undoubtedly, you have already identified Kafka's famous creature Odradek.

Written between 1914 and 1917, that is, shortly before the publication of Tzara's *Dadaist Manifesto*, Kafka's *Die Sorge des Hausvaters* tells the story of this useless, meaningless being that is part wooden spool, part human and calls himself Odradek. The narrator describes him as follows:

At first glance it looks like a flat star-shaped spool for thread, and indeed it does seem to have thread wound upon it; to be sure, they are only old, broken-off bits of thread, knotted and tangled together, of the most varied sorts and colors. But it is not only a spool, for a small wooden crossbar sticks out of the middle of the star, and another small rod is joined to that at a right angle. By means of this latter rod on one side and one of the points of the star on the other, the whole thing can stand upright as if on two legs. One is tempted to believe that the creature once had some sort of intelligible shape and is now only a broken-down remnant. Yet this does not seem to be the case; at least there is no sign of it; nowhere is there an unfinished or unbroken surface to suggest anything of the kind; the whole thing looks senseless enough, but in its own way perfectly finished. In any case, closer scrutiny is impossible, since Odradek is extraordinarily nimble and can never be laid hold of.

What or who is Odradek, this creature that defies all familiar categorization? "It" seems to have a gender because the narrator who is identified as a "family man" (*Hausvater*) identifies it as male. But how does he come to assume a male gender? From his own description the creature seems to defy any clear assignment of gender, which must lead us to assume that the assumption of Odradek's male gender is the family man's projection. He refers to Odradek as a creature or a thing or a "spool for thread," but only to insist that it is more than a thread. More importantly, the creature is alive, moves, speaks and even laughs, albeit with "the kind of laughter that has lungs behind it." From the perspective of an object-oriented ontology, Odradek certainly is "lively matter" but as matter it is also anthropomorphic or, inversely, as a humanoid, it is made of inorganic matter, that is, "dead wood." To the narrator "the whole thing looks senseless enough, but in its own way perfectly finished."

In the following, I will use this description of a senseless self-contained object for a reading of Odradek as a Dadaist object. This may seem strange given that Kafka wrote his story before the publication of Tzara's *Dadaist*

Manifesto and never identified himself with the movement that swept over Europe in the time after WWI. In fact, while Kafka was well aware of the huge impact of Dadaism at his time, he went out of his way to distance himself from the movement. In a recorded conversation about the controversies surrounding Dada, he issued the famous statement "Dada is – a crime." In the context of the conversation, his interlocutor invoked Dada as "a cultural and artistic disease." Kafka is reported as saying: "If Dada is diseased, even then it is only an outward symptom, nothing else. But you will not abolish the disease by isolating and suppressing the symptom. On the contrary, it will only become worse. [...] If there is to be a genuine improvement, you must go to the root of the diseased condition. Only then will the disfigurements resulting from the disorder disappear." Asked whether he considers "Dada as a mark of disease," Kafka replies: "Dada is – a crime [...] The spine of the soul has been broken. Faith has collapsed." (Janouch 1971, 165.)

In what follows, I will read Kafka's rather vehement defense against Dadaism as a defense against a threatening closeness he feels to some of the Dadaist aesthetic techniques. In particular, Kafka's work resonates with the Dadaist challenge to the boundaries of the human and with the movements' playful exploration of the precarity of human embodiment as well as the relationship between humans, animals and the emergent technological species. I see this closeness emerging from a particular *episteme* that that both Kafka and the Dadaists respond to, albeit with very different aesthetic techniques. Foucault defines *episteme* as a range of common concerns that move across different cultural and disciplinary formations, that is, as a shared epistemological configuration at a particular time in history. Both the Dadaists and Kafka work in the shadow of WWI and the crisis of meaning in its wake. They share the rejection of realism and didactic art in favor of the dreamlike surreal or nonsensical; they delight in the abolition of logic and seek what Tzara calls the "interlacing of opposites and of all contradictions, grotesques, inconsistencies" (*Manifesto*); they celebrate the transgression of boundaries and the liberation of objects from their use value; they refuse the allegorical and allegorical readings; they seek the negation of the bourgeois family and of bourgeois life; and finally they practice a creative renewal of language etc.

And yet Kafka's use of the surreal and the fantastic in what I call phantasms of the mutated body differs radically from the Dadaist use of

experimental, willfully fabricated mutations of bodies. I will call Kafka's hybrids "humanimals" because, rather than a metamorphosis from human to insect, we witness in Gregor Samsa's case a transformation (*Verwandlung*) from a human to a human in an insect body or, in the case of *Report to the Academy*, from an Ape into an Ape that has been colonized as a human, that is, an "ape-man" (*Affenmensch*). I argue that the main difference between Dadaist figurations of surreal bodies and Kafka's mutant creatures resides precisely in relation to what Kafka called "the spine of the soul." I will attempt to trace Kafka's figuration of the human soul in stories of hybrid creatures that perform the transgression of the boundaries of the human. To support this argument, I will focus on two of Kafka's emblematic characters: Gregor Samsa and Odradek. Interestingly, Tristan Tzara's *Dada Manifesto* (1918) contains many resonances with Kafka's *The Metamorphosis* (1915). Written three years after the publication of Kafka's text, Tzara uses tropes of monstrosity and the merging of human and animal as well as the image of insects. Let art be "a monstrosity that frightens servile minds, and not sweetening to decorate the refectories of animals in human costume, illustrating the sad fable of mankind."

Note, however, that despite Tzara's defiant rhetoric and radical posture, Kafka's tale far exceeds the radicality of Dada rhetorically, aesthetically and epistemologically. Rather than imagining "animals in human costume," Kafka imagines not only the "human in animal costume" (the image of the woman/Venus in fur on the wall) but also the transformation of a human body into that of a magnified insect with a human mind." The monstrosity generated by this transformation pierces the very core of human ontologies and epistemologies and it generates an aesthetic that anticipates Surrealist explorations of dreamscapes and the unconscious. And to enhance the monstrosity, Kafka imagines a virtual mating scene between the Venus in Fur and Gregor the magnified bug when the latter crawls up the wall and glues itself onto the picture.

The manifesto also links the "negation of the family" to Dada:
 Every product of disgust capable of becoming a negation of the family is Dada; [...] **DADA**; abolition of logic, which is the dance of those impotent to create: **DADA**; of every social hierarchy and equation set up for the sake of values by our valets: **DADA**: [...] to spit out disagreeable or amorous ideas like a luminous waterfall, or coddle them – with the extreme satisfaction that it doesn't matter in the least –

with the same intensity in the thicket of core's soul pure of insects for blood well-born, and gilded with bodies of archangels. Freedom: **DADA DADA DADA**, a roaring of tense colors, and interlacing of opposites and of all contradictions, grotesques, inconsistencies.

According to Tzara's definition, Gregor Samsa as a "product of disgust capable of becoming a negation of the family" would incorporate the spirit of Dada. So would the "abolition of logic" and the subversion of realism from within Kafka's tale. As to the mysterious "soul pure of insects," Kafka portrays a human soul not purified of insects but literally captivated in the body of an insect. Interpreting Gregor Samsa in this way as a "surreal object" we could even say that his death at the end is an effect of "the spine of his soul being broken" ... to use the term Kafka used to describe the Dadaist crime.

So why then read the figure of Odradek as a Dadaist object? Perhaps the Dadaist obsession with what Hans Richter, the artist and filmmaker who helped start the Dadaist movement, called the "Invention of the Useless" provides the best entry point for such a reading (Hans Richter, 96). Dadaist artists delighted in the transformation of useful objects into useless ones in order to undermine the use value of objects and their instrumentalization for human use. "The Uselessness Effect shows us objects from what one might call their human side. It sets them free," writes Richter, "It was precisely because these things were useless that we found them moving and lyrical. The humor of the useless machine is Man Ray's discovery." (Richter, 96). Man Ray, moreover, set the goal for himself to "breathe ironic life into his inanimate surroundings" (Richter, 96). One can easily see Odradek as a liberated senseless object and one can even detect a certain Dadaist humor of the useless machine in his figuration. Richter concludes: "Objects are *beings*, like us, because they *are*." (Richter, 97).

With the figuration of Odradek, Kafka experiments with this animation of objects or, if you like, this object-oriented animism. With their notion of and artistic practice with animated objects, Dadaism and Kafka prefigured artistic and philosophical movements such as surrealist animism, the Neo-Dada Pop Art movement of the Sixties as well as the philosophical movements of Viveiros de Castro's and Bruno Latour's ecological animism and the object oriented ontology movement of the turn of the century that inspired, for example, Jane Bennet's concept of *vibrant matter*.

It is not surprising that Marxist critics ranging from Adorno to Zizek have interpreted Odradek's uselessness as an object as a critique of

capitalism and its commodity fetishism (Goetschel). Neither human, nor animal, nor cyborg (in a technological sense), Odradek is alive, perhaps vaguely – but only vaguely – reminiscent of the sense of “animated commodities” in Marx’s sense. In *The Fetishism of Commodities* Marx describes the process through which a table is becoming a commodity: “The form of wood [...] is altered, by making a table out of it. Yet, for all that, the table continues to be that common, everyday thing, wood. But, so soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent. It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas ...” (see web.stanford.edu) Despite the fact that critics have described Odradek as an allegory of Marx’s commodity, we need to realize, however, that he is decidedly not a commodity but, if at all, a “broken-down remnant” of a former commodity. His entire being is of a different order and we would need a different ontology and epistemology to grasp it. This is why critics such as Mauro Nervi, Anya Merksin and Philo Shrik have described Odradek in terms of an epistemological rupture.

On the other hand, Odradek certainly stands with its feet on the ground and as readers we are made to wonder, just like the family man, if it evolves grotesque ideas “out of its wooden brain.” The concept of animated commodities and objects has been widely used as an artistic technique if not a new animism in Dadaist and surrealist art. In *Mimetismo* (1960), a painting by surrealist painter Remedios Varo, a woman is “becoming chair,” her skin merging with the upholstery and her hands becoming wooden armrests. While she mimics the inanimate object she uses, the wooden furniture around her is “becoming animate”: the leg of her armchair turns into animal pincers to capture the leg of a nearby stool while another chair uses a leg to lift a silken cloth out of a drawer and a piece of fabric raises out of the sowing basket like a cobra.

Read through the lens of Marx’s *Fetishism of Commodities*, Varo’s surrealist animation of commodities in a bourgeois interior transforms them into something transcendent, and we could almost see them as material manifestations of the grotesque ideas that evolve out of their wooden brains. Unlike in Marx, this change, however, happens not in relation to other commodities but in a mimetic exchange between human and nonhuman agents during which the human is becoming furniture and the furniture human.

Kafka's Odradek, by contrast, seems to play with an ironical performance of animism, teasing the family man with his inevitable anthropocentric projections. The story of Odradek begs the question of how we can as humans relate to the radical alterity of objects that are nonetheless uncannily familiar. How can we account for the agency of objects and encounter them in an ethical way? We might see a certain resonance with the "new animism" Bruno Latour invokes in *The Politics of Nature*, except that Kafka's epistemological rupture seems more radical. Latour is concerned with how, in their relationship to and encounter with humans, objects have an impact that shapes humans. Kafka's narrator becomes obsessed with Odradek, almost to the point that the "wooden creature" becomes his alter ego.² Latour asks (Latour 2004, 69): "How can we grant nonhumans a voice and legal standing? How would this work? How would we learn to listen to nonhuman voices?" Reading of Kafka from the perspective of these questions opens up a radically new perspective on ontology and ontological insecurity as well as epistemological double binds. Kafka's texts about animals, ambiguous beings that combine human and animal (or "humanimals"), hybrid creatures like the kittenlamb or mutant creatures like Gregor Samsa and Odradek are concerned with the problem of the boundaries of the human and of giving voice to the nonhuman. Most importantly, in this context Kafka resists allegorization and anthropomorphization.

Latour's conceptual imperative is radically to de-anthropomorphize speech and to think in terms of an association of humans and non-humans or a "human-nonhuman pair" rather than conceiving the two as separate entities (Latour 2004; 73, 77). Latour calls this an "experimental metaphysics." No longer the sole property of humans, subjectivity is shared in a world in which other species and objects are endowed with agency and a voice. Latour's "politics of nature" however is still constrained by the order of things in the real world. Kafka's "experimental metaphysics" is free from such constraints. His radical intervention to an ontological and epistemological exploration of the boundaries between species and objects is that he invents radically incommensurable worlds and confronts his readers with the irreducible otherness of experimental characters without taming this otherness through allegorization. In "Ragged Bits of Meaning, Wound on a Star-Shaped Spool for Thread," Anya Meksin describes this epistemological rupture in connection to Odradek's ontological place in an unknowable universe:

² Psychoanalytic interpretations of Odradek have argued that he incorporates a "return of the repressed." I argue, however, that Kafka resists this type of allegorization.

Odradek stands for the entire physical world, not just manmade objects, but all of nature, which human beings incessantly probe for hidden, transcendent mystery, for some locked up higher truth, accessible to the human soul. But the physical world, like Odradek, is relentlessly cold and menacing—essentially, meaningless. There is a terrible incongruity between our yearning, grasping consciousness, and the impenetrable, eternal reality of the dead universe. In fact, the accident of our thinking, knowing minds in this barren world of objective physicality is just as improbable and shocking as Odradek's appearance in the family man's dwelling. In both cases, normality is undermined by an aberration that 'does no harm to anyone that one can see,' but that nevertheless represents a rupture of the greatest magnitude. [...] No matter how hard we try to integrate all empirical data into one coherent, knowable, classifiable system, we still come up against the limit of our consciousness, the limit of what we can know and understand about the lot that has been given us. Odradek stands at that very edge of knowability [...] (Meksin, kafka.org)

However playful Kafka's portrayal of Odradek as an experimental literary character may be at the surface level, this fundamental ontological and epistemological insecurity is why Odradek has fascinated philosophers and critical theorists from Adorno, Deleuze/Guattari and Žižek to Judith Butler. And it is precisely because of Odradek's opacity and irreducibility to any familiar categorization or species being as well as its tenacious resistance to allegorization, that he is a supremely evocative object (Bollas) that resonates with an entire range of familiar cultural objects without ever becoming commensurable with any of them.

Critics have, for example, explored Odradek's disruption of the familiar parameters of the bourgeois world, especially the structure of kinship and family. Roberto Schwarz writes:

Odradek is mobile, colorful, irresponsible, free from the system of obligations that bind the man to the family. More radically put: Odradek, as a construction, is the impossible of the bourgeois order. If, in a capitalist society, production for the market permeates the social order as a whole, then concrete forms of activity cease to have their justifications in themselves. Their end is external, their particular forms inessential. Now, Odradek has no purpose (i.e. he has no external end) but he is in his own way complete; therefore he has his end (without which we could not speak of his being complete) in himself. Odradek, therefore, is the

precise and logical construction of the negation of bourgeois life. Not that he is simply in a negative relation to it; he is rather the very schema of its negation, and this schematism is essential to the literary quality of the story. (Roberto Schwarz, "Worries of a Family Man")

In the context of the familial economy of bourgeois society, for example, Kafka's choice of a "family man" as narrator of the Odradek story is highly significant. For the family man, Odradek seems to belong to the margins of the family. Lingering in the hallways and staircases, he inhabits a transitional space between inside and outside. Her periodically disappears for long stretches of time, only to return with predictable regularity to the family house. As a "wooden spool" that routinely disappears for periods of time only to return to the family, Odradek betrays a certain family likeness to the famous other wooden spool Freud describes in his nephews legendary "Fort-Da" game. Entirely within the economy of the bourgeois family and its oedipal economy, Freud's nephew animates a wooden spool in order to control and cope with his mother's temporary absences. Odradek too plays a game of presence and absence, but his presence is annoying and his absence meaningless. Moreover, it is he who controls the absences. The object is thus liberated from the familial economy, all the more so because, despite of his periodic absence, he exerts an increasingly insistent presence in the mind of the family man.

This becomes particularly evident when the narrator contemplates the status of Odradek's "life," its temporal duration and its possible end. As a transitional object that hovers between life and death, Odradek confronts both narrator and reader with the question of mortality and the precarity of life and human embodiment. "Can he possibly die?" (*Kann er denn sterben?*) asks the narrator, only to discover that the very thought that Odradek's could be immortal causes him to feel distress. Despite Odradek's utter harmlessness, it is the idea of his transgenerational presence and legacy that disturbs the narrator: "Am I to suppose, then, that he will always be rolling down the stairs, with ends of thread trailing after him, right before the feet of my children, and my children's children?" Even though Odradek's harmlessness almost reminds one of the Dadaist "humor of the useless machine," for the narrator his utter incommensurability becomes a haunting presence.

Unable not to anthropomorphize this utterly surreal creature that moves and speaks and laughs, the narrator is also confronted with the

question of how we can (ethically) relate to the incommensurable alien. His reaction is subliminally hostile: if Odradek is alive, the narrator wants him to die. The possibility of immortal vibrant matter and the very idea that such matter could have a transgenerational life without us seems unbearable. It almost seems that the surreal animation of a piece of wood confronts the narrator with the ontological status of objects and their entanglement with humans. There is perhaps also the haunting sense that our commodities, even after they become useless “broken-down remnants,” will outlive us and populate the world with their obnoxious presence.

Another family-likeness (in the Wittgensteinian sense) exists between Odradek and a marionette. With his wooden humanoid body and its trailing ends of thread, Odradek bears certain affinities with the puppet figures we know from a marionette theater. In Volume I of *The Beast and the Sovereign*, Jacques Derrida reflects upon the ontology and possible life-form of a marionette in relation to its possible death. “How can one kill a marionette [...] without assuming it has some life, and therefore some psyche, some animality, some animate desire, and some stubborn, obstinate movement to remain in Life? [...] To have to kill it, even if it is inanimate, it must be already an other. And the question then is [...] ‘What is the other in me (dead or alive, animate or inanimate) that I want to annihilate so I can finally be myself [...]?’” (Derrida 2009, 191) While Odradek’s ontological status as a living creature seems to be much stronger than that of a marionette since he can speak and move about on his own volition, we must of course remember that he is only an imaginary literary character. In resisting the reader’s impulse toward allegorization in Odradek’s figuration, Kafka, however, does not let us get away with circumventing the literality of his imagined ontological status. Moreover, the family man does not want to kill Odradek; he only wants him to die in order to prevent this liminal creature from outliving him and from being part of his family after his own death. Can we then ask in the vein of Derrida: “What is Odradek in the family man that he wants to die?” Derrida argues that “to think the marionette *itself* is to try to think the living in life, and a living ‘being’ that perhaps ‘is’ not – a *living without being*.” According to Derrida, “living without being” is only a simulacrum of a being (Derrida 2009, 219). Is Odradek living without being? How would we know? What distinguishes him from the marionette? Kafka does not provide an answer to these questions but opens them as the horizon of our possible experience of Odradek.

What then is the philosophical challenge of Odradek as an evocative yet entirely incommensurable object that challenges any sense of ontological and epistemological security? Like the narrator, as readers we are confronted with how to ethically relate to such a creature with its ambiguous species being. In the process of our attempts at interpretation and our dead-end projections, we realize both the unavoidability and the traps of anthropomorphization. Kafka confronts us with the fact that our relationship to the world of others ... animals, plants and the entire world of objects ... is still fraught with the pitfalls of anthropocentric reason. In its tacit affinities with a Dadaist object, Odradek is the most playful character that resists our need to anthropomorphize and allegorize. Other characters, namely his animal or hybrid characters such as most prominently Gregor Samsa and Rotpeter, embody a more sinister critique of anthropocentric reason.

Like Lacan's phantasms of the fragmented body, Kafka's phantasms of the mutated body are figurations of precarious embodiment and ego boundaries. Both signal vulnerability to violence, illness and decay and more specifically, in case of the mutated body, of exposure to toxic environments. Just as mutations in nature are effects of toxic environments such as chemical and radioactive contamination, Kafka's phantasms of the mutated body are effects of a psychic toxicity that permeates the relationship between humans as well as between humans and other species. In Kafka, psychic toxicity is the effect of violent subjection and, in the case of his human-animal hybrids, the effect of the violence of anthropocentric reason.

Kafka resists the latter not simply on the level of narrative, that is, in the invention of incommensurable characters and their stories but also formally in his refusal of allegorical readings that refuses anthropocentric reason via an irreducible epistemological rupture.

References

- DERRIDA Jacques, *The Beast and the Sovereign*, Vol. I., trans. by Geoffrey Bennington, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- GOETSCHEL Willi, *Kafka's dis/Enchanted World*, Columbia University, 360doc.cn
- JANOUGH Gustav, *Conversations with Kafka*, trans. by Goronwy Rees, (2nd edition), New Directions, 1971.

LATOUR Bruno, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, 2004.

MEKSIN Anya, "Ragged Bits of Meaning, Wound on a Star-Shaped Spool for Thread," in Mauro Nervi (ed.), *The Kafka Project*, kafka.org

RICHTER Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, 1997.

SCHWARZ Roberto, "Worries of a Family Man", mediationsjournal.org

GABRIELE M. SCHWAB is Chancellor's Professor, Comparative Literature, School of Humanities, at the University of California, Irvine. Her research interests are: twentieth-century comparative literature with a special emphasis on the Americas, including Native American literature; critical theory; psychoanalysis; cultural studies; literature and anthropology; feminism. She is the author of several books on these topics: *Subjects Without Selves* (1994), *The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language* (1996), *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma* (2010), *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture, Subjectivity* (2012). She published also many essays on critical theory, literary theory, cultural studies, psychoanalysis and trauma theory, 19th and 20th century literatures in English (including Native American and African American), French, German, Italian, Japanese and Spanish.

Edward Gordon Craig, un dadaïste malgré soi ?

ANCA MĂNIUȚIU¹

Abstract: *Edward Gordon Craig, a Dadaist without Knowing It?* Edward Gordon Craig (1872-1966), actor, director and set designer, one of the founders of modern scenography, well known for his radical theory about the replacement of the actor by a mysterious inanimate figure, clothed with “a death-like beauty” and called the Über-marionette, left a legacy of thousands of pages of unpublished manuscripts and drawings that started to be explored by researchers only recently. Some of the manuscripts located in the Craig Collection at the Institut International de la Marionnette are notes and plays for marionettes (finished or unfinished), that Craig intended to gather in a volume under the title *The Drama for Fools*. A group of French researchers published in 2012 a remarkable bilingual edition of the finished plays and the texts related to them. These texts give us a very different image of Craig, the symbolist who professed the Mystic of Art and yearned for the Ideal Beauty. The article analyses one of these plays, entitled *Romeo and Juliet*, written in 1918, which is embracing alogical dramatic strategies, similar to those used by the Futurists and the Dadaists. Like them, Craig is appealing to grotesque and absurd, to the carnivalesque reversal of the traditional dramatic categories and conventions, realizing an iconoclastic and parodical rewriting of the canonical text. Our article is trying to point out the similarities between Craig’s aesthetic approach and attitude and those of the Futurists and Dadaists at the same epoch.

Keywords: Craig, Dadaism, Futurism, experimental plays.

Acteur, metteur en scène, père de la scénographie moderne aux côtés d’Adolphe Appia, l’homme de théâtre anglais Edward Gordon Craig (1872-1966) est plutôt connu pour sa théorie radicale, élaborée au nom d’un anti-

¹ Professor, Faculty of Theatre and Television, UBB Cluj anca.maniutiu@yahoo.com

naturalisme foncier, concernant la disparition de l'acteur, et son remplacement par une présence énigmatique, nommée « la surmarionnette »² :

...l'acteur disparaîtra ; à sa place nous verrons un personnage inanimé – qui portera si vous voulez le nom de sur-marionnette – jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux.

[Elle] ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort. Ce mot de *mort* vient naturellement sous la plume par rapprochement avec le mot de vie dont se réclament sans-cesse les réalistes.³

Pourtant, Craig va nuancer cette affirmation radicale dans la préface de l'édition de 1924 de son livre *De l'art du théâtre*, répondant ainsi à tous ceux qui s'étaient révoltés pensant qu'il souhaitait chasser les acteurs vivants de la scène et les remplacer par des bouts de bois. « La surmarionnette, c'est le comédien avec le feu en plus et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y mettent les mortels. »⁴

Passionné de marionnettes et de masques – lui-même un personnage « masqué » derrière une foule de pseudonymes, dont il signe les articles qui propagent ses idées sur le théâtre dans les numéros de la revue *The Mask*, qu'il publie à Florence à partir de 1908, Edward Gordon Craig a mûri un projet dont on a hérité un énorme chantier d'écriture. Intitulé *The Drama for Fools* (*Le Théâtre des Fous*) ce projet est resté quasiment inconnu jusqu'en 2012, quand un groupe de chercheurs (Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvilier) a publié une exceptionnelle édition bilingue, à partir des manuscrits de la collection Edward Gordon Craig de l'Institut international de la Marionnette⁵. Cette collection comprend des milliers de pages manuscrites,

² Le terme original utilisé par Craig dans son article *L'acteur et la sur-marionnette*, publié en 1908 dans la revue « *The Mask* » et repris dans le volume *On the Art of the Theatre* (1911) est celui de Über-Marionette, calqué sans doute sur le terme nietzschéen *Über-Mensch* (surhomme).

³ In Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Editions O. Lieutier, 1942, pp. 66, respectivement 68.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous. The Drama for Fools*. Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvilier à partir des manuscrits de la collection Edward Gordon Craig de l'Institut International de la Marionnette. Illustrations: Edward Gordon Craig. Traduction française: Marion Chénétier-Alev. Responsable scientifique: Didier Plassard. Coédition L'Entretemps/ Institut International de la Marionnette, Montpellier/ Charleville-Mézières; 2012.

dactylographiées, dessinées que le metteur en scène a consacré à son projet, dont les dimensions justifient l'état d'inachèvement dans lequel il l'a laissé, bien qu'il y ait travaillé à de multiples reprises à partir de la Première Guerre mondiale jusqu'au seuil des années soixante. Craig envisageait d'écrire 365 pièces pour marionnettes, pour des représentations quotidiennes, qui auraient commencé le 1^{er} avril et se seraient achevées le 31 mars de l'année suivante. Des 365 pièces initialement prévues, moins d'une trentaine seront achevées, autant demeurent à l'état d'ébauche et même le plan d'ensemble, élaboré en mai 1918, s'arrête au numéro 119⁶. La plupart des textes qui composent cette première édition raisonnée des pièces du *Théâtre des fous*, accompagnés d'un choix d'illustrations et de matériaux documentant les réflexions de Craig sur ses propres textes et sur l'art de la marionnette, ont été écrits entre 1916 et 1918. Le principal hétéronyme de Craig est Tom Fool, dont l'origine se trouve dans le personnage de Tom O'Bedlam, le « pauvre Tom » du *Roi Lear*, mais certaines pièces et interludes sont signés par Jules ou Julius Raseca (anagramme de Jules César).

Ces textes nous donnent une tout autre image de Craig que celle qui ressort de son livre devenu mythique, *De l'art du théâtre* où, en vrai symboliste, Craig cultivait la mystique de l'Art, le culte et la nostalgie de la Beauté idéale, tout en contestant au théâtre de son temps le statut d'art et à l'acteur celui d'artiste. D'ailleurs, Craig reconnaissait l'écart entre les théories et l'esthétique exposées dans *De l'art du théâtre* et celles du *Théâtre des fous*, dans une note manuscrite de 1917, intitulée *Pourquoi je n'ai pas exalté mes marionnettes* : « Pourquoi n'ai-je pas exalté mes marionnettes, ne leur ai-je pas mis un beau langage à la bouche, de nobles sentiments, et tiré leurs fils en de plus nobles actions – comme je l'indiquais dans mon essai sur *L'Acteur et la Surmarionnette*. Mes amis anglais, écossais et irlandais ne sont pas perplexes, mais mes amis russes et américains le seront peut-être. Ils seront étonnés de ce qu'ils prendront pour une confusion de principes. »⁷

En effet, le *Théâtre des fous* nous révèle un Gordon Craig qui, pareil aux futuristes et aux dadaïstes à la même époque, se laisse conquérir par des stratégies dramatiques alogiques. Comme chez eux, il y a du fabulateur et de l'esprit d'enfance chez Gordon Craig, du goût pour la mystification et pour la fantaisie, contre le rationalisme et contre toute idéologie et logique. Ces

⁶ Nous avons puisé toutes ces informations dans l'Introduction intitulée *Un livre comme une mise en scène*, signée par Didier Plassard, au volume mentionné dans la note précédente.

Voir pp. 13-22.

⁷ *Ibidem*, p. 421.

textes prêtaient, de toute évidence, à « une confusion de principes », car comme chez les dadaïstes, nous retrouvons dans les pièces du *Théâtre des fous*, en pleine guerre, le triomphe du grotesque, de l'ironie, des actes gratuits, de l'absurde et de l'invraisemblable.

A l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas trouvé de preuves directes concernant une influence des futuristes ou des dadaïstes sur ces textes de Craig. Pourtant nous savons qu'il était au courant des manifestations et des écrits futuristes, auxquels il s'intéressait vivement: en témoignent les trois numéros consécutifs de la revue *The Mask* (vol. 4, 5 et 6) où sont publiés des articles sur le futurisme, même si le metteur en scène se montre sceptique à l'égard du « choqué du nouveau » dans les courants modernes comme le cubisme et le futurisme⁸.

En même temps, le comte Harry Kessler, ami et mécène de Craig, avec lequel celui-ci a entretenu une longue correspondance⁹, avait fait bénéficier de son mécénat Hans Arp aussi, au temps des études de celui-ci à Weimar. De même, selon Giovanni Lista, Kessler connaissait aussi Hugo Ball et grâce à lui il allait devenir un des clients du Cabaret Voltaire¹⁰. Il n'est donc pas du tout exclu que, dans leurs conversations, le comte Kessler ait abordé le sujet DADA et raconté à Craig ce qu'il avait pu voir au Cabaret Voltaire. Pourtant, leur correspondance n'en porte pas la trace.

Mon article se propose de mettre en évidence les points de convergence que j'ai identifiés entre la manière dont les dadaïstes et les futuristes traitaient les codes et les conventions théâtrales et celle utilisée par Craig, sous le signe de la subversion et du renversement carnavalesque des hiérarchies et des catégories esthétiques.

Un premier repère dans ce sens nous fournit le titre lui-même: *Drama for Fools* (*Le Théâtre des fous*¹¹), car celui-ci évoque l'esprit provocateur et iconoclaste des œuvres et des manifestes avant-gardistes. Craig avait écrit plusieurs notes destinées à composer une introduction ou une Préface lors d'une éventuelle publication, où il essaye de justifier le titre de son recueil et

⁸ Voir Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 67.

⁹ Voir *The Correspondance of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903-1937*, Edited by L.M. Newman. Published by W.S.Maney& Son Ltd. For the Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic studies, University of London, 1995.

¹⁰ Voir Giovanni Lista, *DADA libertin&libertaire*, Paris, l'insolite, 2005, pp. 30, resp. 33.

¹¹ J'estime que *Théâtre pour les fous* aurait été une traduction en français plus exacte du titre choisi par Craig.

de revenir sur certaines idées exprimées dans ses écrits théoriques ou programmatiques (le rapport entre l'acteur et la marionnette, entre « le théâtre proprement-dit » – comme il appelait le théâtre d'acteurs – et le théâtre des marionnettes). Didier Plassard affirme à juste titre que « l'espace ouvert par le *Théâtre des fous* dans le cheminement artistique et intellectuel de Craig est donc un espace de réflexion sur les relations du théâtre et du monde, à travers le double prisme des pièces qu'il écrivait et des notes préparatoires ou marginales dont il les entrelaçait »¹². Dans le texte intitulé *Comment j'ai intitulé mon théâtre et pourquoi* (texte dactylographié, écrit en 1917, avec ajouts et corrections datant de 1918), Craig admet avoir choisi « un titre infernal » qui demande des explications : « ...les personnes pour qui l'œuvre a été écrite... celles qui l'ont inspirée... celles dont je sens qu'elles la méritent... *les quelques fous, les grands fous, les rares, singuliers et précieux fous, ces fous qui voient bien plus qu'aucun de nous ne l'imagine... les fous qui connaissent... et qui sont même connus.* Non pas connus pour être fous, en aucun cas, car ils ont plus d'esprit que vingt d'entre nous qui nous croyons sages... et autant de goût ; mais en dépit de tout cela, ils demeurent les esclaves de leur folie particulière. Ceux-ci n'ont encore jamais eu de Théâtre. Demandez-leur, et ils vous diront qu'ils préfèrent de loin deux poupées et une table de cuisine retournée aux acteurs et au théâtre... »¹³ (c'est moi qui souligne).

Craig semble devancer Tristan Tzara, qui dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », lu le 12 décembre 1920, fait l'éloge de l'idiot universel : « Il est certain que depuis Gambetta, la guerre, le Panama et l'affaire Steinheil, on trouve l'intelligence dans la rue. L'intelligent est devenu un type complet, normal. Ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est L'IDIOT. Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus. »¹⁴

Une semaine plus tard, Tzara allait lire une annexe à ce manifeste, intitulé « Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux », où l'on nous raconte comment « à une réunion d'imbéciles », Tristan Tzara, « un personnage petit, idiot et insignifiant faisait une conférence sur l'art de devenir

¹² Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous. The Drama for Fools*, op. cit., p. 401.

¹³ *Ibidem*, p. 417.

¹⁴ <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2016/03/Tristan-Tzara-Dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> (consulté le 13 mai 2016)

charmant ». À la fin nous apprenons pourtant que l'auteur « préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste »¹⁵.

Tout comme chez Craig, nous allons retrouver chez les artistes des différents courants d'avant-garde tels que le futuriste et puis l'adampetoniste¹⁶ Ardengo Soffici, qui proposait de substituer au génie partout et pour toujours l'imbécilité¹⁷, ou le surréaliste Antonin Artaud, l'éloge de la folie, de l'irrationnel, de l'anormal, en tant qu'alternative au positivisme, au rationalisme ou aux normes bourgeoises réglementant le comportement social. Ainsi Artaud dans son article de 1925, *La liquidation de l'opium*, adresse des mots exaltés aux malades mentaux : « c'est ce point pour moi qui vous sauve et vous rend augustes, purs, merveilleux : vous êtes hors la vie, vous êtes au-dessus de la vie, vous avez des maux que l'homme ordinaire ne connaît pas, vous dépassez le niveau normal et c'est de quoi les hommes vous tiennent rigueur ; vous empoisonnez leur quiétude, vous êtes des dissolvants de leur stabilité »¹⁸.

À l'instar des fous de Craig, l'idiot, l'imbécile, le malade mental incarnent des figures investies d'une aura antihéroïque et anti-mythique, que les avant-gardes (les futuristes, les dadaïstes et ensuite les surréalistes) cultivent ostensiblement, en les opposant aux prototypes « nobles » de la société ou à la normalité bourgeoise. La folie apparaît comme le seul choix raisonnable à une époque où tout s'emballe. Ces modèles de l'anormalité et de la marginalité ont dans la mythologie et l'idéologie des avant-gardes une double valence : d'un côté, ils représentent une redoutable force subversive, perturbatrice des conventions et des stéréotypes socioculturels, d'autre côté, une force régénératrice, grâce à leur capacité d'éclairer des territoires de l'esprit inaccessibles à la connaissance rationnelle ordinaire.

Je m'arrêterai pour une étude de cas à une pièce intitulée *Roméo et Juliette*, après trois cents ans (« a motion for marionettes »), qui figure dans le recueil *Le Théâtre des fous*, mais qui a paru pour la première fois dans la revue *The Marionette*, petite revue sœur de *The Mask*, que Craig publie à partir du 1er avril 1918 (seulement sept pièces ont été publiées du vivant de l'auteur).

¹⁵ <http://archives-dada.tumblr.com/post/15903653239/tristan-tzara-comment-je-suis-devenu-charmant> (consulté le 13 mai 2016)

¹⁶ Soffici appelle la littérature bruitiste, onomatopéique « le pet d'Adam ».

¹⁷ „Giacchè [...] il destino ultimo, supremo, definitivo dell'Adampetonismo è [...] di sostituire al Genio in tutto e per tutto e per sempre l'IMBECILLITÀ". Voir <http://bottegaelefante.blogspot.ro/2014/08/un-altro-futurismo-umberto-boccioni-e.html> (consulté le 24 septembre 2016).

¹⁸ <http://jclandry.free.fr/Artaud/Artaud.htm> (consulté le 13 mai 2016)

La page de couverture du premier numéro présente la revue comme s'il s'agissait d'un véritable spectacle, adoptant la perspective ludique et le ton bonimenteur que nous rencontrons par exemple dans *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tzara:

Un spectacle pour les fous. Un spectacle démocratique. Un spectacle diplomatique. Un spectacle qui est aristocratique – autocratique – et oligarchique : un spectacle dynastique et pchaïque – un spectacle dictatorial – populocratique bureaucratique.¹⁹

Utilisant la technique du collage, qui appartient intégralement à l'univers DADA, la pièce est une réécriture parodique et iconoclaste de l'œuvre canonique. La dérision, le grotesque, l'absurde, l'invraisemblable deviennent les figures tutélaires d'une dramaturgie alogique qui adopte des stratégies dramatiques de type détronant, pareilles à celles cultivées par les futuristes et les dadaïstes.

La petite pièce pour marionnettes a quatre scènes²⁰ : l'action commence en 1916 (« année du Tricentenaire », précise Craig – quand on célèbre trois cents ans depuis la mort de Shakespeare – et, en même temps, année zéro DADA !) et continue, au fur et à mesure que se déroulent les scènes, après un an, puis après deux, respectivement après cinq. Le lieu de l'action est Stratford-upon-Avon. Les personnages sont, à part Roméo et Juliette, Shakespeare lui-même, Lord Bacon, le metteur en scène allemand Max Reinhardt et Trois Sorcières (en fait, deux femmes écrivains, Madame de Staël, Mrs. Harriet Beecher-Stowe et la femme de Lord Byron, Miss Milbanke).

L'action tourne uniquement autour de la « scène du balcon », dont le décor nous montre tantôt l'extérieur (A), tantôt l'intérieur de la maison(B).

Dans les didascalies préliminaires on nous dit que « Juliette est une demi-figure. Elle a une tête, des bras, une poitrine et une taille, mais le reste est un bâton. On le voit clairement de l'intérieur de la scène B, mais rien ne permet de le soupçonner si on la regarde depuis l'extérieur, A ».

Nous avons affaire à une parodie fantaisiste, corrosive, avec un Shakespeare qui écorche l'anglais, en utilisant un mélange d'allemand et d'anglais : curieux de voir comment vont ses « chers enfants », il n'a que

¹⁹ *Apud* Didier Plassard, *Un rêve de spectacle*, in Edward Gordon Craig, *Drama for Fools/Le théâtre des fous*, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Toutes les citations renvoient au texte de la pièce publié dans la revue *Puck*, nr. 1, 1988, pp. 13-15.

deux apparitions, au bout desquelles il manque chaque fois de s'évanouir. Lors de la première, il arrive accompagné par Lord Bacon (Francis Bacon qu'il appelle Franz), bras dessus, bras dessous, tandis que la seconde fois Max Reinhardt (le metteur en scène), se joint à eux, « déguisé en gentleman suisse ». À la fin de la pièce, devant le rideau baissé, Shakespeare se lamente en demandant :

Wer hat ma pièce réécrite... mes chers Roméo et Juliette ? Wer hat mutilé mon Roméo ? Wer hat fait cela ? Bour quelle raison ? Et dans quel put ?

La mutilation à laquelle fait allusion l'auteur révolté n'est pas seulement symbolique et littéraire : elle est aussi littérale, donc dans le sens propre du terme. D'une scène à l'autre, Roméo – venu chaque fois déclarer son amour fidèle à Juliette – perd tantôt un bras, tantôt une jambe, finissant par arriver, dans la dernière scène, « en chaise roulante, sans jambes, avec un bras artificiel et un œil seulement », tandis qu'à Juliette, dont « la voix [...] dérape dans les aiguës » et « qui cligne tout le temps rapidement et horriblement des yeux », poussent d'une scène à l'autre des pieds, des jambes et des cuisses.

Pendant la scène trois, par exemple, qui se passe en 1918, Roméo revient encore une fois déclarer son amour à Juliette, tandis que Shakespeare, hissé par Max Reinhardt et Francis Bacon et regardant par-dessus le mur, sanglote et finit par s'évanouir par terre, « écrasant Reinhardt ». Qu'est-ce que Shakespeare a pu voir qui puisse le secouer à tel point ? Suivons le déroulement de la scène qui est un remarquable échantillon de la stratégie dramaturgique de type détronant utilisée par Craig – chère aux futuristes et aux dadaïstes aussi – à travers laquelle se produit la subversion des codes et la carnalisation des conventions théâtrales.

ROMEO. (*entrant dans la maison*) Je viens, chère Juliette, vous dire une fois de plus que je vous aime. (*Le vent siffle violemment, la neige commence à tomber à l'extérieur, les éclairs jaillissent et Shakespeare sanglote.*) Et... (*coup de tonnerre*) et... (*nouveau coup de tonnerre*) pour vous informer que j'ai reçu une médaille pour courage insigne dans un combat auquel j'ai pris part pour votre bien et celui de ma patrie.

JULIETTE. Ah, c'est trop beau de penser que vous êtes un homme si merveilleux ! Et perdez-vous votre bras à ce combat ?... Oui ? (*sa voix enjouée dérape dans les aiguës*).

ROMEO. Non, Juliette. Je l'ai perdu à la fin de la Scène Deux.

JULIETTE. Quoi, pendant que vous étiez en scène !... Avec moi ?... Je ne m'en suis jamais aperçue. Cela vous gêne-t-il beaucoup ?

ROMEO. Non, si cela ne vous gêne pas, Juliette.

JULIETTE. (*d'une voix claire et joyeuse*) Oh non, cela ne me gêne pas du tout Roméo chéri.

(*Shakespeare s'évanouit, écrasant Reinhardt. Silence.*)

Et comment va votre travail, Roméo ?

(*Silence.*)

ROMEO. Juliette, je suis venu vous dire pour la troisième fois que je vous aime.

SHAKESPEARE (*à terre*) Ah, je l'entends ! Je l'entends ! Comme c'est beau ! La bonne vieille tradition !

JULIETTE. Oh, Roméo, il ne faut pas que vous gâchiez notre belle amitié avec ces vilains mots. (*Elle pleurniche, fâchée.*) Laissez-moi, je vous en supplie. (*Elle entend Shakespeare gémir.*) Oyez, c'est la chouette et non le rossignol. Laissez-moi, je vous en conjure en amie véritable.

(*Roméo sort, passe devant la scène et le décor et laisse tomber une jambe derrière lui en traversant le jardin.*)

Rappelons quelques-unes des caractéristiques du processus de carnavalisation des formes littéraire brillamment défini par Mikhaïl Bakhtine²¹ (qui pourtant n'étend pas son analyse au théâtre) que nous retrouvons ici chez Craig et également dans les œuvres et les manifestes des futuristes et dadaïstes : iconoclasme, désir de provocation, volonté déclarée de construire une contre-culture, attitude familière et sacrilège envers les choses graves et solennelles, associations oxymoriques, ambivalence et grotesque, instauration d'un monde associé à l'irrationnel et la folie, un véritable « monde à l'envers », rabaissement de la « grande culture » et des valeurs consacrées, etc. La psychologie des personnages est annihilée en faveur des actes, des gestes, des discours placés sous le signe de l'excentrique, des mésalliances, des attitudes profanatrices devant la mort et ses rituels, autant de catégories du carnavalesque.

²¹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, l'édition roumaine : Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoïevski*. În românește de S. Recevschi. București, Univers, 1970, surtout le chapitre IV, intitulé „Particularitățile de gen, compoziție și subiect ale operelor lui Dostoïevski” (« Particularités de genre, composition et sujet des œuvres de Dostoïevski »), pp. 140-251, où l'auteur évoque le carnaval et ses catégories ainsi que le domaine du sérieux-hilare et la satire ménippée, en tant qu'origine et modèle de la littérature carnavalesque.

Pendant la dernière scène, qui se passe après encore cinq ans, Roméo est rejeté brutalement par Juliette : « Oh, Roméo, quelle brute vous êtes ! Pourquoi ne pas m'avoir dit que vous n'aviez que la moitié d'un corps ? » « Je ne l'ai même pas, Juliette chérie, et maintenant vous n'avez plus que la moitié d'un cadavre », lui répond Roméo, avant de s'écrouler avec fracas de son perchoir et de mourir. Quant à Juliette, elle « a maintenant deux jambes, deux pieds et est complètement développée », tandis que ses répliques contiennent des allusions, à peine voilées, à un possible penchant lesbien, qu'elle partagerait avec ses amies et amis, « toutes ces filles-garçons et tous ces garçons-filles », qui sont « terriblement drôles ».

Le rideau tombe, après des répliques dont la platitude est digne de n'importe quel mélodrame du boulevard : s'approchant du cadavre de Roméo, Juliette « retire son cœur de sa poche et trouvant "ROSALINE" écrit dessus, tape du pied et dit : Je m'en doutais... quelle horreur ! Voilà un homme qui aurait compromis toute femme qu'il aimait réellement. Pourquoi ne pouvait-il donc pas être comme moi...rien qu'une bonne, bonne amie pour tout le monde ? *(Elle épingle son cœur sur sa manche, en cachant le côté de l'inscription.)* Suis-je heureuse à présent ? ... Je me le demande ! »

En dépit de la chute du rideau, la pièce n'est pas encore achevée : elle comporte deux brefs épilogues qui se déroulent devant le rideau. Pendant le premier, où Craig renoue d'une manière cocasse avec la « logique » de l'absurde proposée par son texte, Shakespeare se lamente au sujet de la réécriture de sa pièce et de la mutilation de son Roméo, en se demandant qui a pu faire cela et dans quel but. La réponse sera fournie par Madame de Staël, Miss Milbanke et Mrs. Harriet Beecher-Stowe, qui font leur apparition baignées dans une « lumière rouge » :

TOUTES TROIS ENSEMBLE. C'est nous qui l'avons fait !... et si c'était à refaire nous le ferions de même.

SHAKESPEARE. Mein Gott ! Die trois Sorcières !

MAD. DE STAËL. Espèce de vieux fou sentimental! *(elle passe devant lui.)*

MISS MILBANKE. Espèce de menteur ! *(même jeu.)*

MRS. STOWE. Espèce de malotru ! *(même jeu.)*

TOUTES TROIS ENSEMBLE. *(se retournant vers lui.)* Espèce de Hun ! *(Shakespeare s'évanouit.)*

Le deuxième épilogue nous présente l'enterrement carnavalesque de Roméo, dont le « Grand Convoi Funèbre » est composé par « plus de 100 comédiens de bois, chevaux, canons chariots ».

La pièce pour marionnettes de Craig illustre parfaitement une stratégie dramatique de type futuriste et dadaïste, l'approche d'un texte patrimonial shakespearien ayant lieu sous le signe de la parodie et du carnavalesque. L'auto-ironie y est également présente, décelable grâce à une allusion autoréférentielle, quand Max Reinhardt demande – en allemand – à Shakespeare et à Lord Bacon: « Est-ce M. Craig ici ? Appia est avec lui ? J'ai peur ! » (Bien sûr, la raison de sa peur restera pour toujours une énigme !)

Un autre point de convergence que j'ai pu identifier se réfère à l'attitude iconoclaste adoptée ici par Craig envers l'œuvre shakespearienne, attitude que nous retrouvons chez bon nombre d'auteurs d'avant-garde. Il est en quelque sorte naturel que Shakespeare, en tant que prototype du dramaturge « génial », unanimement acclamé, dont l'œuvre appartient au patrimoine culturel universel, officiellement accepté, en tant que modèle suprême du théâtre²², suscite la verve parodique et l'appétit destructeur des avant-gardistes. Shakespeare et ses personnages semblent être les victimes de prédilection qui provoquent la furie iconoclaste et le désir de subvertir les valeurs et les hiérarchies imposées par les canons culturels et esthétiques traditionnels.

Dans ce contexte, Alfred Jarry fait figure de précurseur, puisque son *Ubu roi* est une parodie grandguignolesque du *Macbeth* shakespearien. On trouve dans le cycle ubuesque la première manifestation de cette volonté de subversion totale – idéologique, morale, esthétique – d'une société et de ses valeurs, à travers une logique de la dérision et de l'irrespect. Jarry, précurseur reconnu des surréalistes, nous met en présence d'un monde qui renverse effectivement les codes littéraires et stylistiques « nobles », en nous proposant comme alternative une véritable « contre-culture », où, selon la terminologie de Bakhtine, le « bas » et le « sublime » se confondent, le bas étant dérision du sublime et le sublime exaltation du bas.

²² Pourtant, Shakespeare, considéré comme un barbare, a été difficilement accepté dans la culture française, par exemple, étant joué jusqu'en 1904 dans des adaptations « édulcorées », conformes au goût néoclassique, qui cultivait les normes imposées par les bienséances, la vraisemblance et la règle des trois unités. Cependant, il est intéressant d'apprendre que les premiers à avoir « édulcoré » Shakespeare avaient été les Anglais eux-mêmes : en lisant la biographie du célèbre acteur romantique Edmund Kean, nous apprenons qu'il a été le premier à « restaurer » la fin tragique de *King Lear*. Celle-ci avait été remplacée dès 1681 avec un dénouement heureux (*happy ending*), par l'écrivain Nahum Tate qui avait adapté la pièce. Pourtant, au bout de quelques représentations, qui avaient fait un four, Kean avait été obligé de revenir à l'adaptation de Nahum Tate et au dénouement heureux de celle-ci. Voir https://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kean (consulté le 14 juillet 2015).

Le futuriste Angelo Rognoni écrit en 1916 une pièce intitulée *Hamlet*, ayant le sous-titre de « dévaluation synthétique ». Je la reproduis ici car elle n'a que quelques lignes, et elle est paradigmatique pour la pensée futuriste et pour la réécriture parodique et iconoclaste de Shakespeare, ainsi que pour l'illustration de toutes les caractéristiques de la carnavalesation évoquée ci-dessus :

Un lieu caché à la vue depuis la place qui s'étend devant le château d'Esbeneur.

Hamlet arpente la place pensif. De la gauche apparaît le Spectre.

Hamlet (*en l'apercevant*) : Bonsoir, papa.

Le Spectre (*majestueux*) : Tais-toi, gamin. Je ne suis pas moi. Je suis mon Spectre.

Hamlet (*avec indifférence*) : Oh, elle est bonne celle-là. (*Rideau*)²³

Hamlet apparaît aussi dans une pièce de Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, écrite en 1924, que Louis Aragon considérait « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne »²⁴, après *Ubu roi* de Jarry et *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire. Dans cette pièce d'inspiration pirandellienne, Tzara fait appel à la technique du collage, en utilisant quelques scènes d'*Hamlet* comme un *ready made*. Cette comparaison inspirée appartient à Henri Béhar, qui affirme que Tzara choisit des scènes d'*Hamlet*, les condense, ne retenant de Shakespeare que ce qui l'intéresse. Béhar est d'avis que son collage glorifie Shakespeare, tout comme Duchamp se proposait de rendre la vitalité à un Rembrandt en l'utilisant comme planche à repasser²⁵.

Shakespeare, en tant que catalyseur de la subversion à l'œuvre chez les artistes des différentes avant-gardes, est présent aussi chez le surréaliste Luis Buñuel : il s'agit de son film *Hamlet* (1927), « tragédie comique », où le réalisateur expérimente, selon ses propres mots, une écriture théâtrale « génoclaste », annihilant la frontière entre les genres (théâtre, scénario de cinéma, écriture dramatique, lyrique)²⁶. La tragicomédie de Buñuel veut être un commentaire surréaliste à « être ou ne pas être » de Shakespeare, une interrogation au sujet de l'identité du personnage ou même de sa dissolution.

²³ In: *Théâtre futuriste italien*. Anthologie critique par Giovanni Lista, tome I, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1976, p. 226.

²⁴ *Apud* Henri Béhar, *Étude sur le théâtre DADA et surréaliste*, Gallimard, 1967, p. 162.

²⁵ *Ibidem*, p. 171. C'est ce que Duchamp appelait *ready made inversé*.

²⁶ Voir Duarte Mimoso-Ruiz, « Théâtre et cinéma dans l'œuvre de Luis Buñuel: d'*Hamlet* (1927) à *L'Âge d'Or* (1930) », in *Théâtre et cinéma années vingt*. Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, pp. 52-61.

Quant à Gordon Craig, les rapports qu'il entretient avec l'œuvre de Shakespeare sont complexes, paradoxaux et ambigus et ils ne font pas l'objet de cet article. Pourtant, il serait utile de rappeler que, sa vie durant, Craig a été hautement préoccupé par l'œuvre shakespearienne, à laquelle il fait souvent référence dans les articles de *On the Art of the Theatre*, parmi lesquels il faut absolument mentionner « Les spectres dans les tragédies shakespeariennes » (« The Ghosts in the Tragedies of Shakespeare »), où il analyse les causes de l'échec de la plupart des mises en scène dans la représentation des spectres shakespeariens sur la scène, c'est-à-dire dans la matérialisation du monde de l'invisible. Invité par Stanislavski et Nemirovitch-Dancenko, Craig a mis en scène une seule pièce de Shakespeare, *Hamlet*, au Théâtre d'Art de Moscou, en 1911-1912, qu'il a estimé être un échec artistique, malgré son approche révolutionnaire et l'utilisation de ses « screens ». Pourtant, il a dessiné et gravé les décors pour d'autres pièces shakespeariennes, comme *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Le Marchand de Venise*.

Si dans la petite pièce pour marionnettes *Roméo et Juliette*, l'œuvre de Shakespeare est placée sous le signe de la décomposition parodique, de l'absurde et de la dérision, et, en somme, d'une approche purement ludique – autant de démarches que nous retrouvons chez les futuristes et les dadaïstes –, quand il s'agit de l'aborder dans le registre du sérieux, Craig agit en vrai symboliste. Bien qu'il ait joué en tant que jeune comédien des rôles shakespeariens importants (Roméo, Petrucchio, Hamlet, Malvolio), il estime que *Hamlet* et d'autres chefs-d'œuvre du Grand Will ne sont pas de nature à être représentés, car toute œuvre qui se révèle parfaite lors de la lecture n'appartient pas au théâtre, mais à la littérature, et donc la mettre en scène signifierait la vouer à un échec certain²⁷. Il s'agit en quelque sorte d'une autre manière – admirative – d'« annihiler » Shakespeare, en le chassant des planches. Craig semble reprendre ici le crédo d'autres symbolistes, tels que Mallarmé et Maeterlinck, ce dernier affirmant de façon péremptoire qu'aucun chef d'œuvre dramatique n'est scénique et qu'il vaut mieux abolir la représentation théâtrale et remplacer le comédien par un androïde, une ombre, une figure de cire qui aurait l'apparence de la vie sans avoir la vie²⁸. La surmarionnette

²⁷ Voir « Arta teatrului. Primul dialog » (« L'Art du théâtre. Premier dialogue »), in E. Gordon Craig, *Despre Arta Teatrului (De l'art du théâtre)*. Traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista *Teatrul Azi* (supliment), Ed. Cheiron, 2012, p. 130.

²⁸ Voir Maurice Maeterlinck, *Menus propos. Le Théâtre. Un théâtre d'andrioides*, in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*, Bruxelles, Ed. Labor, 1985, p. 87.

de Craig, à l'instar de l'androïde de Maeterlinck, est vouée à remplacer l'acteur de chair et d'os dont les faiblesses et les dérapages émotionnels ne font que détruire l'aura idéale d'un chef-d'œuvre qui, en tant que tel, devrait rester immuable.

Dans ce contexte, admettons-le, la présence carnavalesque de Roméo et Juliette, dans une petite pièce pour marionnettes, signée par E. G. Craig, en 1918, destructrice du mythe littéraire et adoptant des stratégies de type détronant, ne manque pas de nous faire penser à une étonnante convergence avec les esthétiques provocatrices, iconoclastes des futuristes et des dadaïstes.

Bibliographie

- BABLET Denis, *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*, in *****Le Masque. Du rite au théâtre*. Etudes de O. Aslan, D. Bablet, Cheng Shui Cheng et al. Réunies et présentées par Odette Aslan et Denis Bablet. Paris, CNRS Editions, 1985, pp. 137-146.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, l'édition roumaine : BAHNIN Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, În românește de S. Recevschi, București, Univers, 1970.
- BÉHAR Henri, *Étude sur le théâtre DADA et surréaliste*, Gallimard, 1967.
- *****The Correspondance of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903-1937*, Edited by L.M. Newman. Published by W.S.Maney& Son Ltd. For the Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic studies, University of London, 1995.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Editions O. Lieutier, 1942.
- CRAIG Edward Gordon, *Romeo and Juliet/ Roméo et Juliette*, in *Puck*, nr. 1, 1988, pp. 11-15.
- CRAIG Edward Gordon, *Le Théâtre des fous. The Drama for Fools*. Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvilier à partir des manuscrits de la collection Edward Gordon Craig de l'Institut International de la Marionnette. Illustrations: Edward Gordon Craig. Traduction française: Marion Chénétier-Alev. Responsable scientifique: Didier Plassard. Coédition L'Entretemps/ Institut International de la Marionnette, Montpellier/ Charleville-Mézières, 2012.
- LISTA Giovanni, *DADA libertin&libertaire*, Paris, l'insolite, 2005.
- MAETERLINCK Maurice, *Menus propos. Le Théâtre. Un théâtre d'androïdes*, in *Introduction à une psychologies des songes et autres écrits*, Bruxelles, Éd. Labor, 1985.

- MIMOSO-RUIZ Duarte, *Théâtre et cinéma dans l'œuvre de Luis Buñuel: d'Hamlet (1927) à L'Âge d'Or (1930)*, in *Théâtre et cinémannées vingt*. Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, pp. 52-61.
- TAXIDOU Olga, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
- **** *Théâtre futuriste italien*. Anthologie critique par Giovanni Lista, tome I, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1976.

Sitographie

- <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2016/03/Tristan-Tzara-Dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> (consulté le 13 mai 2016)
- <http://archives-dada.tumblr.com/post/15903653239/tristan-tzara-comment-je-suis-devenu-charmant>(consulté le 13 mai 2016)
- <http://bottegaelefante.blogspot.ro/2014/08/un-altro-futurismo-umberto-boccioni-e.html> (consulté le 24 septembre 2016).
- <http://jclandry.free.fr/Artaud/Artaud.htm> (consulté le 13 mai 2016)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kean (consulté le 14 juillet 2015).

ANCA MĂNIUȚIU is professor at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University Cluj. Her main research field and teaching activity focus on the innovative theatre theories and stage practices of the 20th century European directors, on the tendencies that emerge in nowadays theatre practices and on the mutual influences between theatre and cinema. She published numerous critical essays on, among others, Samuel Beckett, Michel de Ghelderode, Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Meyerhold and 11 volumes of translations from French, English and Spanish authors.

Anca Măniuțiu published four volumes dedicated to the Belgian playwright Michel de Ghelderode, focused on a complex comparative research implying Bakhtin's categories of the carnivalesque, Artaud's Theatre of Cruelty, Meyerhold's scenic grotesque, as well as the plays and manifestoes of the Futurist and Dadaist artists.

In 2006, Anca Măniuțiu was invited as a visiting professor at the Institut d'Études Théâtrales, Paris III, Sorbonne Nouvelle (France), and in 2008 she was granted a Senior Fulbright post-doctoral fellowship for lecturing and research at the University of South Carolina, Columbia (USA).

In 2016, she was awarded the Prize for Lifetime achievement in the field of theatre theory and criticism by UNITER (The Romanian Union of Theatre Artists).

Dada et le cinéma: histoire(s), (anti-)esthétique, langage

IOAN POP-CURȘEU¹

Abstract: *Dada and Cinema: History(-ies), (Anti-)Aesthetics, Language.* This paper tries to propose a survey of the Dadaist cinema, from a historical and (anti-)aesthetical point of view, with an accent on great authors such as Man Ray, René Clair and Marcel Duchamp. Some major characteristics of Dadaist cinema are discussed here, such as the formal innovations, the tendency to abstraction (Hans Richter, Viking Eggeling), the special effects, as well as a main theme, which is the criticism of bourgeois society (in *Entracte – Intermission* by René Clair, 1924). An important focus is put on the question of language in Dadaism in general and in cinema in particular. The work of Marcel Duchamp, *Anémic cinéma*, is seen as a paradigmatic reflection on the condition of language and on its always changing significations.

Keywords: Dadaism, cinema, history, (anti-)aesthetics, language, Man Ray, René Clair, Marcel Duchamp.

Il est sans doute vrai qu'une des perspectives les plus courantes dans l'histoire du cinéma est de présenter l'évolution du septième art en fonction des grands courants qui ont dominé la scène artistique mondiale à partir de 1895. On a donc pu parler d'impressionnisme et d'expressionnisme cinématographique, de films surréalistes, du réalisme socialiste du cinéma soviétique, etc., ceci surtout parce que, souvent, les réalisateurs se revendiquaient eux-mêmes de tel ou tel courant artistique, dont ils essayaient d'appliquer les principes.

Une question majeure qui mérite d'être posée est si le film dada existe², vu que le dadaïsme, à commencer par 1916, a eu des réalisations *majeures* (mais cet adjectif est absurde, rapporté à Dada !) dans la littérature, la peinture,

¹ Université Babeș-Bolyai ; ioancurseu@yahoo.com

² Thomas Elsaesser est un de ceux qui soulèvent le problème de l'(in)existence du film dadaïste dans son étude « Dada/ Cinema », in *Dada and Surrealist Film*, MIT Press, 1996, pp. 13-27.

la musique, le théâtre. Techniquement parlant, on peut faire des délimitations très claires, en partant d'un principe chronologique, associé à un principe de l'appartenance. C'est-à-dire : n'importe quel cinéaste proche des groupes dada actifs à Zurich, Paris, New York, Berlin, Cologne, Dresde, Barcelone peut être intégré dans la cinématographie dadaïste, surtout par des œuvres réalisées entre 1916 et 1924. Le deuxième repère chronologique n'est pas aléatoire, car c'est à la fin de cette année que paraît le *Premier Manifeste du surréalisme* de Breton, tandis que le mouvement dada se dissout, mais sans que son esprit se perde. Man Ray, par exemple, auteur d'un très court et dadaïste film, *Le Retour à la raison* (1923), qui a accompagné la soirée du *Cœur à barbe*, animée par Tristan Tzara, est resté assez fidèle à l'« esthétique » dadaïste dans ses films ultérieurs : *Emak Bakia* (1926), *L'Étoile de mer* (1928) et *Le Mystère du château de dé* (1929)³. Je reviendrai sur Man Ray plus bas.

Le corpus du film dada doit être pensé en fonction de la chronologie et de la structure des groupes artistiques, mais aussi en fonction des auteurs, parce que – en vertu d'un principe de « liberté » souvent clamé – chaque artiste s'est senti libre de créer son propre univers de (non-)sens et de représentations. Man Ray, Viking Eggeling, René Clair, Hans Richter, Marcel Duchamp, auxquels on peut ajouter quelques autres, par exemple Benjamin Fondane avec son film tardif, *Tararira* (1936), peuvent être inscrits dans l'histoire du cinéma comme les grands cinéastes dada. La diversité, le manque d'une formule fixe, paralysée et paralysante, sont donc parmi les premiers aspects qui viennent à l'esprit quand on réfléchit au film dada, mais cela ne veut pas dire qu'il est impossible de tracer quelques lignes d'analyse esthétique, utiles au moins du point de vue didactique.

En premier lieu, je soulignerais que dans le film dada la narration, dans son sens classique, n'existe pas. Il n'y a pas d'histoire qui repose sur une perspective narrative, pas de temps déterminé en relation avec un espace (décor cohérent), mais ce qui subsiste, c'est l'importance capitale accordée au rythme. Les images s'enchaînent selon les besoins du contraste ou de l'analogie (besoins poétiques, en dernière analyse), en supprimant l'histoire. Même là où une histoire semble s'esquisser, comme dans *L'Étoile de mer* de Man Ray, sur un scénario de Robert Desnos, où il s'agit au fond d'un triangle amoureux, l'intérêt des spectateurs se fixe surtout sur la poésie des images en liberté, pas sur l'aspect diégétique.

³ Sur les films de Man Ray, voir Kim Knowles, *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, Peter Lang, 1976.

Le refus de la narration classique va main dans la main avec l'intérêt pour l'abstrait (promu aussi à travers la poésie et les manifestes dadaïstes) : « Dada est l'enseignement de l'abstraction », proclamait d'ailleurs Tristan Tzara dans son *Manifeste Dada 1918*⁴. Dans cet esprit, Hans Richter et Viking Eggeling ont créé, dans les années 20, les premiers films abstraits de l'histoire du cinéma. *Rhythmus 21* ou *Rhythmus 23* de Richter, réalisés au plus fort du courant dadaïste, misent sur la rigueur des formes géométriques, à la manière des compositions picturales de Theo van Doesburg ou Piet Mondrian, figures-clé du mouvement *De Stijl*, sorte de branche hollandaise du dadaïsme⁵. La *Symphonie diagonale* (1924) de Viking Eggeling explore la poésie des formes dans l'espace. Man Ray ou Marcel Duchamp, en tant que cinéastes, n'ont pas été non plus immuns aux séductions de l'abstractionnisme. Il n'est que de rappeler, à ce propos, que le film de Duchamp, *Anémic cinéma* (1926), est construit sur le motif de la spirale, qu'on retrouve dans ses expériences avec les « rotores » en 1935⁶.

Le détachement de la narration et du réalisme a signifié pour le film dada une ouverture sans précédent envers les expériences optiques et les jeux avec les nerfs des spectateurs. Dans *Le Retour à la raison*, par exemple, Man Ray utilise la technique des « rayographies », c'est-à-dire l'impression d'objets sur la pellicule photosensible, par contact direct. La rayographie, ou photo sans appareil, a été d'ailleurs largement pratiquée par d'autres dadaïstes, avant d'être « découverte » et baptisée par Man Ray : Christian Schad est un de ceux-là. Tristan Tzara voit dans cette technique « une nouvelle forme plastique susceptible de subvertir l'art, la peinture et la photographie elle-même »⁷. Man Ray crée dans *Le Retour à la raison* une danse fascinante de punaises et d'épingles à couture, alterné avec le mouvement hypnotique d'un carrousel et terminé sur une belle image des seins de Kiki de Montparnasse, vu dans la lumière alternée de rayons (*Ray-ons*) filtrés à travers un store. On n'a peut-être jamais rendu un si bel hommage aux seins d'une maîtresse et d'une muse

⁴ Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, in *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 363.

⁵ Sur Hans Richter, voir aussi Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, București, Meridiane, 1965, pp. 141-149. L'auteur italien met en évidence la dette de Richter envers le cubisme, ce que l'on ne saurait nier.

⁶ Calvin Thomkins, *The World of Marcel Duchamp 1887-1968*, New York, Time-Life Books, 1966, pp. 148, 152-153.

⁷ Clément Chéroux, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, p. 257.

que dans ce film où le figuratif se charge des beautés de l'abstrait ! Par ailleurs, la légende dit que *Le Retour à la raison* aurait été réalisé sous urgence, au moment où Tzara aurait montré à Man Ray le programme de la soirée du 6 juillet 1923, où l'Américain figurait en tant que producteur d'un film dada : le projet aurait été mis sur pied en une journée et demie⁸. Tzara note l'impression puissante produite sur lui par le film de Man Ray, mais il le fait dans le registre de l'analogie poétique, ce qui pourrait marquer la parenté profonde entre cinéma et poésie :

Les images ressemblaient à une tempête de neige dont les flocons voleraient dans tous les sens au lieu de tomber, et qui se transformeraient en un champ de marguerites, comme si la neige, cristallisée, devenait fleur...⁹

Entre parenthèses soit dit, c'est toujours lors de la soirée du *Cœur à barbe* qu'on a projeté *Rhythmus 21*, film abstrait de Hans Richter, qui faisait un pendant merveilleux au *Retour à la raison*. Dans l'horizon des expériences visuelles qui frisent l'abstraction, il faudrait citer aussi la danse des cols de chemise d'*Emak Bakia*. À partir de cet élément concret, réel, Man Ray invente un vertige des formes qui rappellent parfois l'insertion dans l'espace des sculptures abstraites de Brancusi, bon ami à la fois de Man Ray et de Tristan Tzara. À ce propos, quel meilleur témoignage que cette photo de 1921, prise dans l'atelier de Brancusi par Man Ray, où on les voit en compagnie de Tristan Tzara et de Marcel Duchamp¹⁰ ? Dans *Emak Bakia*, le spectateur assiste à une danse des transformations, où les formes découlent l'une de l'autre, dans une dynamique permanente, qui efface la forme de départ – le col de chemise – jusqu'à le faire devenir jeu d'ombres et de lumière sur le sol d'un bâtiment...

⁸ Sur cette fameuse soirée qui a marqué la rupture entre Dada et les futurs surréalistes, voir François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002, pp. 162-164 (chapitre « Bataille rangée au théâtre ») ; Marius Hentea, *Tata Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, Bucarest, Tracus Arte, 2016, pp. 212-216.

⁹ Cité dans *Dada*, Catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition *Dada*, présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, p. 666.

¹⁰ Voir la photo sur le site du Centre Pompidou :

<https://www.centrepompidou.fr/cpo/resource/c9bean/rynarL9> (consulté le 30 septembre 2016). Voir aussi Fr. Buot, *op. cit.*, pp. 134-137. Tristan Tzara décrit la sculpture de Brancusi comme suit, *Œuvres complètes, éd. cit.*, pp. 619-620 : « un art non imitatif » ; « une idée fluide dans la matière dure » ; « la façon d'envisager le monde de Brancusi n'est pas analytique mais tient des idées universelles ». Peut-être ces caractéristiques pourraient-elles s'appliquer aussi au cinéma dadaïste ?

Dans un enchaînement naturel, il faut préciser que les cinéastes dadaïstes ne refusent pas l'utilisation de ce qui s'appellerait aujourd'hui *effets spéciaux* : l'altération de la clarté de l'image par l'interposition de filtres devant l'objectif de la caméra (*L'Étoile de mer*), des trucages mécanico-théâtraux (comme le dessin sur les paupières d'une femme d'une paire d'yeux ouverts, ce qui donne au spectateur une sensation d'étrangeté lorsque celle-ci cligne des yeux), des accélérations et des ralentissements, des surimpressions, l'ouverture et la fermeture en fondu (*fade in fade out*), le fondu enchaîné (*dissolve into*) et l'alternance frappante de plans à contenu et à dimension divergents... Un film dada, peut alterner, par exemple, le gros plan d'un visage et un plan d'ensemble, et puis passer à une image complètement abstraite, le tout par des coupures de montage très brusques ou, au contraire, par des enchaînements plus fluides. Ce qu'on suit, c'est toujours la surprise, le choc, le scandale et la mise des spectateurs dans une situation inconfortable.

Du point de vue thématique, le thème principal du film dada, qu'il « partage » avec les autres formes d'expression artistique du dadaïsme, mais aussi avec toute l'avant-garde historique, c'est la critique de la bourgeoisie. N'oublions pas que, dès les premiers moments du Cabaret Voltaire, en 1916, les jeunes révoltés rendaient la bourgeoisie responsable de la ferveur militariste qui avait saisi l'Europe, ainsi que de toutes les horreurs de la Première Guerre Mondiale. Les bourgeois ne comprennent pas l'art, salissent la morale et prennent l'esclavage le plus bas pour de la liberté. Il n'y a qu'à relire les manifestes de Tristan Tzara, pour voir à quel point la critique de la bourgeoisie par les dadaïstes était mordante :

Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner de l'argent et caresser le gentil bourgeois ? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre de profil. [...]

Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police – cause de l'esclavage, – rats putrides dont les bourgeois ont plein le ventre, et qui ont infecté les seuls corridors de verre clairs et propres qui restèrent ouverts aux artistes. 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 déchirent et détruisent les siècles. [...]

L'esprit bourgeois, qui rend les idées applicables et utiles, veut donner à la poésie le rôle invisible de principal moteur de la machine universelle : l'âme pratique. Avec son aide on rendra le Christ aux hommes : expressionnisme. De cette manière, tout se laisse organiser et fabriquer.¹¹

Mais attention ! Avec cette critique âpre de la bourgeoisie, Tzara ne devient pas (encore) un communiste, comme l'ont voulu certains – il faut attendre la guerre d'Espagne et la deuxième guerre mondiale pour qu'il s'engage dans une activité politique soutenue. D'ailleurs, tout le mouvement dada de Zurich est foncièrement opposé à la politique, quelle qu'elle soit, de gauche ou de droite (ce qui n'est pas le cas des dadaïstes de Berlin, par exemple). À ce propos, il ne faut pas oublier que Tzara pouvait encore déclarer en 1927 :

Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate. La prose par contre est le prototype du compromis envers la logique et la matière. Reconnaître le matérialisme de l'histoire, le dire en phrases claires même dans un but révolutionnaire, ceci ne peut être que la profession de foi d'un habile politicien : un acte de trahison envers la *Révolution perpétuelle* la révolution de l'esprit, la *seule* que je préconise, la seule pour laquelle je serais capable de donner ma peau, parce qu'elle n'exclut pas la *Sainteté du moi*, parce qu'elle est ma Révolution, et parce que pour la réaliser je n'aurai pas besoin de la souiller à l'aide d'une lamentable mentalité et mesquinerie de marchand de tableaux. Les conquêtes de la liberté individuelle ont été payées avec tant de souffrances, au prix de tant de renonciation et de courage que je ne puis appeler que frivoles et opportunistes, les habiles recollages à l'idée marxiste de ces joyeux renégats de la pensée individualiste.

Le communisme est une nouvelle bourgeoisie partie de zéro ; la révolution communiste est une forme bourgeoise de la révolution. Elle n'est pas un état d'esprit mais une « regrettable nécessité ». Après elle, l'ordre recommence. Et quel ordre ! Bureaucratie, hiérarchie, Chambre des députés, Académie française.¹²

¹¹ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 361 (*Manifeste Dada 1918*), 366 (*Manifeste Dada 1918*), 402 (*R. Huelsenbeck*, « *Prières fantastiques* »).

¹² *Marchez au pas*. Tristan Tzara parle à « *Integral* », in *Integral*, Anul III, aprilie 1927, p. 7.

Le film le plus illustratif dans le sens d'une critique corrosive de la bourgeoisie me semble *Entracte* (1924), à la réalisation duquel ont collaboré quelques figures majeures du mouvement dada : René Clair (direction), le peintre Francis Picabia (scénario), le compositeur Erik Satie (musique). Picabia vaut quelques lignes, car, à côté de Tzara, c'est un des personnages les plus dadas qui existent : peintre, poète, éditeur, mécène, dandy, il a été un merveilleux passeur de l'esprit dadaïste sur la route tortueuse : Zurich-Barcelone-Paris-New York...

De la même manière que *Le Retour à la raison*, *Entracte* aussi est un intermède pour un spectacle des Ballets Suédois, conçu en collaboration par Picabia et Satie. Le film comprend une série d'événements étranges qui renversent les conventions du bon sens et de l'honorabilité bourgeoise. Par exemple, un des centres d'intérêt est une ballerine d'opéra en tutu, dont on filme le corps de bas en haut, comme en une sorte de dépouillement érotique. Bien entendu, les spectateurs, tout particulièrement les hommes, attendent avec un frisson quasi-sexuel de voir les seins serrés dans le corset et le visage langoureux. La première fois que la danseuse est visible en entier, son positionnement en contre-jour ne nous permet pas de distinguer quoi que ce soit ; ultérieurement, la caméra monte le long du corps et nous dévoile, ironiquement, un visage barbu et des yeux couverts de lunettes, en faisant exploser le système de la dangereuse *concupiscentia oculorum* qui nous avait complètement dominés. C'est à ce moment précis que l'esthétique bascule dans l'anti-esthétique. La dernière partie du film comprend le spectacle d'un enterrement, qui se transforme en une folle poursuite dans les rues de Paris. Le montage dynamique auquel recourt René Clair montre cette course en alternance avec des images de *montagne russe*. Le corbillard est tiré par un chameau et deux gros jambons pendent à ses côtés (allusion probable au fait que pour le bourgeois le ventre est plus important que la solennité du moment), le mort ressuscite et fait disparaître les poursuivants à l'aide d'une baguette magique, etc. Devant une œuvre troublante, ironique, loufoque, telle qu'*Entracte*, le spectateur bourgeois – qui cherche dans l'art une délectation tranquille ou une stimulation des sens – perd ses repères et n'arrive plus à y déceler un sens.



Fig. 1. René Clair, *Entracte*

Cette critique de la bourgeoisie, de son hypocrisie et de ses attentes par rapport à l'art passe dans le film surréaliste et trouve de nouvelles dimensions dans la création de Salvador Dali et Luis Buñuel¹³. Mais le surréalisme – bien qu'il ait des racines beaucoup plus profondément enfoncées dans le dadaïsme qu'il ait jamais voulu le reconnaître – est une autre histoire, étant centré sur le rêve et sur l'exploration du subconscient, tandis que le dadaïsme se concentre sur les problèmes du langage et de la communication. Dans l'activité dada, tout est jeu de mots, exploration du (non-)sens, subversion de la langue corrompue par le journalisme, recherche d'un langage universel. Tous ces traits sont visibles dans l'activité et les réflexions de Tristan Tzara, depuis les provocations zurichoises de 1916, jusqu'aux investigations des

¹³ Voir notamment Matthew Gale (ed.), *Dali & film*, Londres, Tate Publishing, 2007.

anagrammes dans les œuvres de Villon et Rabelais, ou bien chez Hugo Ball, dans les notes de son journal *La Fuite hors du temps* : « Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots. »¹⁴

Le film dada non plus ne me semble pas opaque à la question du langage ; au contraire, son traitement avec des moyens spécifiquement filmiques me semble être un des grands points d'intérêt du mouvement dada. Comme beaucoup de poètes du début du 20^{ème} siècle, les dadaïstes sont attirés par le film car ce nouveau moyen d'expression visuelle promet de suspendre les difficultés de communication que soulèvent les langues historiques. Eggeling et Richter ont cherché d'ailleurs, au même titre que des poètes tels Tzara, Ball ou Benjamin Fondane, une sorte de langue universelle de l'art. En 1920, ils ont envoyé un essai intitulé *Universelle Sprache* à plusieurs personnes célèbres, entre autres Albert Einstein. Le « langage universel » des arts visuels aurait conduit à la fondation d'une nouvelle humanité et d'une vie universelle¹⁵. Il va sans dire que les films abstraits réalisés par Richter et Eggeling doivent être compris aussi comme des sortes de démonstrations pratiques des réflexions sur le langage universel.

Marcel Duchamp, par son film de 1926, *Anémic cinéma*, me semble occuper une place centrale dans les débats dadaïstes autour du langage. Déjà les deux mots du titre, un nom et un adjectif, le second étant l'anagramme du premier, placent le spectateur dans un registre spécifique de l'interprétation. Les six minutes du film se constituent d'une alternance de diverses formules graphiques de la spirale, avec des disques qui tournent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et contiennent des phrases écrites en majuscules. Or, ces phrases, parfaitement cohérentes du point de vue grammatical, sont de radicales mises en question du sens. Par cela, Duchamp anticipe Noam

¹⁴ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Presses du réel, 2006, p. 11. Voir aussi pp. 20, 21, 29, 30 (« les noms et les mots anciens disparaîtront »), 45 (« les deux tiers des mots aux sonorités merveilleusement plaintives, auxquelles l'esprit humain ne saurait résister, proviennent de textes magiques des temps immémoriaux »), 46 (« nous avons maintenant fait tellement évoluer la plasticité du mot »), 48 (« le vocable, investi de magie, a invoqué et engendré une phrase *nouvelle*, qui n'est plus conditionnée ni liée par aucun sens conventionnel »), 51 *sqq.*, 62-64, 96 (« Comment faire pour restituer au mot son pouvoir ? »), 116 (« Le langage des signes est-il l'authentique langue du paradis ? »), 123 (« exiger [...] la fusion des mots et des choses »), 126, 127.

¹⁵ R. Bruce Elder, « Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of Absolute Film », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 3-53.

Chomsky avec sa phrase qui a fait carrière « Colorless green ideas sleep furiously. » (*Syntactic structures*, 1957). Duchamp construit des anagrammes et d'autres jeux linguistiques subtils, propose des glissements entre le sens propre et le sens figuré des mots, utilise de manière originale des expressions idiomatiques, se sert d'homophonies afin d'ironiser les spectateurs et de renverser leurs préjugés sur le langage et la signification. Parfois, les mots se voient en miroir, tout comme dans le titre *Anémic cinéma*, formule qui a une disposition graphique très significative.



Fig. 2. Anagrammes de Duchamp

Les phrases de Marcel Duchamp sont, au fond, des énoncés poétiques d'une extrême subtilité. En voici quelques-unes, accompagnées de brèves notes marginales :

« L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude. » [Cela rappelle un jeu d'enfants dans lequel il s'agit de prononcer vite des phrases pleines de mots homophoniques, afin de produire des cacophonies ou des contre-sens. Le roumain a un exemple célèbre : « Eu pup poala popii, popa pupă poala mea. » Duchamp récidive dans un autre disque, avec une phrase encore plus difficile à prononcer en vitesse, autant sont subtiles les nuances phonétiques de la série d'anagrammes : « Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis. »]

« On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la Côte d'Azur. » [La manière dont Duchamp sait combiner les mêmes phonèmes afin d'obtenir plusieurs mots et syntagmes différents est remarquable. Le résultat est un énoncé absurde, qui est une subtile parodie de la petite annonce et de tout le discours publicitaire et touristique. D'ailleurs, les dadaïstes sont passés maîtres dans l'art de la fausse publicité à but ironique !]

« Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée ? » [C'est ici la plus belle formule des disques de Duchamp, mais aussi la plus complexe du point de vue de l'utilisation du langage. D'un point de vue littéral, c'est une phrase absurde, surtout quand on la lit. Les allusions érotiques deviennent claires à une lecture figurale du texte de Duchamp. Il suffit de penser que « l'épée » est une métaphore courante pour désigner le pénis dans plusieurs langues. *Vagina*, dans le sens originaire latin, ne signifie autre chose que fourreau de l'épée. Cette interprétation est étayée par « moelle », dont la couleur jaune-blanche renvoie au sperme. Plus encore, « le poêle » se trouve, en fait, au centre d'un jeu homophonique, car en français le mot se prononce de la même manière que « poil ». Mais « poil » désigne clairement la pilosité des régions intimes, le plus souvent pudiquement couvertes par des vêtements. « L'aimée », donc, ne peut avoir que des « poils » là où doit arriver la « moelle » jaune-blanche d'un certain glaive qui cherche sa *vagina* !]

« L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spirale. » [C'est ici que se trouve la clef de voûte du dispositif ironique dans lequel Duchamp a pris ses spectateurs. Le jeu linguistique est encore plein de connotations érotiques. *Habite javel* (qui ne connaît le fameux liquide chloré, utilisé pour le ménage) = *j'avais l'habite* (syntagme incompréhensible, puisque le verbe « habiter » s'écrit ainsi dans certaines conditions, qui ne sont pas celles de l'entourage grammatical donné). Si la phrase est réécrite comme suit : « j'avais *la bite* en spirale » (le mot en italiques se prononce exactement comme « l'habite »), les choses deviennent carrément absurdes... Mais l'absurde disparaît dans un vertige ironique quand on pense que les phrases de Duchamp alternaient avec des animations graphiques construites sur le motif visuel de la spirale. Or, ce que les spectateurs ont vu pendant six minutes quarante et une secondes, ce n'était pas autre chose que *la bite*, l'épée, le glaive de Duchamp tournoyant devant leurs yeux et inventant des jeux de langage destinés à en détruire la respectabilité et l'aura de sérieux bourgeois.]

Dans une sorte de conclusion provisoire, il faudrait dire que le film a occupé une place toute aussi importante que les autres arts dans les préoccupations des dadaïstes, même s'il s'agissait là d'une forme artistique encore très jeune. Illustratif pour l'esprit de la modernité, le film a constitué un repère (anti-)esthétique fondamental et a généré de nombreuses interpénétrations, surtout avec la poésie et la peinture. Parmi les peintres¹⁶, Francis Picabia, Serge Charchoune (plusieurs peintures intitulées *Mouvement d'un film peint*) ou bien Raoul Hausmann (*Dada Cino*, 1920) produisent des œuvres inspirées par la perception synthétique et les principes du montage sur lesquels se fonde l'expérience cinématographique. Raoul Hausmann est d'ailleurs l'auteur d'un essai intitulé *Cinéma synthétique de la peinture* (1918), où il défend le simultanisme comme caractéristique essentielle des nouvelles formes d'expression artistique¹⁷.

Quant à la littérature dada, Georges Ribemont-Dessaignes se montre très intéressé par le cinéma, tandis que Tristan Tzara, à son tour, intitule un cycle de poèmes *Cinéma calendrier du cœur abstrait Maisons* ou bien mentionne le cinéma dans le poème *L'Amiral cherche une maison à louer*, qui reste à ce jour le prototype du poème simultané dadaïste : « un métro mêle son cinéma la prore »¹⁸. D'ailleurs, jusqu'à la fin de sa vie, Tzara n'a jamais manqué de s'intéresser aux nouveautés cinématographiques¹⁹. On connaît sa défense, aux côtés des surréalistes, de *L'Âge d'or* de Buñuel, saboté par la Ligue des Patriotes²⁰. Il est clair que, sur le terrain des relations suivies cinéma-littérature, c'est le futurisme qui donne le ton, mais le dadaïsme apporte des tentatives plus solides d'hybridation du discours poétique avec les formules créatrices spécifiques du cinéma. Au fond, les dadaïstes contribuent plus que d'autres à imposer le concept de « ciné-poème », destiné à une évolution extraordinaire dans l'avant-garde historique et au-delà. *Emak Bakia* de Man Ray se proclame comme « cinépoème » et *L'Étoile de mer* se place dans le même registre. Le premier volume publié en français par Benjamin Fondane, *Trois scenarii. Ciné-poèmes* (1928), se nourrit de l'expérience du film dada et fait des renvois subtils à la création cinématographique de Man Ray.

¹⁶ Voir Jennifer Jane Wild, « *L'Imagination cinématographique* ». *The Cinematic Impression on Avant-Garde Art in France 1913-1929*, PhD Thesis, University of Iowa, 2006.

¹⁷ Raoul Hausmann, *Cinéma synthétique de la peinture*, in *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004.

¹⁸ *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 492-493.

¹⁹ Hentea, *op. cit.*, p. 320.

²⁰ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005, p. 243.

...Et puis, il ne faut pas oublier qu'une des « fumisteries » majeures des dadaïstes, pensé pour attirer le public, a été d'annoncer que le grand Charlie Chaplin aurait donné son adhésion à dada, idée lancée par Tristan Tzara depuis Zurich en 1919 et reprise à Paris en février 1920 quand *Le Journal du peuple* publiait la nouvelle que Charlot parlerait à l'une des matinées dada²¹. Et pourquoi pas ?

Bibliographie

- ARISTARCO Guido, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, București, Meridiane, 1965.
- BALL Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Presses du réel, 2006.
- BRUCE ELDER R., « Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of Absolute Film », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 3-53.
- BRUCE ELDER R., *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- CHÉROUX Clément, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp. 243-257.
- GALE Matthew (ed.), *Dali & film*, Londres, Tate Publishing, 2007.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.
- HENTEA Marius, *Tata Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, București, Tracus Arte, 2016.
- HOFFMANN Justin, « Hans Richter, Munich Dada and the Munich Republic of the Workers' Council », in Stephen C. Foster (éditeur), *Hans Richter : activism, modernism, and the avant-garde*, MIT Press, 1998, pp. 48-71.
- KNOWLES Kim, *A Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, Peter Lang, 1976.
- KUENZLI Rudolf (ed.), *Dada and Surrealist Film*, MIT Press, 1996.

²¹ François Buot, *op. cit.*, pp. 94-95.

KUENZLI Rudolf E., « Man Ray's Films: From Dada to Surrealism », in *Avant-Garde Film*, Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 93-104.

THOMKINS Calvin, *The World of Marcel Duchamp 1887-1968*, New York, Time-Life Books, 1966.

WILD Jennifer Jane, « *L'Imagination cinématographique* ». *The Cinematic Impression on Avant-Garde Art in France 1913-1929*, PhD Thesis, University of Iowa, 2006.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books: *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice* (2004), *Baudelaire, la plural* (2008), *Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic* (2010), *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films.

**APRÈS DADA: ÉCHOS & NOUVELLES
INTERPRÉTATIONS /
AFTER DADA: ECHOES AND NEW
INTERPRETATIONS**

L'héritage de Tristan Tzara a Moinești

VASILE ROBCIUC¹

Abstract: *Tristan Tzara's Heritage in Moinești.* This paper tries to underline the echoes of Tristan Tzara's work in his birth town: Moinești, Romania. The author presents the Literary and Cultural Association "Tristan Tzara" and also the *Tristan Tzara Notebooks*, a series of volumes about Tristan Tzara and Dadaism, with papers written by important scholars. Afterwards, the focus is put on some musical compositions inspired by the life and work of Tristan Tzara.

Keywords: Tristan Tzara, Moinești, Dadaism, music.

Moinești, une petite ville roumaine, fait partie d'une région pétrolière en Moldavie centrale. C'est ici que naquit Tristan Tzara, poète roumain mondialement connu, inventeur du Mouvement Dada et chef de file de l'avant-garde européenne.

Le 16 novembre 1991, un groupe d'intellectuels roumains et de l'étranger y fonda l'Association culturelle et littéraire « Tristan Tzara », qui se donne pour but de créer le climat propice à une vie spirituelle authentique et de favoriser un incessant dialogue, efficace et généreux aux valeurs de la culture et de la civilisation modernes. L'étude de la littérature de l'avant-garde internationale s'en trouve ainsi stimulée, de même que l'activité des cénacles littéraires, auxquels notre revue – d'avant-garde – *Les Cahiers Tristan Tzara* – ouvre généreusement ses pages, ce qui a pour effet de mettre en contact des personnalités de la culture contemporaine autochtone.

Chaque année, Moinești accueille des colloques nationaux consacrés à des thèmes liés à la personnalité de Tristan Tzara. C'est un hommage riche en significations à son fils spirituel, qui est aussi citoyen du monde et à qui le temps n'a rien enlevé de son actualité.

¹ Chercheur indépendant ; vasilerobciuccla@yahoo.com

Mentionnons, parmi les projets réalisés par l'Association culturelle et littéraire « Tristan Tzara » : le monument à Dada et à son fondateur, conçu par le sculpteur allemand *Ingo Glass*, et réalisé par Vasile Robciuc, d'un commun accord avec ses collaborateurs roumains, l'album musical *La Clé de l'Horizon*, en l'honneur du grand poète, avec le concours de compositeurs roumains contemporains, un CD musical inédit, *Dix compositeurs d'aujourd'hui à la rencontre de Dada*, le colloque international de littérature *La Dimension Tristan Tzara*, un concours national de poésie et essai *À proximité des avant-gardes contemporaines*, ainsi que la publication de la revue plurilingue *Les Cahiers Tristan Tzara*. À l'heure qu'il est, l'Association « Tristan Tzara » a en cours de réalisation un CD littéraire *Dada / Tzara*, des cahiers tout nouveaux et les œuvres théâtrales de Tristan Tzara, deuxième édition bilingue, dédiées aux problèmes des avant-gardes contemporaines.

L'Association culturelle « *Tristan Tzara* » s'évertue, de façon exemplaire, à cultiver la mémoire de ce poète français, né en bordure des Carpates roumaines. Ses membres font des efforts pour implanter dans la conscience des contemporains, jusqu'au-delà de cette petite ville, la vraie dimension des valeurs spirituelles comprises dans l'héritage littéraire de Tristan Tzara qui, en dépit de sa notoriété universelle, est encore un *grand inconnu* dans son pays d'origine. C'est en partant de cette constatation que notre publication avant-gardiste, *Les Cahiers Tristan Tzara*, argumente en faveur de l'intégration du poète à la culture roumaine et continue ainsi une démarche intellectuelle portant sur la création poétique qui couronne une œuvre diverse, extrêmement originale.

Les Cahiers Tristan Tzara, édités en plusieurs tomes, réalisés et lancés sous l'égide de l'Association culturelle et littéraire de la ville natale du poète sont, à notre avis, un instrument efficace pour décrypter la géographie magique des poèmes de Tzara et ils pourraient devenir, dans l'esprit d'une convergence des perspectives de lecture, un espace majeur de référence pour tous ceux qu'intéressent l'évolution et le rajeunissement de la poésie moderne. Placée sous le signe de *Dada/Tzara*, notre revue, *unique en son genre*, réunit des documents autochtones et étrangers, rédigés à l'intention du grand public et des initiés, tout en faisant le point sur les principaux aspects du mouvement Dada et de ses fondateurs. Les textes, élaborés dans le plein sens du mot et appartenant à des auteurs occidentaux, américains, japonais, israéliens et roumains, collaborateurs à de nombreuses publications internationales pour l'étude des avant-gardes contemporaines, sont voués à faciliter la communication entre tous ceux qui se sont consacrés à l'œuvre du

poète Tzara, à l'étude et aux idées de Dada. Ainsi la confiance dans cet auteur deviendra-t-elle durable, grâce aux perspectives découvertes dans ses textes et aux exégèses qui scrutent ses qualités et évaluent sa capacité de répondre aux interrogations du temps actuel.

Le Dadaïsme, avec Tristan Tzara, est l'un des cas les plus frappants qu'ait connus la littérature, en tant que métamorphose de la poésie en *Musique*. Ce que le mouvement dada dépose sur l'autel de la musique, ce sont, en tout premier lieu, les mots qui, en perdant leur sens concret, deviennent des structures sonores musicales. Autrement dit, le vrai problème était de *mettre de la musique en musique*. C'est en cela que réside la difficulté essentielle à laquelle peuvent être confrontés des musiciens et des compositeurs. Dans la mesure où cette difficulté est surmontée, leur satisfaction est immense.

Depuis quelques années, nous avons eu l'idée d'inviter à Moïnești de nombreux compositeurs roumains et étrangers à s'inspirer de poèmes – trop peu connus – de Tzara : il appartenait à la poésie et le voici offert à la musique. Il en résulte une rencontre qu'on attendait depuis longtemps et dont la réussite a été consacrée par toute une série d'événements littéraires et musicaux (notamment concerts, préparation d'un grand album et réalisation de deux CD musicaux), où l'on a présenté des créations dédiées à Tristan Tzara.

De toute évidence, ces compositions répondent au générique de notre album, *La clé de l'horizon – Musiques pour Tristan Tzara*. Les vingt-et-un artistes d'aujourd'hui continuent à composer un florilège de musique contemporaine autochtone. On y retrouve toute une gamme de styles, de goûts artistiques, de tendances esthétiques constituant un véritable microcosme sonore. Nous retrouvons dans ce monde sonore inédit, dans ces discours musicaux, tous les types de réactions musicales, tous les types de participation avec ou sans masque. En effet, l'art du XXI^e siècle tire ouvertement parti de l'utilisation des masques en se plaçant sous le signe de la négation sublime, pour devenir, en fin de compte, un fantastique *jeu du Moi*, une tentative audacieuse de transformer l'art en *Autre Chose*. Ecouter ces compositions est une véritable joie, aussi bien pour le musicien que pour l'amateur de musique.

Bien reçu par le public, grâce à ses dimensions interdisciplinaires, l'album musical réalisé sous les auspices de l'Association « Tristan Tzara » de Moïnești forme un document musical significatif, parce qu'il reflète des options plurielles en matière de composition, mises au service d'une source d'inspiration « unique », à savoir la personnalité et les poèmes de Tristan Tzara.

L'univers spécifique conçu par l'auteur de *Quarante Chansons et Déchansons* se trouve tout particulièrement évoqué ou revêtu par des options musicales dada ou ludiques, postmodernes ou expérimentales, des échos de la musique byzantine ou dodécaphonique, de jazz ou même de chansonnette. La diversité se manifeste aussi dans les genres qu'ont choisis les compositeurs (de Roumanie, pour la plupart), présents dans l'album et dans les CD respectifs. Nous sommes en présence, soit de musique instrumentale, avec prédilection pour la miniature, soit d'interprétation vocale – toujours sous la forme de pièces de petites dimensions ou de cycles miniaturaux – soit encore de musique de scène ou de théâtre instrumental. Le dialogue des compositeurs avec les textes choisis de Tzara souligne certains traits de la culture musicale roumaine, représentée ici par plusieurs générations aux options esthétiques diverses.

Sans nul doute, cette diversité constitue-t-elle le trait marquant de ces documents, du point de vue strictement musical. Partir d'un même sujet littéraire ne signifie pas plier plusieurs compositeurs à des « goûts » stylistiques, mais inciter un potentiel créatif, le plus souvent original, que les interprètes roumains, français et américains (solistes ou instrumentistes) ont, bien sûr, mis en valeur de façon magistrale.

Toutes ces compositions musicales, mises au service d'une impulsion poétique unique, celle du dadaïsme inventé par Tristan Tzara, tout cela suggère des mondes parallèles et fait connaître aux mélomanes de partout un filon spirituel dont les racines plongent au cœur même des contrées roumaines.

Aborder en plein postmodernisme l'univers poétique de Tzara a pu paraître aux compositeurs une chance réelle, une occasion inespérée. Tous nos efforts ont abouti finalement à réaliser ce recueil et à mettre en œuvre ces créations consacrées au Dadaïsme, parce qu'il s'agit aussi bien d'un aspect moins connu que de documents rares qui prouvent, s'il en est besoin, l'actualité de Tristan Tzara, dont l'œuvre continue à nous stimuler à l'aube même du troisième millénaire. Certes, on ne pourra avoir une idée du rafraîchissement de la mémoire ironique du poète né à Moinești qu'en la replaçant dans le contexte des actes de générosité et d'adhésion confiante.

La foi dans la valeur d'un écrivain est pérennisée, en tout premier lieu, grâce aux perspectives découvertes dans ses textes par tous ceux qui ont un autre jugement esthétique, une sensibilité particulière et des réactions propres. Notre initiative vise à conserver et à augmenter de la sorte l'autorité de celui qui fut un personnage considérable et un jalon mémorable pour la culture universelle du temps nouveau.

Tristan Tzara, en tant que fondateur du Mouvement Dada s'est définitivement imposé dans la spiritualité de son espace d'origine, à Moineşti, où les valeurs essentielles de l'existence ont entretenu ce caractère de tendresse et de fraîcheur de la jeunesse du monde. En ce sens, il serait intéressant de relier le poète de *Premiers Poèmes* à d'autres protagonistes de cette aventure unique, qui a profondément marqué la littérature, l'histoire des idées et les arts contemporains.

Bibliographie

- ROBCIUC Vasile (ed.), *Caietele Tristan Tzara/ Cahiers Tristan Tzara/ Tristan Tzara Notebooks*, vols. 3-4, nr. 5-12, 2005.
- ROBCIUC Vasile (ed.), *La Clé de l'horizon. Musiques pour Tristan Tzara/ A Key to the Horizon. Musics for Tristan Tzara/ Cheia orizontului. Muzici pentru Tristan Tzara*, Ed. Prifits, 2006.
- ROBCIUC Vasile (ed.), *Caietele Tristan Tzara/ Cahiers Tristan Tzara/ Tristan Tzara Notebooks*, vols. 5-6, nr. 13-20, 2006.
- ROBCIUC Vasile (ed.), *Caietele Tristan Tzara/ Cahiers Tristan Tzara/ Tristan Tzara Notebooks*, Tome I, 2010.
- ROBCIUC Vasile (ed.), *Caietele Tristan Tzara/ Cahiers Tristan Tzara/ Tristan Tzara Notebooks*, Tome II, 2010.
- TZARA Tristan, *Les Œuvres théâtrales*, texte établi et préface par Henri Béhar, traduites en roumain par Vasile Robciuc, *Les Cahiers Tristan Tzara*, Printemps 2007.

VASILE ROBCIUC is an independent researcher and translator who devoted his life to Tristan Tzara and who wants to contribute to a better understanding of Tzara's works in Romania. Vasile Robciuc translated numerous texts by Tzara in Romanian and he is also the editor of Tristan Tzara Notebooks (Les Cahiers Tristan Tzara).

*Concept paradoxal de collective creation
dans l'avant-garde française: le rôle du groupe
dans la création artistique*

MARGARITA BALAKIREVA¹

Abstract: *Paradoxical Concept of Collective Creation in French Avant-Garde: the Role of the Group in Artistic Creation.* This paper analyzes the importance of the group and of collective creation in the case of historical avant-garde not only from a social or a political point of view, but from an aesthetical one. The starting point is Tristan Tzara's formula: "I write in order to search for people." We will focus on many examples: Dada, surrealism, situationism, trying to underline the fact that for the members of these groups, the dialogue and the exchanges were as important as individual experiences in the artistic process.

Keywords: collective creation, avant-garde, Dada, surrealism, situationism.

Les études contemporaines développent le concept de la création collective telle qu'elle est imaginée dans les arts synthétiques où la collectivité est vue comme inhérente à tout acte créateur qui resterait stérile sans la participation multiple des *acteurs*. Par exemple, une séquence cinématographique demande une forte implication de différents agents, tout à fait inutile et parfois néfaste dans d'autres arts dits « simples » : dans la littérature ou la peinture deux ou trois auteurs posent le problème d'authentification, et les chercheurs tentent d'attribuer chaque passage ou chaque tache à tel ou tel écrivain / peintre.

Ce désir de retrouver le « vrai créateur » de l'œuvre recèle en lui, à notre avis, le paradigme de l'art romantique, celui du génie qui crée son propre univers artistique sans contribution de qui que ce soit. Le mythe de la

¹ IMLI / HSE (Moscou), margaritabalakireva@yahoo.fr

création solitaire, toujours vivace en effet dans la critique actuelle, était soutenu et promulgué au XIX^{ème} siècle par opposition à la production de masse, parfois même anonyme, qui allait à l'encontre d'une vraie création légitime. Pourtant, au XX^{ème} siècle avec l'arrivée des avant-gardes le concept de l'art individuel / individualiste a été fortement ébranlé, même si l'on continue jusqu'à présent à chercher « le seul créateur »² dans les œuvres consacrées aux avant-gardistes.

Toujours est-il que n'importe quel chercheur reste perplexe devant le concept de l'art collectif. Comment en trouver les limites ou en repenser les bornes ? À quel point est-il possible de délibérer au sujet de la création multiple, presque anonyme, si au moins toute critique littéraire a du mal à renoncer au concept de l'auteur (même vu sous l'angle d'une pure intention créatrice) qui est normalement jugé d'être une personne³ (et pas deux personnes et plus) ? Dans les études des avant-gardes, le problème semble depuis longtemps résolu : l'aspect collectif des œuvres avant-gardistes est admis par les chercheurs comme un axiome ou un *a priori*, ce qui les libère de théorisations ultérieures. L'art d'avant-garde est collectif, et pourtant nous étudions toujours un individu et pas un collectif dans l'avant-garde. Le groupe devient une sorte de cadre d'action pour des individus éparés⁴.

Néanmoins, nous jugeons cette approche insuffisante et prétendons que sans la démarche collective tout art d'avant-garde aurait été impossible. Le groupe dans l'avant-garde est plus qu'un cadre social possible d'intervention artistique : il en formate l'action, la corrige et la change. Cette thèse ne veut pas dire que toute intervention avant-gardiste était dirigée par l'esprit du

² Sous variations différentes : meneur de jeu, leader, forte individualité, etc.

³ Le paradoxe de cette vision individualisée de l'œuvre reste apparente si l'on examine les approches des critiques visant à étudier les œuvres automatiques des surréalistes. Même si une œuvre est censée être automatique et anonyme (c.-à.-d. créée par un groupe plus ou moins large), les chercheurs aspirent à attribuer les passages à leurs vrais auteurs. Ainsi, *les Champs magnétiques* de Soupault et Breton ont été minutieusement analysés afin de retrouver l'auteur de chaque paragraphe ou même de chaque ligne. Les résultats de l'analyse ont été publiés, entre autres, dans les œuvres complètes d'André Breton (les commentaires de la série la *Pléiade*).

⁴ Cette vision de l'avant-garde a été partagée dès le début par les critiques. Comme le remarque Y. Bridel, dans son livre *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, les éditeurs se montraient favorables aux œuvres des individus faisant partie du groupe surréaliste et assez réticent au mouvement. Par exemple, la NRF « ne rejette pas le talent, d'où qu'il vienne, mais elle reste très réservée quant au mouvement surréaliste lui-même » (Bridel, *Miroirs du surréalisme...*, 1988, p. 30).

groupe, mais elle cherche à souligner que la dimension collective a joué un énorme rôle dans la fondation et la légitimation du concept même de l'art d'avant-garde. Dans le présent article nous essaierons de montrer d'abord comment dans les trois mouvements d'avant-garde français (DADA, surréalisme et internationale situationniste) a été construite la vision du groupe artistique, puis nous effectuerons une analyse rapide des pratiques collectives de ces groupes afin de répondre à une question simple et claire : quels sont les enjeux de l'art collectif dans l'avant-garde ?

Image légitime du groupe : le NOUS des manifestes

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi insolent aux étoiles !
Marinetti T., *Le Futurisme*, 1909.

Pour se positionner dans le champ artistique et proclamer la création d'un nouveau mouvement les avant-gardistes ont choisi un texte de portée politique – le manifeste. Le genre en a été longuement étudié et commenté par les spécialistes⁵, aussi nous bornerons-nous à développer les trouvailles théoriques de nos prédécesseurs. Pourtant, il nous semble pertinent d'analyser l'image du groupe telle qu'elle apparaît dans les différents manifestes. Tout d'abord, parce que le manifeste présuppose l'existence d'un certain groupe d'adhérents et l'analyse de ce groupe ne touche guère les intérêts des critiques : le texte rend le mouvement légitime, le reste étant peu intéressant pour les chercheurs. Et puis parce que, et ce fait est à souligner, la vision classique des mouvements d'avant-garde suppose que dans tout manifeste se révèlent les mêmes principes créateurs ainsi que les mêmes buts : cette homogénéité théorique (imposée par le genre même du manifeste) incite à faire des conclusions généralisantes qui sont parfois éloignées de la réalité⁶. Cette remarque concerne largement l'image du groupe d'avant-garde reflétée dans les manifestes.

⁵ À citer, entre autres, le livre de Marcel Burger, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, ou l'article d'Anne Tomiche « "Manifestes" et "avant-gardes" au XX^{ème} siècle », in *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois*, Oct. 2005.

⁶ Probablement, la vision du groupe perçu comme un édifice solide et inébranlable depuis sa création est due à des recherches ultérieures, et l'analyse des manifestes ne fait que soutenir des thèses sur ce caractère solide. Pourtant, la construction du groupe se produit tout au long de son histoire.

Ce qu'il est vraiment possible de voir dans les manifestes – sans sombrer dans les généralités ni de faire des conclusions hâtives – c'est tout d'abord la première vision du groupe et de l'art collectif par ses membres et la voix collective qui entre en vigueur via ces textes. En effet, la plupart des manifestes font entendre une voix collective même si cette voix est transmise par une personne, normalement par le chef de file du groupe (Marinetti chez les futuristes italiens, Breton chez les surréalistes) ou séparément par différents membres (cas des dadaïstes), soit par un groupe de premiers adhérents (manifeste des futuristes russes écrit à quatre par Maïakovski, Kroutchenykh, D. Bourliouk et Khlebnikov). En même temps, le manifeste avant-gardiste voit apparaître une autre notion du groupe dans l'art. La différence par rapport aux autres mouvements littéraires ou artistiques (romantisme entre autres) est bouleversante : maintenant le groupe ne partage pas seulement que des idées et principes communs, il engendre ces principes et donne naissance à de nouveaux types de production artistique. Le groupe rend légitime non seulement l'idéologie mais aussi les moyens de production à tel point que le surnom *ancien membre du mouvement X* (surréalisme / dadaïsme / situationnisme) traîne après l'artiste tout au long de sa carrière.

Les manifestes dadaïstes apparaissent après les premières séances DADA à Zurich et en quelque sorte fixent les principes du mouvement : le caractère destructif du manifeste met en valeur les aspirations du mouvement à remanier l'espace artistique. Le genre même se refait et se distord⁷. Encore un trait significatif – côté absolument ouvert du manifeste et possibilité d'en écrire plusieurs à la fois sans contraintes ni remords : les dadaïstes se mettent à la rédaction de leurs propres manifestes qui ne se contredisent et se réaffirment en même temps⁸. Acte iconoclaste par rapport à un texte qui, depuis Marinetti, « officialise » le mouvement. Acte absolument impossible

⁷ Citation fameuse du manifeste de Tzara : « 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 » (Tzara T., *Œuvres complètes*, Flammarion, 1975, p. 357).

⁸ « Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien » (manifeste de Picabia). « Comment obtenir la béatitude ? En disant Dada. Comment devenir célèbre ? En disant Dada. D'un geste noble et avec des manières raffinées. Jusqu'à la folie. Jusqu'à l'évanouissement. Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énervé ? En disant Dada. Dada c'est l'âme du monde » (manifeste de Ball). « et nous sommes tous des idiots / et très suspects d'une nouvelle forme d'intelli- / gence et d'une nouvelle logique à la manière de nous-même / qui n'est pas du tout Dada / et vous vous laissez entraîner par la Aaïsme / et vous êtes tous des idiots » (manifeste de Tzara).

pour les futuristes russes ou les surréalistes français. Le « nous » dadaïste reste unanime dans tous les textes malgré la dérision et le refus de toute unanimité qui y règne. Dans les manifestes dadaïstes ce « nous » tantôt disparaît, tantôt réapparaît parfois d'une manière implicite (dans les attaques aux adversaires et aux lecteurs bien sages) mais cette démarche collective ressemble beaucoup aux textes futuristes restant étalon. Ce que les dadaïstes apportent de nouveau c'est la transformation du manifeste en *espace créatif commun* : comme sur une scène (d'où cette allusion au théâtre, largement étudiée par les chercheurs contemporains, à savoir H. Béhar, M. Corvin ou I. Pop), dans le manifeste se réalise le sens de la bagarre et de la créativité absolue des présentations DADA. Évidemment, les manifestes apparaissent dans les revues, soit « des scènes » du champ littéraire. Mais cette mise en scène littéraire ne devient possible que grâce à la dimension collective. À conclure, on dirait que le « nous » dadaïste reste un « nous » de désordre où le côté collectif s'organise à partir d'un chaos créatif individuel, un dialogue dense de voix qui s'entrelacent afin de créer une voix commune qui se fond en exclamation DADA. En quelque sorte, le « nous » s'efface derrière cette exclamation : étant un état d'esprit et pas un mouvement à but politique ou lucratif, DADA inclut tout et remplace tout, en restant potentiellement infini, sans bornes ni limites⁹. DADA est la seule chose qui unisse les jeunes gens prônant la libération totale des entraves de la culture officielle¹⁰. Alors, le « nous », mise en avant de la voix commune, se révèle inutile. Comme l'esprit DADA se veut universel, il rejette toute tentative de la cristallisation dans un groupe, configuration rigide des forces créatives, au moins, au moment de la fondation du mouvement¹¹.

Chez les surréalistes il existe une autre vision du groupe et de l'art collectif dans les textes à visée de manifeste. Le mouvement surréaliste est plus conséquent dans la création des manifestes : il n'y en a que deux qui sont

⁹ À citer en parallèle le groupe des situationnistes assez restreint : le groupe fermé devait préserver les principes du mouvement et les garder intacts, selon Guy Debord, idéologue de l'Internationale situationniste.

¹⁰ Dans son *Manifeste de monsieur Antipyrine* (1916) Tzara écrit : « ... nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets, que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté » (Tzara, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, p. 357).

¹¹ Les surréalistes commencent dès le début à distinguer les bons et les mauvais surréalistes, les « vrais » et les « faux ». Le schisme chez les dadaïstes se produit un peu plus tard après la fondation, par exemple, chez Tzara dans son *Manifeste de monsieur AA l'antiphilosophie* (1920) (quand il mentionne « les faux-dadaïstes »).

écrits par le chef de file du groupe, André Breton, et acceptés par les autres membres. Le manifeste surréaliste reprend le schéma classique proposé par les futuristes (en ce qui concerne le positionnement du mouvement) mais le rend plus neutre, moins agressif : le premier texte de Breton est très littéraire et ne cherche pas à offenser ou dénigrer ses adversaires, il explique la position (surréalisme comme état d'esprit) et les moyens de création (écriture automatique). Le second manifeste, où Breton lutte contre les anciens surréalistes et contribue à la politisation du mouvement, se révèle plus avant-gardiste de ce point de vue, moins littéraire. La vision du groupe et de l'art collectif est aussi différente dans les deux manifestes. Dans le premier, Breton ne présente pas un mouvement ou des objectifs artistiques, mais décrit une trouvaille technique dans le domaine d'art qui puisse changer complètement la perception du monde. Alors, les surréalistes apparaissent dans le texte pas comme des membres d'un groupe avant-gardiste, mais comme des amis qui exercent les mêmes processus de création et qui partagent la même vue sur le monde, bref, qui vivent dans la surréalité. Le surréalisme à l'époque est assez proche de DADA en ce qui concerne l'universalité de la méthode et l'esprit commun de la créativité : les surréalistes se nomment surréalistes parce qu'ils ont la même perception du monde et non parce qu'ils veulent conquérir le champ artistique en tant que groupe¹².

Dans le deuxième manifeste, la situation change. Les bouleversements dans le mouvement, la retraite et l'exclusion de certains membres, le rapprochement avec le groupe des jeunes communistes *La Clarté* transforment le groupe surréaliste de point de vue idéologique : il devient plus politisé, plus agressif et en même temps plus fermé. Si autrefois le surréalisme était ouvert à toute participation (création du Bureau des recherches surréalistes à la fin de 1924) de tout citoyen, à partir de 1929 Breton proclame « l'occultation profonde, véritable du surréalisme »¹³ : le mouvement se voit transformer en groupe clos à buts révolutionnaires. Le « nous » dans les manifestes reflète ces changements. Dans le premier manifeste, le « nous » du groupe apparaît vers la fin pour rendre la surréalité visible, valable, légitime. Breton appuie sur le fait que ses amis et lui n'ont pas « de talent », qu'ils sont des automates

¹² « Nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent nous servons peut-être encore une plus noble cause. Aussi rendons-nous avec probité le « talent » qu'on nous prête » (Breton A., *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 34).

¹³ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 211.

qui transmettent la poésie de l'inconscient. Dans le deuxième manifeste, le « nous » sert à dénigrer les ennemis et les anciens amis. Représentant l'incarnation légitime du groupe, le « nous » rend l'exclusion légitime : en effet, ce n'est pas Breton lui-même qui renvoie ses anciens collaborateurs, il le fait au nom du groupe. Le groupe devient plus puissant du point de vue social. Après la guerre, le statut du surréaliste sera attribué à ceux qui feront partie du groupe et pas à ceux qui auront les mêmes principes créatifs à défendre.

Il paraît que cette transformation du groupe surréaliste (du groupe littéraire en groupe social) montre les mutations du groupe d'avant-garde à visée universelle en groupe de néo-avant-garde assez fermé et unifié. Pour illustrer cette observation, il sied d'analyser le mouvement situationniste, acteur majeur de la scène artistique des années 60 (1957-1972).

Le texte inaugurant l'Internationale Situationniste a été écrit par Guy Debord et publié en 1957. Il s'agit de son *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* où l'idéologue du mouvement essaie de positionner le nouveau mouvement d'avant-garde. L'Internationale situationniste cumule les recherches des groupes précédents et relance la lutte pour la liberté de création contre les valeurs bourgeoises et l'esprit dominant du capitalisme qui s'est emparé des trouvailles des avant-gardistes en les rendant inoffensifs. Parmi les changements à apporter, Debord souligne surtout la nécessité de réviser le travail collectif. Le groupe, le côté collectif s'y révèlent très importants. En effet, tout le texte est écrit au nom du groupe où le « nous » unitaire remplace la voix de l'auteur : Debord se positionne comme membre d'un groupe naissant, refuse de s'attribuer un statut autonome de créateur (il se fond en voix commune des adhérents). La critique de la société bourgeoise s'accompagne des propositions d'action cherchant à bouleverser l'ordre établi. Le groupe des situationnistes, d'ailleurs assez fermé, prône « l'art intégral » de la ville qui n'est pas créé par un individu autonome, distancié (et ainsi soumis par la culture bourgeoise), mais par un groupement d'artistes actifs qui ne font pas d'art, mais produisent des idées et des idéologies¹⁴. L'action commune, la recherche perpétuelle, l'activité expérimentale sans

¹⁴ Comme souligne le chercheur Eric Brun : « l'IS érige le modèle "sectaire" de l'avant-garde (au sens de regroupement d'un petit nombre d'initiés) [...] Elle défend en effet au cours des années 1960 une conception du groupe révolutionnaire restreint en nombre, sans troupes ni disciples, composé uniquement de personnes « égales » en capacités, en accord sur des objectifs et pour des actions précises » (« L'avant-garde totale ». La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009, pp. 48-49).

limites ne sont pensées que dans le groupe. Le groupe situationniste fait des expériences du genre artistique afin de lutter contre la culture dominante. Ainsi, il propose un art engagé qui ne chérit pas son spectateur (il ne crée pas quelque chose de beau, raille l'esthétique¹⁵, refuse de suivre les goûts de l'époque) mais change les codes culturels¹⁶. Un des objectifs d'une telle activité néo-avant-gardiste est de munir la société de nouveaux sentiments, de nouvelles passions et de nouvelles idées. Le groupe devient un organisme à buts scientifiques : réactions à la propagation et à la monétisation du surréalisme après la Deuxième guerre mondiale.

Les mouvements d'avant-garde subissent de longues transformations en passant dans leur évolution du groupe artistique vers le groupe social, et pourtant revalorisant de plus en plus le côté collectif de la création. Le groupe devient indispensable pour la création individuelle, non seulement comme un creuset où se mélangent différentes approches et diverses idées, mais comme un espace créatif réunissant et restructurant chaque œuvre individuelle. Le groupe crée des œuvres authentiques, inimaginables hors cette dimension collective. Et chaque fois la création collective s'élargit et se complique devenant plus sophistiquée.

Art collectif : du spectacle à la performance, du chaotique à l'expérimental.

On *publie* pour chercher des hommes, et rien de plus.
A. Breton, *La Confession dédaigneuse*, 1923.

Dès l'époque DADA, le groupe se voit de plus en plus engagé dans l'espace créatif. En effet, les premières créations DADA auraient été impossibles sans la dimension théâtrale, soit collective. DADA naît sur la scène et grâce à ce côté scénique de l'action : la participation de plusieurs actants rend DADA réel. Les soirées dans le Cabaret Voltaire se muent rapidement en soirées DADA, où chaque personne a son droit de créer son

¹⁵ « On nous dira, principalement du côté des intellectuels et des artistes révolutionnaires qui, pour des questions de goût, s'accommodent d'une certaine impuissance, que ce "situationnisme" est bien déplaisant; que nous n'avons rien fait de beau. » (Debord, *Rapport...*, 1989, p. 11).

¹⁶ Guy Debord écrira en 1963 les mots suivants : « La première réalisation d'une avant-garde, maintenant, c'est l'avant-garde elle-même » (G. Debord, *Correspondances*, vol. 2, Paris, Fayard, 2001, p. 192). En effet, l'avant-garde de Debord obtient un caractère « généralisé » et s'oppose aux avant-gardes précédentes du type « restreint ». L'avant-garde « généralisée » vise à changer complètement la culture sans faire attention aux vieux codes culturels.

comportement DADA sans négliger l'esprit commun du burlesque et du chaos. L'acte dadaïste solitaire est possible (à voir Kurt Schwitters et son œuvre « Merz ») mais le principe de la créativité chaotique et destructrice est mieux vu en groupe où tout le monde cherche à aggraver le chaos universel. Les dadaïstes font de l'art ensemble, mais cet art n'est pas autosuffisant : la création collective demande une approbation du spectateur, même si cette approbation passe par le scandale et le refus de l'œuvre dadaïste. L'art se crée sur scène, sans laquelle il reste muet et invisible. La scène doit être pensée comme un espace où la création s'effectue, un espace dont l'accès est interdit au public mais qui donne à voir une action qui peut être admirée et / ou jugée. Ainsi, même les revues dadaïstes avec leur mise en page et leur contenu provocateur peuvent inciter à les prendre pour des mises en scène originales. Ce côté spectaculaire, ce côté du « spectacle » dans DADA renforce le sentiment de « l'extériorité » du groupe et de la création même du groupe par l'œil du spectateur. L'unité de la création collective est due à ce regard d'un Autre, le regard sans cesse bafoué et trompé.

Chez les surréalistes, l'art collectif devient plus autonome : le groupe se prend pour garant de la création artistique. Lui aussi a besoin d'un spectateur ou plutôt d'un lecteur qui puisse trouver du sens dans les écrits automatiques. Seule distinction à faire avec les dadaïstes : les surréalistes créent leur propre *lecteur* au sein du groupe. Au fait, l'écriture automatique acquiert une certaine valeur après (et grâce à) la lecture ultérieure : le texte automatique est tout d'abord relu et apprécié et valorisé par cette lecture. C'est le lecteur surréaliste qui y trouve des pépites de sens et d'inspiration poétique et s'en sert à son tour pour produire des œuvres. La citation de Lautréamont, devenue cliché de toute production surréaliste (« L'art se fait par tous »), fait de la création collective l'occupation majeure du groupe, ce qui se voit clairement dans la pratique des jeux surréalistes, moyen universel de se rendre solidaires et de créer des œuvres et des techniques de création communes. Le jeu rend le groupe autosuffisant : dans le jeu, les surréalistes trouvent des images, découvrent de nouvelles pratiques artistiques et par les jeux distinguent les vrais surréalistes des faux surréalistes¹⁷. C'est un espace d'expérimentation permanente. En outre, le jeu assure l'autonomie : le

¹⁷ De plus, même la libre participation au jeu et l'acceptation de ses règles donnent au groupe une certaine unanimité. Artaud, refusant de suivre des règles du dialogue en 1928 (il pose des questions concrètes ayant du sens, exigeant une réponse concrète), se montre réticent non seulement à un certain jeu surréaliste, mais globalement à toute l'idéologie du groupe : il sera exclu sous peu.

spectateur-lecteur c'est en même temps le participant et le membre de l'activité ludique. La création du groupe ne dépend plus du jugement externe. Pourtant cette « internité » créative provoque un décalage entre ce que le groupe crée et ce qu'il proclame, entre le comportement artistique et celui social (jugé politique).

Les situationnistes cherchent à résoudre le problème du social et du créatif en procédant à la fusion d'activités autrefois autonomes. La théorie de la dérive et les balades urbaines ne sont pas, comme chez les surréalistes, les moyens de vaincre l'ennui par un passe-temps agréable ou de chercher des pratiques artistiques neuves, mais elles essaient de marier les recherches artistiques avec les buts politiques. Une nouvelle vision de la ville (découverte de la psychogéographie, création des situations) reconstruit l'espace urbain et donne à chaque citoyen le moyen de vaincre la réalité morne – et la société du spectacle. Les situationnistes se servent de l'art pour faire de la politique : l'art n'existe pour eux que lié à la politique. Mais cette aliénation de l'art par les objectifs pratiques est doublée par le désir d'expérimentation : il devient possible de faire des expériences dans l'art et transformer ces expériences en œuvres d'art. L'art se mue en champ d'expérimentation où, pourtant, le résultat ne vaut pas le processus de création, ce dernier restant essentiel : le processus de création d'un paysage psychogéographique d'un quartier vaut plus que le résultat de l'acte créatif. Mais cette expérience doit être partagée, approuvée par le spectateur – *post factum*. Cette pratique rappelle celle des performances entrant en vigueur à l'époque où le côté scénique est bien développé mais la représentation demande la présence du spectateur. Ainsi, la sortie des situationnistes dans la rue ne s'explique pas par un simple désir de quitter un champ artistique désuet et le troquer contre un champ politique idéologiquement plus vaste, mais de résoudre le problème essentiel de toute (néo)avant-garde : garder l'autonomie et trouver son lecteur / spectateur. L'art collectif chez les adhérents de l'Internationale se veut performant, à savoir utile, d'où cette recherche d'espace d'expérimentation, production de théories universelles¹⁸ applicables à toute activité humaine.

Il est bien évident que tout groupe d'avant-garde puise dans les ressources collectives, se sert du côté collectif de la création de telle ou telle manière afin de favoriser la production de nouvelles œuvres. Mais quels seront précisément les enjeux de cet art fait en commun ?

¹⁸ À comparer avec les recherches lettristes d'I. Isou cherchant à expliquer le monde entier par ces théories.

Enjeux de l'art collectif : de la solidarité vers la création d'un nouveau champ perceptif

le lecteur veut mourir peut-être ou danser et commencer à crier
il est mince idiot sale il ne comprend pas mes vers il crie
il est borgne

T. Tzara, *Le Géant blanc lépreux du paysage*, in *Vingt-cinq poèmes*, 1918.

Les surréalistes ne sont pas innocents quand ils reprennent la formule de Lautréamont sur le plagiat¹⁹. Les adhérents d'un groupe d'avant-garde s'échangent des idées et des techniques sans remords étant donné que la participation à l'activité commune nivelle en quelque sorte le primat de l'individualité et la valeur de l'auteur (intention créatrice singulière). La voix commune, dont nous avons parlé au début en analysant les manifestes, nous renvoie non seulement au problème de l'attribution de l'œuvre, mais surtout au problème des enjeux de cet art collectif.

Effectivement, il est trop tentant de miser sur le côté social du phénomène et affirmer la nécessité profonde des êtres de s'unir pour défendre leurs idéaux. Pourtant, la création des groupes d'avant-garde reste évidemment un phénomène historique tandis que le désir de s'unir pour servir la cause commune se voit réapparaître au fil de tous les siècles sous des formes différentes. Sans aucun doute, le côté social n'est pas à négliger dans l'étude de l'avant-garde. Dans le groupe se tissent des liens de solidarité qui rendent l'activité plus assurée et plus efficace. De plus, un nombre important de recherches sociologiques montre l'importance de la dimension collective dans la promotion du groupe dans le champ professionnel (dans notre cas artistique et littéraire). Pourtant, il paraît que pour les groupes d'avant-garde la dimension collective peut avoir d'autres enjeux qui ne sont pas assez évidents à une première approche.

Dialogue. Le côté social de l'art créé en commun dans l'avant-garde n'est pas seulement adressé à l'extérieur. Evidemment, le groupe soutient les siens devant un public assez souvent hostile, mais il se présente encore comme garant du dialogue potentiel : la prise de parole s'effectue suite à l'approbation des membres du mouvement, qui sont, eux aussi, favorables à une création de type particulier (cacophonie dadaïste, onirisme surréaliste,

¹⁹ Lautréamont lance dans son recueil célèbre : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique » (*Les Chants de Maldoror*, 2001, p. 381).

théorisation situationniste). Cette création dans les cadres acceptés et légitimés par le groupe rend possible le dialogue dans lequel naissent d'autres formes potentielles de l'art. Les adhérents maîtrisent le même langage. Dans la pièce de la période dadaïste *S'il vous plaît*, Breton et Soupault montrent deux types de dialogue : un dialogue normal et un dialogue détourné. Le premier, construit de phrases quotidiennes, est pratiqué dans la bonne société, le deuxième, plein de métaphores étranges et d'incohérences linguistiques, sert de langage d'amour. Et le dialogue mystérieux se révèle rempli de sens pour les initiés²⁰. Le dialogue « à jamais compris » hante les groupes d'avant-garde du XX^e siècle : dialogue comme représentation chez DADA, dialogue d'outre-monde chez les surréalistes, dialogue de sentiments chez les situationnistes. Et la présence d'un autre (membre du groupe) déclenche le dialogue, autrefois mené pour un public, cette fois exclu de la discussion.

Champ perceptif commun. Les avant-gardistes participent à la création d'un champ perceptif commun qui s'appuie sur les valeurs communes du groupe. En effet, il ne s'agit pas d'une idéologie partagée qui dirige le groupe dans ces démarches artistiques et sociales, mais plutôt d'une vision du monde particulière et assumée. Cette thèse est plus simple à justifier par l'exemple surréaliste. Dès le début de leur activité, les surréalistes partageaient déjà un certain nombre de signes les distinguant des autres. D'abord, le rôle des « marqueurs » était joué, par exemple, par des citations d'Alfred Jarry ou des poètes comme Rimbaud ou Lautréamont. Puis, le groupe s'est lancé dans des jeux collectifs lors desquels il a commencé à créer des métaphores communes et le champ des images partagées (les habitants du monde sous-marin, la neige et l'hiver, etc.). Ainsi, les images-« marqueurs » migrent d'une œuvre à l'autre, ainsi que des sujets significatifs (les yeux fermés et le regard intérieur chez Man Ray et Breton). Cette propagation des images-clés crée un monde à part construit selon ses propres règles (refus de la logique ou mélange des objets poétiques différents). Les surréalistes deviennent capables

²⁰ Plus tard Breton développera l'idée d'un dialogue impartial, désintéressé, dans son œuvre ultérieure *Secrets de l'art magique surréaliste* : « Le surréalisme poétique, auquel je consacre cette étude, s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse. Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque, sans chercher à en tirer un plaisir dialectique particulier et à en imposer le moins du monde à son voisin. Les propos tenus n'ont pas, comme d'ordinaire, pour but le développement d'une thèse, aussi négligeable qu'on voudra, ils sont aussi désaffectés que possible » (Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1966, p. 52).

d'engendrer – chacun d'entre eux – des textes de même valeur poétique, étant donné leur investissement dans le travail collectif de la création des images communes. Mais ils sont aussi capables de percevoir et comprendre des textes écrits par les autres membres du mouvement grâce à l'apprentissage des codes et l'entraînement dans la création de ces codes. Les techniques individuelles deviennent rapidement collectives et même si un surréaliste retrouve son moyen de représentation, il suit toujours les mêmes schémas perceptifs. La même chose est valable pour les situationnistes qui travaillent sur les situations quand l'ambiance créée dans tel ou tel endroit à tel ou tel moment reste la même pour tous les participants, c'est-à-dire tout le groupe partage des émotions identiques, devient un organisme uni, un corps collectif à un moment précis.

Mémoire. Grâce à la création du champ commun, champ de dialogue et de perception, l'art collectif devient possible. Le travail artistique en commun produit un changement considérable dans tout ce qui touche la tradition et le canon : les nouvelles approches dans l'art élargissent l'espace créatif et en réécrivent l'histoire, thèse acceptable pour chaque trouvaille littéraire ou picturale. Pourtant, les mouvements d'avant-garde essaient de réécrire non seulement l'actualité et cherchent à s'inscrire dans l'histoire des arts. Ils tendent à réévaluer les œuvres précédentes et leurs « ancêtres », en refusant les uns et admettant les autres. Un exemple significatif : les dictionnaires surréalistes (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938) où ils essaient de fixer l'histoire de leur mouvement. En effet, le désir même d'écrire un dictionnaire constitue un moment important pour le mouvement : désir de se figer dans l'histoire, de créer une vision appropriée du groupe tel qu'il doit être vu selon ses adhérents. Avec un nouveau coup d'œil jeté sur les prédécesseurs, les avant-gardistes procèdent à la réécriture de la mémoire. Cette mémoire, flexible et mouvante, construit un bloc de savoirs légitimes : pour les surréalistes, le cinéma muet est plus valorisé que le théâtre classique, Lautréamont est redécouvert et placé plus haut que les poètes ou les écrivains officiels de la République. Les situationnistes condamnent la littérature à la Sagan et le cinéma hollywoodien. Pour eux, il ne s'agit pas de refuser la culture officielle, mais de créer une autre culture, reformuler cette culture et lui imposer de nouveaux codes. Remplacer une culture par une autre, en changer la mémoire.

L'art collectif dans l'avant-garde a plusieurs enjeux qui ne sont pas spécialement sociaux. Le groupe avant-gardiste crée des œuvres communes qui servent à établir un monde particulier avec ses codes, son champ perceptif et sa mémoire qui fonctionne d'une manière autonome et ne demande pas l'approbation du lecteur / spectateur. Néanmoins, il reste à répondre à quelques questions à la fois simples et compliquées : quels sont les rapports exacts entre un individu créateur et un groupe ? Où se trace la frontière entre un art individuel et un art collectif ? et pourquoi l'art collectif tel qu'il est présenté dans les avant-gardes est-il rendu presque impossible de nos jours ? Ces questions méritent une longue étude à accomplir et la présente recherche ne constitue qu'une faible approche de la problématique.

Bibliographie

- BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.
BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966.
BRIDEL Y., *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
BRUN E., « "L'avant-garde totale". La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009, pp. 32-51.
BURGER M., *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.
DEBORD Guy, *Correspondances*, vol. 2, Paris, Fayard, 2001.
DEBORD Guy, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Inter : art actuel*, Numéro 44, supplément, été 1989, pp. 1-11.
LAUTREAMONT, *Les chants de Maldoror*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975.

MARGARITA BALAKIREVA is a PhD student at the Gorki Institute for Universal Literature (Russian Academy of Sciences), under the supervision of E. Galtsova. She teaches at the Faculty of Letters HSE (Moscow). Her publications focus on matters such as the language, the myth and the audience of surrealism. Currently, she works on the perceptive practices and their evolution in the surrealist movement of the 20s and 30s, as well as on the collective creation in Breton's group. She prepares a theory on the surrealist reader and on the ornament-text.

Revived Contexts for Dada. The Cluj School of Art and the Composition of the Avant-garde's Archive

LAURA PAVEL¹

Abstract: This paper examines, from the interdisciplinary perspective of cultural analysis, the ways in which several artists belonging to the so-called "Cluj School," such as Adrian Ghenie, Victor Man and Mircea Cantor, share a common need for recontextualizing the "aura" of Dada in their paintings, performances and installations. An apocalyptic reappraisal of the Dada movement is to be found in Ghenie's famous paintings *Dada Is Dead* and *Duchamp's Funeral I and II*, as well as in his immersive installation *The Dada Room*, while some of Victor Man's paintings and installations, and Mircea Cantor's film *Deeparture* revive the Neo-Dada artistic subversion of Fluxus and Joseph Beuys's ironic pedagogical performances. Following a conceptual scheme that blends art theory, cultural criticism and anthropology, I resort to Bruno Latour's notion of "composition" and to his method of "compositionism," conceived as an alternative to *critique*, in order to analyze how the "Cluj School" approaches the Avant-garde's paradoxical legacy.

Keywords: Dada, Fluxus, archive, Bruno Latour, composition, Adrian Ghenie, Victor Man, Mircea Cantor.

More than once, canonical works and key events in art history can be considered to belong to an aesthetic code that allows visual and performance artists to create dialogical revivals, in a reverential or parodic vein, whereby they rewrite and reconstruct their own "archive" or subjective "museum." I have chosen, as the objects of my analysis, several works of the Cluj School of Art, which can be looked at as part of a Post- or Neo-Dada subjective archive.

¹ Babeş-Bolyai University, laura.pav12@yahoo.com

Some well-known artists of the so-called “Cluj School,” such as Adrian Ghenie, Victor Man and Mircea Cantor², share a symptomatic preoccupation to recontextualize the “aura” of the Dada movement in their paintings, performances and installations. The apocalyptic nature of Dada’s anti-aesthetic is to be found, for instance, in Ghenie’s famous paintings *Dada Is Dead* and *Duchamp’s Funeral I and II*, as well as in his immersive installation *The Dada Room*. In addition to this, some of Victor Man’s paintings and installations, and Mircea Cantor’s video work (film installation) *Departure* revive the Neo-Dada artistic subversion of Fluxus, being somewhat reminiscent of Joseph Beuys’s ironic pedagogical performances.

These innovative artistic revivals of Dada in the works of the Cluj School of Art are relevant for the creativity involved in the process of documenting art history. Artistic “rewritings” engage in a vivid intertextual dialogue with the past, which blends cultural mythology with a nuanced aesthetic and even a political attitude towards the canonization of artworks. Symptomatic for the ways in which the aesthetic either implies or explicitly calls for a political perspective, Adrian Ghenie’s *Duchamp’s Funeral I* (2009) dramatically superimposes the ideological ghost of a famous dictator upon an overwhelming artistic myth of the avant-garde.

² Adrian Ghenie (b. 1977), Victor Man (b. 1974) and Mircea Cantor (b. 1977) – along with other representatives of the so-called Cluj School of Art, such as Marius Bercea and Șerban Savu – are world-renowned on today’s art scene.



Fig. 1. Adrian Ghenie, *Duchamp's Funeral I*, 2009

Oil and acrylic on canvas, 200 x 300 cm. Courtesy of the artist and Galerie Judin, Berlin.
Photographer: Adrian Ghenie; Private Collection, Switzerland

The pretentious funeral, as if meant for some political dictator, is staged and “filmed” from behind, by an anonymous hand. The father of conceptual art is somehow seen as the dead protagonist of a huge farce, a play-within-a-play in which we are involved, as some kind of accomplices, but also mocked at, as mere obedient spectators. It is as if the ideological specters of a tormented past have come to haunt the politically charged scene of the art world.

Ghenie is set on a sort of deliberate questioning of the canonical heritage of Dada, acknowledging the emancipatory consequences of such an attitude and assuming, nonetheless, a certain wariness about idolizing the avant-garde: “Although I recognize the liberating effects produced by the outburst of the avant-garde movements (of which I am also a beneficiary), I can’t help but notice the extent to which some of their ideas – exposed in time to manifold appropriations – have imposed themselves with such forcefulness as to become

canonical. I simply want to question this state of affairs without making accusations. But I feel I have the right to see idols like Duchamp or Dada in a different light." (Adrian Ghenie in conversation with Magda Radu, *Flash Art*, no. 269, November-December 2009). This is neither a critical or parodic view upon Dada, nor a mythologizing perspective; it is a disenchanting examination of the mechanism of Dada's canonization in art history and aesthetic theory.

His painting *Dada Is Dead* (2009) comes as yet another powerful statement of artistic ideology, reinforcing the codependency of art history and political history. The reference is the famous photograph of the First International Dada Fair held in Berlin in 1920, having as a key metaphor the image of John Heartfield's assemblage *Prussian Archangel*, a pig-headed military mannequin strangely suspended from the ceiling. As Stefanie Gommel states, in *Dada Is Dead* Ghenie "recalls Hitler's headquarters in East Prussia, also known as Wolfsschanze, and thus revives awareness of the fates of the 'degenerate,' ostracized artist." (Gommel 2013).



Fig. 2. Adrian Ghenie, *Dada Is Dead*, 2009

Through the evocative narratives contained in these paintings centered upon Dada, which gather on a melancholic yet bitter personal art history archive of sorts, Ghenie comes to grips with the ghosts of the past, both the political and the artistic ones. The clearly polemical title and the hyperrealist

image of the dog that haunts the celebrated, now devastated Dada room are key elements of Ghenie's apocalyptic view upon Dada. In fact, it is exactly through such an apocalyptic reinterpretation of Dada that Adrian Ghenie dwells on the movement's destructive allegations, on its aesthetic nihilism.



Fig. 3. Reference image for Ghenie's *Dada Is Dead*: the First International Dada Fair, Berlin, 1920

There is a certain subversion of Dada's anti-art statements in Ghenie's vivacious use of paint, in all its thick materiality. No wonder that he consciously argues against the death of painting, upholding instead, in keeping with his polemical goals, the more plausible thesis of the death³ of Dada:

The state of painting today prompted me to choose this subject. The ongoing debate about the "death of painting" may be intellectually stimulating, but I think it is also anachronistic. There is enough evidence to conclude that painting is not dead. And yet, I wanted to return to the historic context in which this

³ *Dada Is Dead* is interpreted by critic Ben Street as a eulogy for the seemingly dead avant-garde movement: "The painting has a lovely reflexive weirdness. How strange that Dada is dead, how strange it ever lived, and how strange and surprising that it should be the painting that performs the eulogy." Ben Street, "Letter from London: Dead as a Dada," in *Art21 Magazine*, 30 June 2009.

problem was first articulated. I view key moments and personalities of the avant-gardes like Duchamp from a great distance and from a reversed perspective. (Ghenie 2009).

The immersive installation *The Dada Room* (2010) takes on a similar disruptive perspective on the cultural myth of Dada, pointing to its successive artistic “deaths” and rebirths. This intriguing invention of a pseudo-archive of Dadaist sites and objects seems to be meant to stir aesthetic controversy over the longevity or the obsolete character of Dadaism. There is a silent yet vivid dialogue between the medium of painting – here, one should notice the large amounts of paint spread over the walls and the floor – and the objects of the installation which restage once again the First International Dada Fair from Berlin (1920).



Fig. 4. Adrian Ghenie, *The Dada Room*, 2010

In spite of his polemical and sometimes distanced relation to historical avant-garde, in *The Dada Room* Ghenie is actually performing, in the purest avant-garde spirit, a certain type of art documentation on Dadaism which becomes yet another form of life, or, more accurately, a hybrid space situated beyond the threshold between art and life. Art theorist Boris Groys can be rightly invoked in this context, as for him art documentation should be considered the process in which “art becomes a life form, whereas the artwork becomes non-art, a mere documentation of this life form” (Groys 2008, 53). The liveness of this performative art documentation, one that situates itself beyond a mere aesthetic relevance and is pervaded by a strong anthropological content, is to be found with other representatives of the “Cluj School”, among which are Victor Man and Mircea Cantor. In the mysterious Shamanic-like posture of the silhouette in his *Untitled (from The White Shadow of His Talent)*, 2011, Victor Man seems to recall the aura of Joseph Beuys’s actions.



Fig. 5. Victor Man, *Untitled (from The White Shadow of His Talent)*, 2011

A conjugated aesthetic and anthropological perspective upon such revivals of the Dada and Neo-Dada (Fluxus) performances and installations could address the relativist, subjective character of the process of art documentation, as well as the ideological layer of any apparently objective archive of art history. Therefore, I propose to resort to Bruno Latour's term "compositionism" as to a proper operational concept whereby to approach the contemporary artistic revival or questioning of the Dada movement. In Latour's interpretation, resorting to a compositionist method would mean proposing a consensual, and hence a more viable alternative to critique, since:

...It has been necessary to move from iconoclasm to what I have called iconoclasm —namely, the suspension of the critical impulse, the transformation of debunking from a resource (the main resource of intellectual life in the last century, it would seem), to a topic to be carefully studied. While critics still believe that there is too much belief and too many things standing in the way of reality, compositionists believe that there are enough ruins and that everything has to be reassembled piece by piece" (Latour 2010).



Fig. 6. Beuys's celebrated performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965

In Latour's seductive theoretical narrative, the compositionist approach loosely oscillates between a qualitative research method and a metaphorical prose fiction. What can be retained as a principle of compositionism is that it

recognizes the primacy of artistic practice over the theoretical narratives derived out of it. A flexible interpretative theory is hereby drawn out of the live process of artmaking, and Latour acknowledges that “it [compositionism] has clear roots in art, painting, music, theater, dance, and thus is associated with choreography and scenography” (Latour 2010). The Dada and Neo-Dada anti-art attitudes are reinterpreted by several artists of the “Cluj School” in a reversed kind of “compositionist”, noncombat manner. The paradoxical mythologization of the avant-garde’s anti-art statements over the last decades of art history needs to be counterbalanced, I would say, by its very decomposition, followed by a dialogical recomposition, which is merely a non-critical or post-critical artistic revival, in Ghenie’s view, as well as in some Neo-Dadaist painterly and performative intertexts of Mircea Cantor and Victor Man.

In Mircea Cantor’s film installation *Deeparture* (2005), the live protagonists are a wolf, behaving in a strangely peaceful manner within the white cube of the stage, and his most unexpected stage partner, the ingénue character “played” by a deer. The tender irony included in the “moral fable” of Cantor’s video work invokes another mythologized figure, the Fluxus or Neo-Dada artist and art pedagogue Joseph Beuys, with his totemic performance *Coyote* (1974).



Fig. 7. Joseph Beuys,
*Coyote: I Like America
and America Likes Me*,
1974

We may be prompted to ask ourselves an appropriate rhetorical question: is there still an *aura* of Dada, or an aura associated with Dada? The seemingly unreproducible artistic *aura* (a controversial aesthetic notion, highly disputed ever since Walter Benjamin asserted its paradoxical character) can actually be

reconstructed and reterritorialized, since it has a contextual and fluctuating nature. Boris Groys argues, for instance, that installations are relevant forms of art documentation in which the difference between the artistic original and the copy becomes “a topological and situational one”⁴ (Groys 2008, 63).

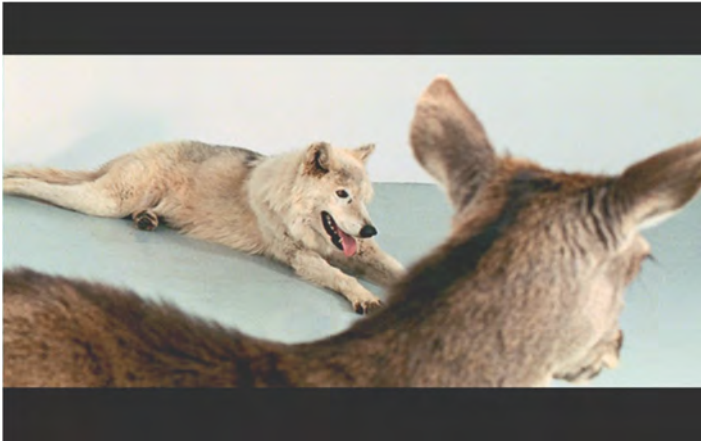


Fig. 8. Beuys recalled by contemporary artist Mircea Cantor, in his video work *Deeparture*, 2005

In the case of the performances, paintings and installations of several artists from Cluj, the “aura” of an apparently non-auratic art such as Dada is relocated or recomposed, and therefore understood in its dynamic historicity and in its intrinsic ideology. Their Neo-neo-Dada artworks compose a non-critical and a non-mythologized vision upon the artistic avant-garde; a vision that properly relativizes, though, the status of avant-gardist discourse as the “master narrative” of modernism.

References

GOMMEL Stefanie, *Art Dictionary: Adrian Ghenie. The Dark Side of Art*, 4 November 2013, at <http://www.hatjecantz.de/adrian-ghenie-5952-1.html>, consulted on June 11, 2016.

⁴ The copy comprised in an installation gains, as Groys states, a certain aura as a live artwork, therefore reaching the condition of a new original product. Modernity thus exposes different removals “from sites and placing in (new) sites”, the *aura* being successively displaced and restored (Groys 2008, 63).

- GROYS Boris, *Art Power*, Cambridge, MA & London: The MIT Press, 2008.
- LATOUR Bruno, "An Attempt at Writing a Compositionist Manifesto." *New Literary History*, Johns Hopkins University Press, 2010, 41 (3), pp. 471-490.
- RADU Magda, *Adrian Ghenie: Rise&Fall*. Ghenie in conversation with Magda Radu, *Flash Art*, no. 269, November-December 2009, at http://www.artscene.ro/_inthepress/index.php?id=1562, consulted on June 11, 2016.
- STREET Ben. "Letter from London: Dead as a Dada." *Art21 Magazine*, 30 June, 2009, at <http://blog.art21.org/2009/06/30/letter-from-london-dead-as-a-dada/#.V4K9dIR97IU>, consulted on June 14, 2016.

LAURA PAVEL is Professor at the Faculty of Theatre and Television of Babeş-Bolyai University, where she teaches theatre history and theory, cultural studies, aesthetics and anthropology of performance. Since 2014, she has been the Chair of the PhD Program in Theatre and Performing Arts Studies at the same university. She is the author of, among other publications, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic (2002)*/ Ionesco. *L'antimondo di uno scettico*, trans. by Maria Luisa Lombardo, Aracne Editrice, 2016, Dumitru Tsepeneag and the Canon of Alternative Literature (transl. by Alistair Ian Blyth, Dalkey Archive Press, 2011), and *Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage (2012)*.

*Dada Poetics in Griselda Gambaro's Works:
toward a De(con)struction of the Argentinian State
of Terror*

JORGE CORREA LONDONO¹

Abstract: This paper tries to show the connections between the poetics of Dadaism, the theatre of the absurd and Griselda Gambaro's works. Gambaro (born in 1928) is one of the most prolific and renowned Argentinian writer (both novelist and playwright) from the last decades. Since her first plays she stood out as one of the most innovative artists of her country. Her dramatic style, far from following the Argentinian hegemonic realistic tone of the works of the time, is a personalization of less common foreign and local ones. Of the foreign ones, dada and the absurd were arguably the most important and the one most in tune with the socio-political context in which her plays were inserted. However, with the pass of time Gambaro made a transition into a more transparent and realistic style which reflected a less illogical sociopolitical context without excluding elements from the absurd theater.

Keywords: Griselda Gambaro, Dada, absurd theatre, language.

*The Dadaist loves the extraordinary and the absurd...
He therefore welcomes any kind of mask.
Any game of hide-and-peek,
with its inherent power to deceive*
Hugo Ball

DaDa or Dadaism was (once consolidated) an anti-art movement rebelling against the traditional and bourgeois social, political and cultural values of the time. One note of caution, however, must be stated before continuing: as John Elderfield correctly points out, "to treat Zurich dada as one coherent event would be an even greater mistake [since] over the four

¹ Arizona State University, USA, jecorrea@asu.edu

years of its existence (1916-19) there were important modifications and reassessments of position and changes in the kind of activity produced" (Elderfield, xxii). The critique has agreed in 1916 as its beginning year during the soirées offered in Cabaret Voltaire in Zurich by the founding members of the movement. The "essentially eclectic affair" (Elderfield, xxiii) included music, poetry, dance, performance and reading of manifestos. One of the key members due to his educational and professional background gathered before the rest of the group joining him was Hugo Ball, born in Pirmasens (Germany) in 1886 and deceased in 1927. The other founding members were the Romanians Tristan Tzara, born Sami Rosenstock (1896-1963) and Marcel Janco (1895-1984), the German Richard Huelsenbeck (1892-1974), the French-German Jean Arp (1887-1966), the Swiss Sophie Taeuber (1889-1943), and the German Emmy Hennings (1885-1948).

As we will explore later in more detail, the desire for rebelling against society's values is also shared by the Argentinian playwright and novelist Griselda Gambaro² (1928). The talent and sharp vision of this artist was recognized soon after she staged her first plays in the 60s by a considerable number of people. The authoritarian regime that by then was governing the country and that eventually led to the more repressive dictatorship self-named the National Reorganization Process (the Dirty War), however, forced her to be very mindful about her playwriting. She had to use language in a manner that criticized without criticizing in order to avoid both censorship and persecution. Critics, therefore, initiated a debate on whether Gambaro's early plays should be considered examples of the Theater of the Absurd or, on the other hand, of the Argentine grotesque. I intend to show that Gambaro's plays shift from incorporating more elements from the Theater of the Absurd to a reduction of their presence. It is also my purpose to analyze to what degree the Argentine social and political context correlates with that

² Born in a family of Italian immigrants, her childhood was difficult due to the economic situation of her parents. She began writing narrative at an early age, genre that later she combined with drama. Susana Tarantuviez mentions that Gambaro "[is part] of the '60s Generation', formed by those playwrights that began their creative journey in the 1960" (13) and "[were] under tension between Samuel Beckett's and Eugene Ionesco's absurd, Arthur Miller's dramas and Italian and North American cinematographic realism" (qtd. in Tarantuviez 13). More importantly and similarly to DaDa's intentions, "[her] affiliation to this generation is due not only to chronological considerations but mainly to the fact of being a protagonist in the second modernization of Argentine theater which took place precisely in the 60s" (Tarantuviez 13). In addition to the works considered for this study Griselda wrote, among others, *Madrigal en ciudad* (1963), *Una felicidad con menos pena* (novel, 1967), *Nada que ver con otra historia* (novel, 1972), *Dios no nos quiere contentos* (novel, 1979), *Lo impenetrable* (novel, 1988), *Las paredes* (play, 1963).

shift. Accordingly, I will study three of her early plays and short stories (*El desatino*, *El campo* and *Los siameses*) and one of her more recent plays (*La señora Macbeth*). Before providing an insight into the critique around the mentioned debate, I would like to devote a moment to introducing the plot of the plays to be analyzed in this study.

In *El desatino* (1965) the audience witnesses a family: Viola (the mother), Alfonso (Viola's son), Lily (Alfonso's wife) and Luis (Alfonso's "friend" and, later, Viola's lover). Early in the play Alfonso finds a bulky iron object attached to one of his feet. All the play revolves around Alfonso's situation with this object and the treatment received by his family and by Luis. *Los siameses* (1965), on the other hand, presents two brothers, Lorenzo and Ignacio, in a codependent and sadomasochistic relationship. Lorenzo abuses physically and psychologically of the latter finally causing his imprisonment and his death. The third, *El campo* (1967), is a play exploring abusive relationships between a manager of a camp (Franco), the recently hired accountant (Martín), and a prisoner (Emma). Even though there are no direct allusions to it, the text strongly suggests Franco to be the guard of the camp. On the other hand, the play soon becomes a charade in which Emma shifts her personality into that of a concert pianist. Finally, *La señora Macbeth* (2003) is an adaptation of Shakespeare's work with modifications in some of its character's personalities: in Gambaro's play Macbeth carries all the blame for Duncan's assassination and Lady Macbeth functions as his scapegoat.

Angela Blanco Amores de Pagella states that "several Argentine authors, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Julio Ardiel Gray, Carlos Traffic, among others, have produced works that can be connected to this [the Theater of the Absurd] theatrical manifestation." (Blanco Amores de Pagella, 22). Four years before, Tamara Holzapfel had introduced the topic pointing out that "Gámbaro's dramas have many other elements in common with the Theater of the Absurd, such as the division of the plays into two acts, a simple plan, characters lacking in individuality, sparse action subordinated to the spirit of the play, and a sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition" (Holzapfel, 6).

Not all critics, however, agreed with Blanco Amores and Holzapfel. Nora Mazziotti, for instant, argues that "critics have repeatedly pointed out the relation between Griselda Gambaro's theatre and the absurd. She, nevertheless, has insisted in pointing out grotesque 'nuances' which tie her with Discépolo and with Defilippis Novoa" (Mazziotti, 77). Peter Roster also emphasizes a tendency by North American critics to apply a formula when

analyzing Gambaro's plays. As a result, "[they conclude] stating that the playwright's works represents an extension of [a specific] European or American literary movement" (Roster, 55-6). He reminds us of Griselda's statements that discard her plays as having any relation to Theater of the Absurd³. Fernando de Toro states that "this critic [the one that hasn't understood Griselda's language manipulation] has focused, generally, in establishing comparisons, not very fertile, between Gambaro's theater and Artaud's Theater of the Cruelty, or the Theater of the Absurd" (Toro, 42). He argues, in contrast, that "the articulation and manipulation of the language in [Griselda's] texts have little to do with European *isms*, but they do with an Argentinian, a Latin-American reality, in which the discourse's ambiguity and its manipulation is not determined only by an pseudo-philosophical estheticism or by a false avant-garde spirit but by the very reality that a social context imposes" (Toro, 42). It is a fact that reality (despite the degree to which the writer modifies it according to his/her subjectivity) is, in the majority of the cases, the main material which writers use in their praxis. This is why expecting to read the same social background in Ionesco's and in Griselda's plays will lead to a potentially erroneous interpretation of them. Another element that one should keep in mind when analyzing Gambaro's theater production is the political context under which she had to write her plays. The 60s were turbulent political years that led to the authoritarian state of general Onganía. One of his measures as the new Argentine head of state was to repress all avant-garde cultural expressions. Consequently, Gambaro needed to disguise her criticism of not only the military, but also of the Argentine society as a collectivity. In fact, the majority of the critics note the ambiguity in regard to the time and place of the actions in Griselda's *El campo*. Such ambiguity, in any case, does not prevent the audience from relating the content of the play to the Argentine context since the playwright alludes to an extratextual referent. Both its stage directions and "plot" fail to provide the audience with hints of a specific time and place. In *Los siameses*, by contrast, those elements are less ambiguous since there are more direct allusions to the Argentine social and political situation at that time.

³ I take the statements of any author with some prudent distance since the critique has detected some contradictions between what Borges (to mention one example) said in some of the interviews and the conclusions drawn from the analysis of his texts. Some of the Latin-American Boom writers were also very eager to receive interviews in which they used the language masterfully sometimes for ambiguity purposes.

I argue, however, that this debate has its roots in some assumptions from the Theater of the Absurd and its avant-garde predecessors. The prominent role that language plays in Ionesco's theater, to mention one playwright, and its manipulation can lead one to conceive of those works as content-empty in the so-called theater of the form that distances itself from the social context.

Mazziotti herself mentions that "the grotesque manifests itself as a matrix in which converge simultaneously authors influenced by North American realism – Arthur Miller mainly – and those ones that seem closer to the European avant-garde theater, the absurd or the cruelty" (Mazziotti, 80). Moreover, language is at the center of the analysis of Roster, Toro, Stella Maris Martini, Nelly Schnaith and Mazziotti. Since the relation between the Argentine grotesque and Gambaro's praxis has been the subject of extensive research, my purpose is to analyze some of Griselda's plays vis-à-vis some of Ionesco's, expanding on Blanco Amores's and Holzapfel's conclusions. Before analyzing some of Gambaro's works, therefore, it is important to revisit the theoretical foundations of the Theater of the Absurd.

Martin Esslin characterizes the works of this theater as plays with "no story or plot to speak of", which "are often without recognizable characters... often have neither a beginning nor an end..., seem often to be reflections of dreams and nightmares... [and] often consist of incoherent babblings." (Esslin, 3-4). More importantly, and its hallmark for Esslin, "the Theater of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought." (Esslin, 6). In other words "[it] has renounced arguing about the absurdity of the human condition; it merely presents it in being – that is, in terms of concrete stage images." (Esslin, 6) Is not it what Griselda does when she introduces a mother who victimizes her son in *El desatino*, or a twin brother who allows two policemen to beat up his brother instead of opening the door for him in *Los siameses*, or a female prisoner who is forced to act a charade to please her oppressor in *El campo*?

Gambaro and the DaDa spirit

In her article Rebecca Loggia takes the reader to a journey in time to the beginnings of Dadaism to which Cabaret Voltaire was a pivotal place. In relation to its artistic meetings, seminal for the spirit of the movement led by Tristan Tzara, Marcel Janco, and others, Loggia mentions

[The meeting on February 5, 1916] contained spoken word, a combination of experimentation interlaced with passion for the poetic life; dance and music...it was unapologetic, often mirroring the society and culture around it in some disorderly way, breaking with the common bourgeois tendencies of the time. Anarchic in nature, it produced results that were sure to challenge public opinion and acceptance that stemmed from the horrors of war, as poet Hugo Ball wrote: "For us, art is not an end in itself, but it is an opportunity for the true perception and criticism of the times we live in" (Loggia, 152-53)

The same desire for experimentation and destruction of bourgeois values that inspired Dada and its practitioners inspired the Argentinian playwright and novelist Griselda Gambaro (1928). Through her works, Gambaro defies the indulgent attitude and behavior of a society (and especially the bourgeoisie) that tolerate the oppression and human rights violations of Argentina's authoritarian regimes of the 60s, 70s and early 80s. Similarly to the intention of Dadá to attack rationalism and order in a devastated Europe during WWI, Griselda used theater to criticize the notion of order and neatness that the military by then in power imposed on Argentine society. It shouldn't surprise us, then, that during the 1976 dictatorship a decree from general Videla (Head of State at that time) banned her novel *Ganarse la muerte* (*Winning Death*, 1976) under the grounds of being contrary to the institution of family and social order (Tarantuviez, 107). The purpose of this study is to show how the playwright used and manipulated language to present communicative situations devoid of any logic and rationality. But, what were the values of the Argentina's bourgeoisie in the 60s, 70s and early 80s?. And more importantly, what was its relation to the military in power? As in Francisco Franco dictatorship in Spain (1939-1975), the fascist military leaders used nationalism as the ideological excuse for its *modus operandi*. Therefore, a sense of order, reason and logic was highly praised by them. These three values allowed them not only to maintain a society under a state of repression, but also to use torture and even assassinations against those civilians that had another mentality and worldview (mostly people aligned with the left). Under this situation, a considerable part of the middle and upper class, in order not to lose its status quo, decided to favor the military in a wide-spread attitude. The reluctance to denounce the crimes committed by the government and its elements, on one hand, and the divulcation of names of leftist enthusiasts, on the other, were something commonly practiced by well-positioned civilians.

Annabelle Henkin Melzer mentions the shock that the dada-surrealists attempted to perpetrate on a usually placid audience (Henkin Melzer, xvi) or "the path of deliberate provocation" (Henkin Melzer, 11), aimed especially to the bourgeoisie. Huelsenbeck, for instance, "would often recite the poem 'Rivers' because it contained extremely daring images and always brought out the audiences' antagonism." (Henkin Melzer, 43) The intention in Gambaro's plays is very similar to Tzara's, Ball's, Janco's, Arp's and the rest of the group, and as an example one can mention the end of Griselda's *El campo* and the codification of one of its characters using a hot iron. Moreover, Nazi images are a constant referent in this play. The subtle difference may be, however, that Griselda places the illness of Argentine society not only in the middle and upper classes but in each citizen. For Gambaro being tolerant of the wrongdoings of the military in power is as questionable as perpetrating them in one's own hands. One can say, therefore, that the Argentine playwright shared the spirit and motivation of DaDa despite the fact of using a different approach to achieve the same goal. Whereas DaDa performances were about "mere provocation" (Henkin Melzer, 182), Gambaro's plays seek to shock the spectator/reader at first and then induce awareness and consciousness for his/her part.

Dadaist plays/performances vis-à-vis Griselda Gambaro's playwriting

By studying Dadaist performances and Gambaro's theatrical production, one can readily notice a different approach to shocking the audience/reader. For starters, Tzara, Ball, Janco, Arp, and the rest of the group rely more on the performative potential of poetry, speeches (manifestos) and music than in the mise-en-scène of plays. According to Henkin Melzer, it was just until the last period of Dada (in Paris) that the performances included more elaborated plays (including some written by Tzara and the surrealists). This however, doesn't prevent us from detecting ephemeral connections between Dadaism or its texts/performances and Gambaro's artistic praxis.

Henkin characterizes Hugo Ball as the theater person of the Zurich-Dada. Moreover, "Hugo Ball, born in Pirmasens, Germany on February 22, 1886, was attracted to theater in his youth, and by the age of 18 had written two plays: an imitation of Shakespeare's *Caesar and Cleopatra*, and an original script, *The Hangman of Brescia*" (Henkin Melzer, 14). What is interesting and relevant for this study, however, is that "in his plays, Ball resorted to grotesque caricatures to launch a strong polemical attack against the evils of the world as he saw them." (Henkin Melzer, 14) As we will explore later, the Argentine grotesque constitutes an intrinsic dimension of Gambaro's plays.

Kandinsky, on the other hand, became an important influence in Ball's theatrical theory. "[The violent attack of the former to] the dramatic arts of the nineteenth century (drama, opera, ballet) which had become so orthodox that any tiny change in them appeared revolutionary" (Henkin Melzer, 17) was of great influence for Ball. In the theatrical arena of Argentine 60s a similar change was happening. The two dominating theatrical styles (social realism and avant-garde) were competing to validate themselves among the audience⁴. Similarly to the reception received by the Dadaist performances, Gambaro's early plays were criticized by many. They saw them as not being rooted enough in the country's reality. Social realism, in contrast, inherited the syntax of nineteenth-literature making those plays more readily comprehensible to the audience.

Now, how did Kandinsky conceive theater and the *mise-en-scène*? Henkin points out that "[for Kandinsky] art would function to express spiritual realities and a stage composition drawing on this source would be based on three elements: [First] the musical sound and its movement. [Second] the physical-psychical sound and its movement, expressed through people and objects. [Finally] the colored tone and its movements." (Henkin Melzer, 17-18). Of especial interest for this study is the second one since as we explore later, Gambaro use this connection in regard to psychological manipulation in her play *El campo* (1967).

⁴ Tarantuviez provides us with an accurate description about this two dominant theatrical styles: "the study of the two theatrical tendencies that rose in our country in the 60s decade is essential to understand Gambaro's textuality, whose playwriting starts one of them, the neo avant-garde for, in a later moment, include some of the elements of the other one, the reflexive realism" (Tarantuviez, 90). The critic explains the two styles with these words: "Neo avant-garde and reflexive realism differentiates, in first place, in the degree of 'referentiality' that they allow: while reflexive realism relates itself without omissions with the historical context in which the works are embedded, the neo avant-garde establish with that context an opaque relation and even seems not to take it into account. Thus, these two styles relate themselves with the extra textual referent in a different way: the reflexive realism alludes directly to the social and political referent, while the 60s neo avant-garde distorts the referent or presents it in an absurd manner." (Tarantuviez, 92). More related to this research, Tarantuviez states that "additionally, these two styles represent different positions in relation to the 'theater' institution: for realistic playwrights, theater should communicate, it should have a thesis to prove. Neo avant-garde, on the other hand, stresses expression" (Tarantuviez, 92).

The language in the Dadaism, the Theater of the Absurd and in Gambaro's plays

Language is an important vehicle of the writer's worldview in the Theater of the Absurd as well as in Gambaro's plays. Playwrights like Ionesco, Adamov, Beckett and Genet "[tend] toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters." (Esslin, 7). Mazziotti mentions a similar contradiction in *Los siameses*, since "Lorenzo...also explains a desire for a success in the sports domain that is denied by his actions: '(gropes for and claps his calfs) runner muscles! Yes, these are runner muscles, strong, resistant... (while he speaks, he is sliding against the door until he is sitting down in the floor. He is exhausted)'." (Mazziotti, 88). As Maris Martini states, "the ambivalence in [Gambaro's] discourse resides fundamentally in the almost permanent contradiction between the stage directions and the dialogues and in the contrast between language and actions" (Maris Martini, 96). As an example, the critic reminds us of the scene from Act 1, scene 3, in which Emma praises the smell of some artificial flowers given her by Franco, her oppressor. This language experiments, however, weren't strange to Ball who "[in his] novel, *Tenderenda der Phantast* (finished by 1920 and originally published in 1967), explored certain linguistic, rhythmic and vocal devices which later appear in his Zurich work" (Henkin Melzer, 26). Throughout his contribution for the Cabaret Voltaire Ball "continued the experiments with words begun in his novel and furthered them through his correspondence with Marinetti" (Henkin Melzer, 29). This in accordance with his belief, as stated in his writings, that "all living art will be irrational, primitive, and complex; it will speak a secret language and leave behind documents not of edification but of paradox" (qtd. in Henkin Melzer, 29-30). The paradoxes and contradictions inherent to a military authoritarian regime, such as the one in the Argentina 60s, 70s and early 80s, are spread throughout Gambaro's early plays.

The kind of contradiction mentioned by Mazziotti and Maris Martini is only one of those present in Gambaro's plays. Another form of contradiction appears when "the material space, apparently realistic, is in contradiction with the use of the language which is deployed in a sort of referential emptiness, where the language no longer delivers a message" (Toro, 47). When referring to *The Bald Soprano*, on the other hand, Ionesco mentions that "The Smiths, the Martins, can no longer talk because they can no longer think; they can no

longer think because they can no longer be moved, can no longer feel passions." (qtd. in Esslin, 115). Likewise, the insensitivity of Argentine society during the authoritarian military regimes (*juntas militares*) of the 60s, 70s and early 80s as a result of the governmental systematic persecution has been a permanent concern for Gambaro. She expresses this concern in all her plays, but with especial emphasis in the early ones. While *El campo* represents that lack of compassion on an institutional level, *El desatino* and *Los siameses* present it within the microcosmos of the family. In regard to *Los siameses*, Holzapfel states that "Lorenzo devotes himself fully to plotting his brother's downfall in the first three scenes of Act II. He sews some false banknotes into the lining of Ignacio's suitcase and thus succeeds in proving to the police that his brother is a bank robber." (Holzapfel, 8). In *El desatino*, as in *Los siameses*, the common factors in the familiar relationships are the lack of care and compassion and the physical and psychological harm since "[Alfonso's mother] and his friend Luis do not take any notice of his condition" (Holzapfel, 6). Moreover, "a physically aggressive type, Luis soon becomes the mother's lover and terrorizes Alfonso by playing dangerous games with him" (Holzapfel, 6). Similarly to the Dadaists and Ionesco, Gambaro explores the potentiality of language to make a point: Viola is both the name of Alfonso's mother and the conjugation in third person singular in Spanish for the verb "violar" which translates "to rape". In a metaphorical sense, therefore, the psychological abuses committed by her to Alfonso are linked to the character's name. Moreover, rape was a torture practice exerted very often by the military to detainees during the Argentine dictatorships and especially during the National Reorganization Process (Dirty War).

El Gangoso (the twangy man), one of the policemen in *Los siameses*, is perhaps one of the best examples of the devaluation of the language and the incoherent babblings mentioned by Esslin: "(the two policemen enter the room. The twangy man walks directly to a chair and collapses on it, whispering something unintelligible)" (Gambaro 1967, 31), or "(...the twangy man has a very pale face and a sleepy expression; he opens his mouth widely to speak, stressing the syllables excessively, but speaks only with a twang, and this only occasionally)" (Gambaro 1967, 31). Even more, Ignacio and Lorenzo have enormous difficulties understanding what this character mumbles and is only his partner, El Sonriente (the smiling man), who can deliver the message the twangy man is trying to convey:

Twangy Man. Who is this place's owner?

Lorenzo. [obfuscated] What?

Twangy Man. [getting exasperated] The boss, who is he?

Lorenzo and Ignacio. [with different levels of bewilderment] what is he saying?

Twangy Man. [making approaching gestures to Lorenzo, speaks something with a twang quickly].

Lorenzo. [rubbinghis hands obfuscated] I don't understand. I don't understand! [Passionately, pointing at Ignacio]. It wasn't me. The stupid... it was him. What a resentful! He hit a kid with a rock! (Gambaro 1967, 33)

Even the names of the two policemen are used by Gambaro to introduce ambiguity and contradiction. In the case of El Sonriente, he "(speaks always with a wide and open smile despite his outbursts of anger or nuisances)" (Gambaro 1967, 30). Griselda's description of the two policemen remind us of DaDa performances given that "the collision impact in performance is not due to the verbal element alone. There was something visual 'going on' on stage as well. At the very least there were the facial expressions of the performers as they moved mouths and focused eyes in their readings of the texts." (Henkin Melzer, 37-38) Ball's list of directives toward a language project written by him in August of 1916 bridges his views on art with Ionesco's and Gambaro's. These directives states that "Language is not the only means of expression. It is not capable of communicating the most profound experiences", "when communications are broken, when all contact ceases, then estrangement and loneliness occur, and people sink back into themselves", and finally, "spit out words: the dreary, lame, empty language of men in society" (qtd. in Henkin Melzer, 41). Emma's moments of silence and the gestures accompanying them, are good examples of the inadequacy of language to communicate certain terrifying experiences. The case of *Los siameses*'s El Gangoso (the twangy man), however, has more resemblances with the fact that "the common linguistic denominator of the [Dadaist] group was absolute sound, and when he was ready to transcend sound, the dada poet-performer moved on to noise" (Henkin Melzer, 42).

The language in Tzara's *La Première aventure celeste de M'Antipyrine*, on the other hand, echoes Gambaro's plays (especially the early ones) since "Bleubleu, CriCri, the pregnant woman and Mr. Antipyrine... plus Pipi, exchange ripostes which, on paper, are set up as dialogues, yet are incomprehensible—in themselves as well as in their relationship to one another" (Henkin Melzer, 71). Similarly as some passages of the plays of the Argentine writer, Tzara's "text, at first reading, is a maze of impenetrable phrases" (Henkin Melzer, 70). In the case of Griselda's, this is the result of the absence of intratextual referents and the pervasive ambiguity. Consequently, "the reader has little to hang on to" (Henkin Melzer, 72).

Franco, the oppressor in *El campo*, embodies another type of contradiction in Gambaro's playwriting. In this case, the words and gestures of a specific character contradict each other in different moments of the play. As it unfolds, the audience/reader will perceive that the courteous and kind words that Franco constantly addresses to Emma and Martín (the recently hired accountant) are only a farce. By contrasting masterfully the stage directions with the parliament, Gambaro reveals the masquerade the oppressor insists in playing. His mood is constantly changing from an oppressive and authoritarian to a cheerful one. To grasp Franco's ambivalence in all its magnitude, therefore, it is necessary to follow the entire play. At the beginning, Franco requests "with an unhurried but authoritarian and threatening voice" that someone "shut up the children" who are making noises outside the room (Gambaro 1967, 10). Once he had given the order, a smile appears in his face. Later, when Franco forces Emma to give a recital to other prisoners, he "brusquely takes a look to the palm of her wounded hand [and] almost tenderly" he says to her "how is this [wound]!" (Gambaro 1967, 55).

In another part of the play, Franco is looking for a whip. After finding it under a desk, he begins to hit the floor with it. Emma says that "he had never hit anyone with it" as "if reciting a lesson". Nevertheless, as the audience/reader witnesses a few moments/lines later, while Franco is laughing she "moves her hands away from her ears and slides them through her face, with her eyes closed. She opens her eyes again and stares forward, while Martín looks at her motionless and Franco stops laughing little by little". The last part of those stage directions reads "motionless scene. Short silence" (Gambaro 1967, 50-51). Even though her guard never hits her with the whip, the aggressive side of Franco's personality is exposed throughout the play. In addition, the fear evidenced in Emma's gestures, leaves no place for doubt that she has been brainwashed to cover his oppressor's conduct. The exploration of language as a manipulation device bridges *El campo* with Ionesco's *The Lesson* since in both plays "language is shown as an instrument of power" (Esslin, 117). In *El campo*, the recital that the prisoner is forced to execute is the climax of that oppressive situation. Throughout the passages one can perceive the power of the sound for Gambaro, Ball and Kandinsky:

Emma. [as if reciting a lesson while Franco hits the floor strongly and rhythmically with the whip] He hasn't hit anyone ever. I know it well. We are friends since we were children. [She falls silent].
Franco. [he begs]. A little bit more!

Emma. [*idem*] He hasn't hit anyone ever. Kids would run after me, he protected me. One against four, one against five, one... [*Franco hits with the whip. Emma, with a shuddering, fainting*]. I can't stand it!

Martin. Then, is it true?

Franco. [*hitting, unstable*] Do you have doubts?

Martin. [*To Emma, he shouts*] Is it true?

Emma. What? [*She doesn't pay attention to him, astonished by the sound of each lash on the floor*] (Gambaro 1967, 50-51)

Emma's reactions to Franco's lashes echoes the synesthesia that Henkin states was so important to Kandinsky and, by his influence, to Ball (Gambaro 1967, 18). Emma's clumsiness while delivering her recital also remind us of the "Flycatching" dance represented in one of Zurich Dada performances where the "only things suitable for [Janco's] mask were clumsy, fumbling steps" (qtd. in Henkin Melzer, 32). Moreover, Ball "speaks of Dada as 'a game in fancy dress'" (33) which is an accurate description of this specific passage of Gambaro's *El campo*. Needless to point out that for the tortured Argentinian citizens the psychological games (rape included) exerted by the militia weren't funny at all.

Emma's recital, however, it's not only important from a dramatic view point. It also represents the collision in a symbolical place of the highly rigid and unquestionable order that the Argentine authoritarian regimes imposed to society and the disorder and wake up call Gambaro was resorting to, expecting that it would eventually lead to a civilian resistance. In a similarly way as Tzara, Harp, Janco and other Dadaists practitioners, Griselda attacked the indulgent attitude of society in regard to the abominations and abuses the military were committing against people with different values.

In *El campo*, Gambaro introduces highly symbolic objects and names that dislocate the audience's attention from Argentina. It is the case of the SS, the Nazi paramilitary organization, and Franco. Even though the Spain's dictator never supported Adolf Hitler openly during WWII, the two of them maintained diplomatic conversations during the Spanish civil war as a joint effort to keep communism away from their countries. Benito Mussolini represented the third vertex of the ideology promoted by the German head of the state. As Federico Finchelstein mentions, the Argentine military leaders that installed the authoritarian regime, in the 60s and half of the 70s, and the more oppressive dictatorship from 1976 until the returning of the democracy in 1983 were profoundly inspired by Hitler's ideology⁵. As a result, a behavior

⁵ Let's not forget that after WWII a significant number of German fugitives were received by some South American governments, the Argentinian included.

conditioning and indoctrination was strictly executed, not only for civilians, but also to the policemen and low ranked soldiers. Griselda Gambaro, therefore, criticize without criticizing and denounce without denouncing. The ability that the German leader had to psychologically manipulate his audience is embodied by Franco in *El campo*. This is explored in depth by Gambaro through the interaction between Emma and her guard.

In the stage directions, on the other hand, Ionesco specifies that

During the course of the play she [the pupil] progressively loses the lively rhythm of her movement and her carriage, she becomes withdrawn. From gay and smiling she becomes progressively sad and morose; from very lively at the beginning, she becomes more and more fatigued and somnolent. Towards the end of the play her face must clearly express a nervous depression. (Ionesco, 45-46)

It is true that, unlike the change in the pupil, Emma's behavior is more erratic since it is not a progression. Rather, Gambaro's character is forced to play a charade when in reality she is highly frightened by Franco's behavior. The Argentine playwright suggests that at moments Emma remembers traumatic events in the recent past and, consequently, her brain and her behavior switch to another "channel".

For the *The Lesson's* Professor, Ionesco mentions that "from a manner that is inoffensive at the start, the Professor becomes more and more sure of himself, more and more nervous, aggressive, dominating, until he is able to do as he pleases with the Pupil, who has become, in his hands, a pitiful creature" (Ionesco, 46). The changes that occur in the Professor are very similar to those experienced by Franco. Moreover, Emma is Franco's puppet from the very beginning while it takes all the play for Martín to succumb to the oppressive system staged with his codification with a hot iron.

These relationships of power were precisely at the core of the social dynamics that Argentina had to experience during the dictatorships of the 60s, 70s and early 80s. The torture exerted by the military against detainees through physical and psychological violence is a phantom that haunts *El campo's* audience/reader.

In Gambaro's *La señora Macbeth* both the language and the phantom of Banquo represent two very important elements of the play. Several concerns are expressed in this adaptation from Shakespeare's work. One directly related to the manipulation of the language both by Griselda and by Macbeth's wife is how to cope with the guilt of wrongdoings. Macbeth's wife is constantly denying the assassination of Banquo by her husband

Lady M. He didn't think of it. My Macbeth would have never thought it...if he stained his hands with blood was because you [witches] blinded him that night taking his good sense. He lost his mind. ¡He even imagined a dagger in the air that lead him to Duncan's bedroom and drives him to stab it in Duncan's chest (Gambaro 2003, 60).

Compared to her early plays, however, Gambaro's *La señora Macbeth* is a more conventional work. Nevertheless, the language in it maintains a central role. In this work, what is said by Macbeth's wife is in contradiction of the fact that her husband murdered his king. The guilt is so overwhelming that, as one of the witches states, "[lady Macbeth's] naivety moves me. She lives in a fish bowl and she thinks it is the world." (Gambaro 2003, 61).

As we confirmed in this research, language plays a profound importance in both Ionesco and Gambaro's praxis. Griselda's early plays reveal a meaningless language since it proves its inadequacy to communicate and, more importantly for both writers, to foster healthy human relationships. Technically, one of the main features of her use of language is the permanent contradictions present in both the characters and the events. The absence of a progressive plot is a common element in both *The Bald Soprano* and in *El campo*. Despite the fact that a number of critics consider Gambaro's first plays to be rooted in the Argentine daily life of the 60s, I argue that in reality most of the events portrayed on them can refer to any country governed by a dictatorial regime. Under politics of repression and persecution, it is only logical language in literary works that is vague and ambiguous. This, however, doesn't imply the impossibility of incorporating the Argentine grotesque in her works, as some of them actually evidence. As we verified throughout this study, the difference between Ionesco's playwriting and Gambaro's may be the one between an existential absurdity and an authoritarian one.

References

- BLANCO AMORES DE PAGELLA Angela. "Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina". *Latin American Theater Review* 8.1 (1974): 21-24. Print.
- ELDERFIELD John. Introduction. *Flight Out of Time*. By Hugo Ball. Ed. John Elderfield. Trans. Ann Raimés. Berkeley: University of California Press. 1996. Print.
- ESSLIN Martin. *The Theater of the Absurd*. New York: Overlook Press. 1973. Print.
- FINCHELSTEIN Federico. *La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana. 2008. Print.
- GAMBARO Griselda. *El campo*. Buenos Aires: Ediciones Insurrexit. 1967. Print.

- . *El Desatino*. Buenos Aires: Emecé Editores. 1965. Print.
- . *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 2003. Print.
- . *Los siameses*. Buenos Aires: Ediciones Insurrexit. 1967. Print.
- HENKIN MELZER Annabelle. *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore: Johns Hopkins UP. 1994. Print.
- HOLZAPFEL Tamara. "Griselda Gambaro's Theater of the Absurd." *Latin American Theater Review* 4.1 (1970): 5-12. Print.
- IONESCO Eugène. *The Bald Soprano, and Other Plays*. New York: Grove Press. 1982. Print.
- LOGGIA Rebecca. "The Legacy of Dadaism". *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Dramatica*. March. Nr. 1/2016. 151-157. Print.
- MARIS MARTINI Stella. "El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Griselda Gambaro". *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur. 1989. 95-107. Print.
- MAZZIOTTI Nora. "Identidad, confusión y marginalidad: Griselda Gambaro y el grotesco criollo". *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur. 1989. 77-94. Print.
- ROSTER Peter. "'Lo grotesco', 'el grotesco criollo' y la obra dramática de Griselda Gambaro". *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur. 1989. 55-63. Print.
- SCHNAITH Nelly. "La astucia del lenguaje". *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur. 1989. 121-139. Print.
- TARANTUVIEZ Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor. 2007. Print.
- TORO Fernando de. "Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje". *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur. 1989. 41-53. Print.

JORGE CORREA LONDONO earned his Master's degree from Florida International University (Miami, Florida, USA). Currently, he is a PhD student at Arizona State University (Tempe, Arizona, USA), specializing in the 20th century Spanish American literature and cultural production. He also serves as a Spanish and Spanish American literature instructor (19th and 20th century) at the same institution where he is doing his doctoral studies.

*“Although a Present Existence of Cricot 2 is Impossible,
the Mission is Still On: to Transmit as Much as Possible
to as Many People as Possible”*

*Interview with Andrzej Kowalczyk, Visual Artist and Theatre
Director, Renowned Actor of the Cricot 2 Theatre¹*

EUGEN WOHL²

Abstract: The following interview with Andrzej Kowalczyk, actor of the Cricot 2 Theatre and a prolific visual artist on the contemporary Polish cultural stage, has been conducted via e-mail, as a result of my professional visit to Cracow, June-July 2015, when I had the opportunity to meet and talk to Mr. Kowalczyk, attend one of his performances at Cricoteka and see some of his artistic works. Later that year, in December 2015, I was back in Cracow and I again had the chance to see his theatre production **52 Hz** and set the basis for this conversation. Mr. Kowalczyk has chosen to answer my questions in Polish and the result is a candid and highly informative discussion about Tadeusz Kantor and his legacy, about Andrzej Kowalczyk’s perspective on the contemporary artistic world and his personal approach to art and theatre.

Keywords: Tadeusz Kantor, Cricot 2, theatre, artistic influences, future projects

¹ *Translated from Polish to English by Ioana Diaconu, Polish Language and Culture Centre, Cluj-Napoca, e-mail: jeanne_ro@yahoo.com [I would like to thank Mrs. Ioana Diaconu for her splendid translation. – E. W.]*

² *Assistant Professor, PhD, Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: eugenwohl@gmail.com*



Fig. 1. Andrzej Kowalczyk in the production *52 Hz*, 2015
Photo: Juriana Jur

ANDRZEJ KOWALCZYK, born in 1956 in Cracow, is an actor, theatre director, painter and architect. He is a graduate of the Faculty of Architecture from the Cracow Technological University (1982). Between 1984 and 1988 he participated in all the activities of Cricoteka. From 1985 to 1992, as an actor of the Cricot-2 Theatre, he took part in the productions *Let The Artists Die*, *Wielopole*, *Wielopole* (Barcelona), *I Shall Never Return*, *Today Is My Birthday*. After Tadeusz Kantor's death he continued his artistic activity in the theatrical event *Anatomy Lesson According To Tadeusz Kantor* – a debate organized with part of the Cricot-2 troupe (1991). In 1994 he took part in an outdoor theatre event in Scandinavia (as part of an international team).

On an ongoing basis, he cooperates with Teresa & Andrzej Welmiński – as a stage designer, director and actor, taking part in such theatre productions and workshops like: *Maniacs* (1993), *America Or Don't Look Back* (1995), *Da liegt der Hund begraben – Germanias Halluzinationen* (Theater Rampe, Stuttgart, 1997), *De Dolende Ney* (Amsterdam, 1999), *Gone, Past and so Will All The Stories* (2007), *Pages From The Book Of...* (2013), International Workshops – *Kwintofron* *Wieczorowicz Theatre* (Cricoteka 2013); *Against Nothingness Or 3 cm Above An Empty Head* (Edinburgh 2014).

The production *Pages From The Book Of...* (2013), directed by Teresa & Andrzej Welmiński, in which Andzik Kowalczyk participated as an actor, was presented in 2013 within The Festival of Wandering Theatres (Gardzienice) Poland and in 2016 at the "Eugene Ionesco" Theatre Biennale (BITEI) from Chişinău, Moldova, and within two important festivals from Romania: The International Theatre Festival from Sibiu and the Babel Art Festival in Târgovişte.

In 2004 he received The Dean of the Faculty of Architecture Award of the Cracow Technological University during the 10th International Architecture Biennale in the architectural design competition for the project of the Tadeusz Kantor Museum (team Jacek Czech, Andrzej Kowalczyk, Jakub Kowalczyk). In 2009 in Woodruff, and in 2012 during his stay on Marco Island (USA) he worked on the *Animated Paintings* cycle.

In 2015 he carried out numerous artistic activities: the outdoor performance *We Enter This Blindly* (Performedia, Cricoteka), an individual exhibition (Miasto Sztuki gallery, Cracow), and the theatre performance *52 Hz* (Solvay Contemporary Art Centre, Cracow). At the same time, he conducted theatre workshops in Olkusz and international workshops within the cycle *Very Short Lessons* in Cricoteka: *Conversations at... The Search for Past Totalities* and *Et in Arcadia Ego* by Teresa & Andrzej Welmiński. He also participated in the international exhibition "Obverse Reverse" (Cracow).

Eugen Wohl: *Mr. Kowalczyk, you are a complex artist, a visual artist, a painter, an actor, a theatre director, a set designer, and at the same time, a graduate of the Faculty of Architecture at the Cracow Technological University. A truly interesting career path. How does one bring together the "mathematical" rigor of Architecture with the "free spirit" of Art? In other words, was there, in your case, a transition from Architecture to Art, or are they two complementary dimensions?*

Andrzej Kowalczyk: I chose the perspective of working in the theatre, leaving my friends and my commitments in the field of architecture. Tadeusz Kantor made it possible for me to work in the Cricot 2 theatre – a wonderful avant-garde phenomenon of the 20th century – for five years. All the artistic projects that followed were marked by that passion of his, to which I succumbed and that refuses to abandon me. From my architectural studies, I brought to theatre the consciousness of the space. I have observed very attentively and have been studying Kantor's achievements in his various artistic fields. It is like the enthrallment through painting – first comes the

state of delight, then the observer becomes aware of the causes of this contentment: he notices the arrangement of the patches of color, their combination, the contrasts, the lines, the gesture imprisoned in the texture, one minute expressive, the next precise and calligraphic. Then the public has the confirmation that they are looking at an admirable object.

Theatre's remarkable trump card is the way it manipulates using elements of perspective, the idea of spaces that are closed, open, accessible, inaccessible, irrevocably covered or only concealed. That intrigues me and I often come back to Cricot 2 in order to find out, with satisfaction, the next threads of this entire process of stating precisely, of fulfillment, of manipulation by the means of the Great Geometry's abstract ideas. So, in a few brief words, I can say I entered the theater from architecture, and I went back to architecture bringing the theatre with me. I did not go back alone, but with my son Jakub and with Mateusz, Tereska and Andrzej's son.

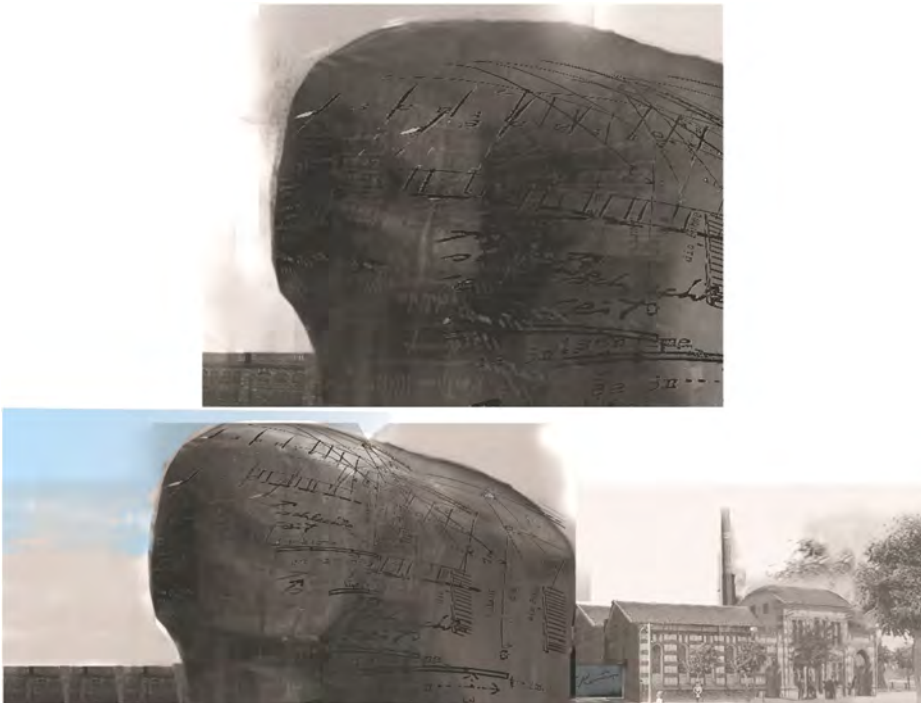


Fig. 2 & 3. *The project Cricoteka Nadwiślańska, Jacek Czech, Andzik Kowalczyk, Kuba Kowalczyk, Mateusz Welmiński*

E. W.: *Please, tell us a little about your collaboration with Tadeusz Kantor and the Cricot 2 Theatre, about the theatre productions you participated in and the creative processes behind Kantor's work.*

A. K.: I will answer briefly, as I have already discussed this on various occasions. I was there during three newly-conceived productions, entirely absorbed, excited and emotionally devoted to my participation to Kantor's amazing art. I was both creator and participant in the production of objects, costumes, sculptures, paintings, exhibitions; I managed the technical works in the workshop and on stage. When I had to, I helped Kantor out as his driver; I was an actor of *Cricot 2* and I bought the most various things for him. Besides the three new theatre productions, *Let the Artists Die*, *I Shall Never Return* and *Today is My Birthday*, I also performed in the revised version of *Wielopole, Wielopole*. I also assisted in the coordination of my favorite production, *The Dead Class*, and served on stage according to Kantor's indications several times, since 1986.

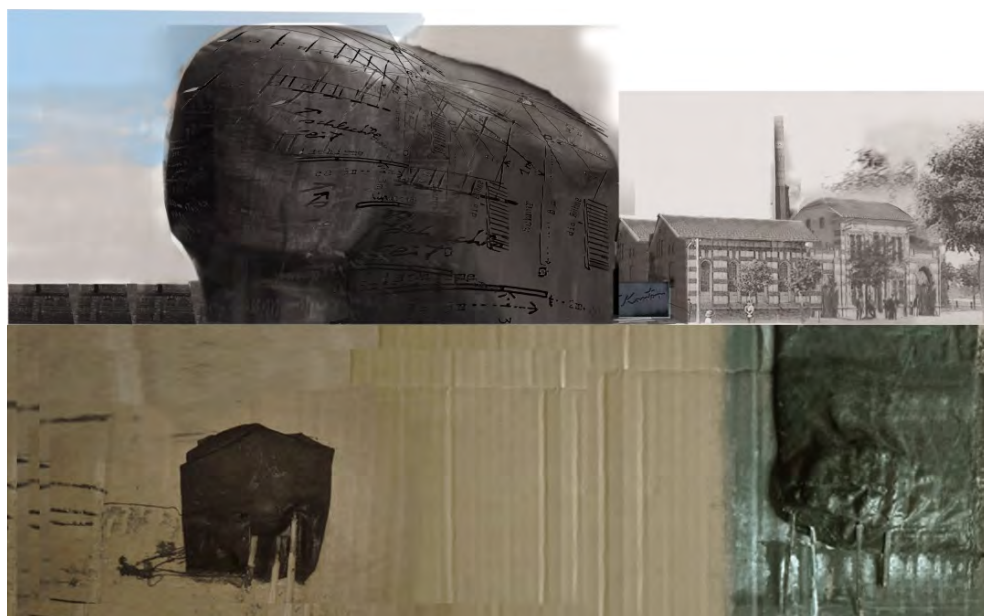


Fig. 4. *The project Cricoteka Nadwiślańska, Jacek Czech, Andzik Kowalczyk, Kuba Kowalczyk, Mateusz Welmiński*

E. W.: *After Tadeusz Kantor's death in 1990, the Cricot 2 Theatre ceased to exist. To this day however, you continue to collaborate with your former fellow actors Andrej and Teresa Welmiński in various artistic projects. Please tell us a little about these projects, about their role in preserving and broadening Tadeusz Kantor's legacy.*

A. K.: On December 8th, 1990 came the time to say goodbye. We felt the natural need to address that dramatic situation using the language we all knew. Cricot 2 performed *Today is My Birthday* for 2 more years, and then it ceased its activity.

That is another reason why *The Anatomy Lesson* proposed by Andrzej Welmiński in 1991 also became my performance. The belief in our artistic community gave us hope that the group will survive. The condition was to find similar emotions and needs, but the team of the old Cricot was not unanimous about these tendencies. Surely, the decisions taken rested upon profound reasons, everyone decided according to their own will. The end of Cricot 2 was eventually put the seal on. Then came into being the Cricot 2 Theatre Actors' Group initiated by Andrzej Welmiński, of which I was part of. Within its framework such productions like *Maniacs or Their Masters' Voice* (1993), *America, or Don't Look Back* (1995), *Gone, Passed and So Will All the Stories* (2007) and others were staged. Nowadays, decentralizing trends are growing stronger and stronger. Polyphony reigns. Former Cricot 2 actors work individually with those that are interested, but not as a team. Teresa, Andrzej and myself are still in close artistic contact.

E. W.: *How influential were Tadeusz Kantor's artistic views in shaping your own artistic trajectory? What other influences, if any, can you speak of in your art? What is the creative force behind your artistic projects? What are the artistic values that you advocate for?*

A. K.: Kantor's influence is magic. He was a great art wizard, but he did disclose his secret actions to those interested. He patiently explained and clarified – in his poetic manifestos, theatre scores or in the guidebooks of his productions– what he had achieved, what delighted him, where he found himself in the accomplishments of others. Throughout his entire life, he materialized his ideas together with his team. We took from Kantor what was best. Each of us gave him as much as we were capable of. Kantor seduced us with his faith in art, he made sure we were part of an artistic accomplishment of the utmost importance.

E. W.: *Your art works, in close relationship with Kantor's perspective on art, willingly ignore, or rather "play with" the idea of frontiers between various art forms. Your theatre productions, for instance, combine elements of performance arts, painting, drawing, sculpture, in an "exhibition-like" manner: all the pieces are equally important and valuable, and the work of art is the result of their "orchestration". Please tell us a few things about the interdisciplinary nature of your artistic work.*

A.K.: The cause is the most important of all. The latest workshops—organized at the Cricoteka in the summer of 2015 – clearly showed how inspiring it is to find support in the artistic statement's distinct necessity. My intention was to have materialized certain commitments towards Tadeusz Kantor. That need of mine, which later became ours (the participants') mobilized the team towards an emotional theatre of action. Real plot threads interlaced with values brought forth by the participants. The poetic dimension of the entire event was a word-for-word reality, the representation was realized without decorativeness, without exaltation. Kantor's theater and art captured me thirty years ago. I am not interested in a classification into disciplines. My paintings are installations: water drips, a magic radio eye blinks, an immovable painting in my house is video-transmitted through the participation of some artist friends on a gallery screen, objects murmur through the trickling sand. The cycle of animated works refers to various contents, but all the works measure the time that passes: time that is well-used, time that is wasted, time that is running right now, time that has already passed. They ask questions about the future time, that is given, promised to us. I am extremely attracted by the animation of objects and paintings, I also love distance very much, and the sense of humor in art. As a consequence of my experience with the art of Tadeusz Kantor, Andrzej Pawłowski, Zbigniew Gostomski, Andrzej Wełmiński, and also with the sensitive critique of the great Mieczysław Porębski, I have found my own perspective. Have I managed to achieve the ability to convince in my own language? Is anything good coming out of the objects of my fascination? Maybe. Sometimes I begin to work on something instinctively but I only finish it years later, when some emotion becomes the motto of that initial start.



Fig. 5. Andrzej Kowalczyk, *Ideological Theatre Drawings from 1992 to 1994*

E. W.: *In close connection to the previous question, please tell us a few words about the relationship between Space – Object – Performer in your theatre productions.*

A. K.: The space is something that captivates me the most. In theatre, a conscious use of the space is extremely important. Maria Jarema accomplished in *Cricot* a geometric abstraction exceptionally consistently. A very simple example: she used a loose cloak with many holes, inside which was the body of the actor covered in a colorful body suit. A few patches sewn on this inside suit made it more lively, and colored flashes appeared when the actor moved on stage. What was important was to cover and to discover. The movement inside and the delayed effect on the outside layer. The entire range of impressions, which the viewer does not analyze, yields to the overall emotion. It was only a few dozen centimeters, in other words, a micro-scale, but we can have the entire cosmos of the stage at our disposal.

We can – and this is what actually happened in last year's workshops – show the *Monumental Stage* from Tadeusz Kantor's production, a monumental object that Kantor intended to hang above the performance space to make the characters/actors appear smaller, but in the end chose not to use it. Such

was the intention, and then suddenly a new idea emerged: we can take advantage of the fact that the original was made of two elements (the Stage was made of two parts rigidly connected) and assemble the object in the stage etude. The animated object changed into a pair of swinging, levitating arms. And the dramaturgy went on building itself further by itself. The theme that I find fundamental, which is the dependence between the actor and the object, and I talked about its scale with the participants in the workshops during the preparations, also had an effect on the public, although the public did not take part in that theoretical story during our preparations. I achieve a didactic effect through the artistic activity of the participants.

E. W.: *Which do you consider to be your most significant artistic projects?*

A. K.: Surely, I consider very significant the open-air performance from 1995 based on many of my set designing projects, costumes and directorial ideas, entitled *Vive la foresta*. Eventually the group I collaborated with – Kristiina Hurmerinta, Anna Proszkowska, Helga Brynjolfsdottir, Steffan Herrig, my friend Tomasz Dobrowolski, with music played by Riku Nemi's band Avanti! – broke up after the second tour, and I haven't seen them since. Thread plots that were not realized back then often come back to me.



Fig. 6. Andrzej Kowalczyk, *Vive la Foresta*, poster project based on Marjukka Vainio's photo, 1995

E. W.: *In 2015, the entire artistic world celebrated the centenary birthday of Tadeusz Kantor. In this context, you have recently completed an ambitious and complex artistic endeavor which included theatre workshops, performances, exhibitions and culminated with an event entitled Huge Sign Below Cricoteka Mirrors. Please tell us a few words about this project dedicated to the memory of Tadeusz Kantor.*

A. K.: *Huge Sign Below Cricoteka Mirrors* is a peculiar artistic event. It has a certain beginning, but I don't know the end. It's just the way it is. In my production *We Enter (in This) in the Dark* the Signal man initiated it – he gave the signal, which then ricocheted against the mirrors (in the courtyard in front of the Cricoteka a mirrored space covers the ceiling of a fragment of the building construction). Since 2015 I recall that signal to the mirrors after each of my theatrical representations. The conceptual formula allows us to achieve a reflection from the most distant perspective. An addition to the event is the posters printed by me and ordered chronologically. I invite all my friends to participate, every form of involvement is significant. For instance, it can be to deliver a recording of voices from the subway or a clearly indicated creative plot thread, like Zbyszek Gostomski's conceptual signals, or Wanda Warska vocalising. In August this year I will finish the show at the end of the workshops precisely with a group "signal". This artistic event realized by Cricoteka results from some of my friends' need to cooperate. Thereby I bring a part of my artistic life into the space of the Cricoteka.



Fig. 7. Andrzej Kowalczyk, *Poster for the production "Huge Sign Below Cricoteka Mirrors", 2016*

E. W.: *What are Andrzej Kowalczyk's future artistic projects?*

A. K.: I have been collaborating with Tereska Welmińska and Andrzej Welmiński since the dawn of time. I have also worked independently with Lila Krasicka, Mira Rychlicka, Eugeniusz Bakalarz, Zbyszek Bednarczyk, Jan Güntner, Tomek Dobrowolski, Staszek Michno. With Zofia Kalińska, we are helping one another artistically. We are all from Cricot 2. Although a present existence of Cricot 2 is impossible, the mission is still on: to transmit as much as possible to as many people as possible. Let the others look to Kantor's creation for the achievement of their intentions.

This fact, that we are apart, has an effect on my intense painting. One can find in it gradually less plane surfaces, and more space and concealment. I see the future like a wonderful *Broken Line Aiming for the Infinity* by Zbyszek Gostomski, I am fascinated by his synthetic language. Extremely important to me are Maria Jarema's and Andrzej Pawłowski's entire creation (which was actually initiated by Cricot). Theater dealing with that kind of spheres is my theatre. Kantor's poetics based on the 20th century avant-garde still captivates me, but it is not my alphabet. Even Kantor's mythical garbage can is now a relic. My garbage can is piles of plastic, plastic bags. But a repulsive plastic bag lifted up in the air, windswept to all directions – it moves people and creates the poetry of the 21st century. The "lowest rank" category created by Kantor started its journey, unsinkable plastic bottles go through transcontinental routes – unasked. Foil levitates among the clouds. Decorative bows thrown away by people hobble birds. And even Don Quixote's energy-saving windmill causes havoc to their wandering v-formations.

I am thoroughly documenting the history of objects from Kantor's performances – existing objects and lost ones. I am the bearer of some of the information myself, while some I gather from those who participated. I would very much like to recall the object "war automatons", as I call, for working purposes, the platform of mechanical soldiers constructed in Florence for the performance *Wielopole, Wielopole*. Not a trace was left of it – besides Tadeusz Kantor's drawings and the actors' reports. It was a beautiful idea to place living actors on a platform and to make them perform all together, mechanically, with forced movements. And that is not all: the entire construction had to move around. The object was almost finished. Unfortunately, a potential danger was identified for the actors to whom counterweights were attached: along with the podium, they constituted a bulky, uncontrolled mass. That settled the matter: we stopped working on it. The vehicle sank into oblivion. There are many such remains to be rediscovered...

E. W.: *In December 2015, at the Solvay' Contemporary Art Centre in Krakow, you also organized a painting exhibition. What other exhibitions are you planning?*

A. K.: I'm currently preparing two exhibitions together with my curator, Anna Baranowa. I have been working for a year on a new cycle, *Pneumatophores*, which completely absorbs me. This idea appeared during my stay in Florida in 2012, when I was working on the *Animated Paintings*. Moved – with a pendulum, droplets of water, sand. So both hydro and mechanically... not pneumatically.

Then I was amazed by the natural forms of the pneumatophores, which are like numerous knees, knotty aerial roots, supplying the plant under water with oxygen. That luxuriance manifested by nature with purely surrealistic shapes made me think of Bruno Schulz' idea of nature:

"There is a smell of turf and tree rot; roots wander about, entwined, full with juices that rise as if sucked up by pumps. We are on the nether side, at the lining of things, in gloom stitched up with phosphorescence." (Bruno Schulz, *Sanatorium under the Sign of the Hourglass, Spring*)

Can one part with Schulz, or Kantor?

My *Pneumatophores* relate to an idea, a function, breath in, breath out, breathing. Draw in a breath of air, supply invigorating gulp. Pump, put in motion, exploit frantically. State of longing, anticipation and satisfaction, or..?

In one word inhalation, exhalation, inhalation, exhalation, i n h a l a t i o n ?
... i n h a l a t i o n ? . . . ? .

That's it for now.



Fig. 8. Andrzej Kowalczyk,
Pneumatophore – no. 1

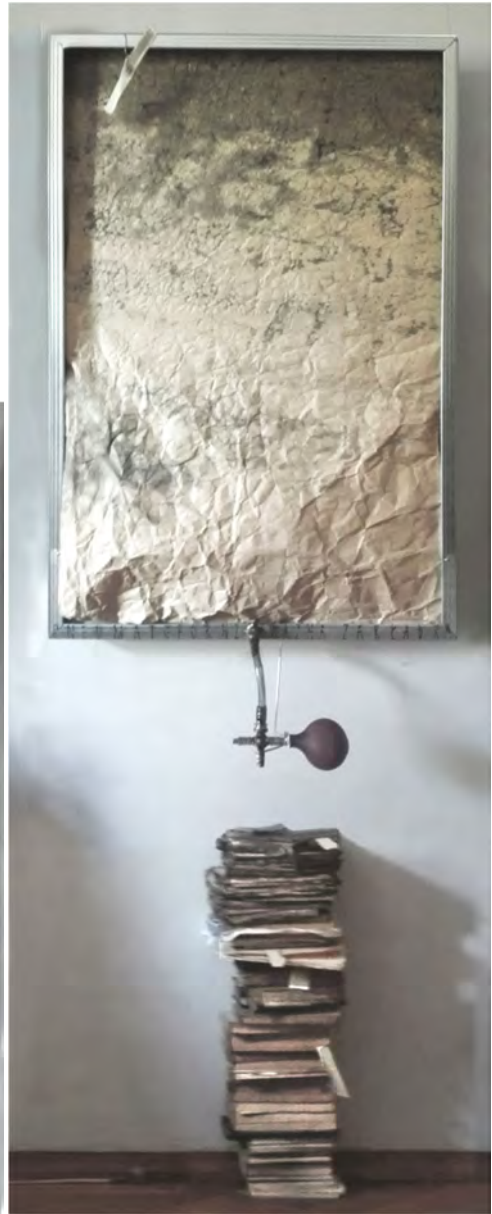


Fig. 9. Andrzej Kowalczyk,
Pneumatophore – no. 2

E. W.: *Thank you very much for this interview!*

A.K.: Thank you as well, and a tip of the hat to my collaborators, Karolina Czerska and Anna Baranowa. Cheers!



Fig. 10. Andrzej Kowalczyk, *Stage Pneumatophore*: *“Change a dirty, greasy paper bag into a pneumatophore. Enter the context - iron reserve air, resuscitation, last breath....”*

EUGEN WOHL

EUGEN WOHL, PhD is an Assistant Professor at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University of Cluj, Romania and a theatre critic (IATC member) whose professional activities include collaborations with several cultural and academic publications and translations of contemporary plays from English to Romanian. He has a BA degree in English and Romanian literature and language, a BA and MA in Theatre Studies, and a PhD in Comparative Literature and Theatre.

About a Silent Piano and the Violinist on the Roof. L'Om Dada – a Survivance throughout a Century

AURA POENAR¹

Abstract: Dada has marked a radical shift in what our idea of harmony and consonance told us how to make sense of art. No longer functional in a traditional, mimetic dimension, the art of the avant-garde does not seek to gratify and reassure the viewer, but involves him actively as it constantly defamiliarizes its objects. Our paper analyzes Gigi Căciuleanu's performance *l'Om DAdA* in conjunction to the movements of contemporary art under the continuous influence and guidance of the early Dada principles and strategies. We thus observe how the narrative of the performance builds on the fractures and discontinuities of space, history, movement in a dialogue that arches over a century with the Dada artistic phenomenon and mindset. Căciuleanu's choreographic theatre performs a mapping of our Real revisiting Dada's answer to a world already dislocated by the historical events of the 20th century. Taking Tristan Tzara's text *L'homme approximatif*, Gigi Căciuleanu takes it apart and puts it back together in a discontinuous montage which reflects on the dislocation of our own world.

Keywords: Gigi Căciuleanu, Dada, dialectics at a standstill, avant-garde, dissonance, montage, fragmentation, defamiliarization.

A space for the Dada man

*If a violinist plays in the woods and there's no one there to hear him,
does he really make a sound?*

When you visit *Plight*, Joseph Beuys' installation created in 1985 for the Anthony d'Offay gallery in London and then replicated for Centre Pompidou, you unexpectedly come across a secluded space specially designed so that it

¹ Independent researcher: aura.poenar@gmail.com

almost instantly suspends any surrounding noise, any *outside* as you enter it. In order to engage in the dialogue it provokes, you have to be inside, contained within. The space of this work extracts itself from that of the museum and the surrounding to-and-fro of the visitors. To get here you have to bend over and pass through a low entrance passage framed by bales of felt just to get into a room whose walls and ceiling are covered with a double range of the same grey felt rolls. Sounds outside become a mere quiet murmur. A sterile enveloping sanctuary where the visitor feels contained in a warm space, protected, but also isolated, cut off from the rest of the world. In the centre there is a closed black grand piano on top of which lie a blackboard and a thermometer. The presence of a piano in this sound absorbing felt insulated space is a *symptom*², an incongruous presence that signals a breach at the very core of its narrative. This work which opposes silence (inside) to sound (outside) has trapped within, at its very core, an instrument whose only purpose is to create sound, and yet in doing so has reduced it to silence. Therefore, a piano both protected and rendered useless, which by this very ambivalent juxtaposition is defamiliarized, is extracted from an automated perception. The thermometer placed on top of it indicates slight variations of temperature generated by the presence of the visitors. As felt insulates the space and absorbs any sound, it also creates an ambivalent sense of suffocation, the room having this propensity of both protecting and constraining the visitor just as it does to the sound of the instrument, a containment which infuses the atmosphere with a sense of claustrophobic menace but also of promise.

In the new type of dialogue the installation initiates, the art of the *avant-garde* no longer retains a position or a function which reassures the viewer, which builds stable and safe environments and spaces where the viewers always know their stand, their place and their role. This art embodies a new mentality where its function ceases to be traditional and mimetic and thus it forces the viewer to renounce a prefabricated, institutionally regulated perception in favour of a perception that is always involved creatively. In the space of a museum, agitated with people coming and going against the background of a continuous noise created by this

² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002; Aby Warburg, "La Naissance de Vénus" et "Le Printemps" de Sandro Boticelli. *Étude des représentations de l'antiquité dans la première Renaissance italienne* (1893), traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2007.

circulation, the entrance in this completely isolated room is done through an opening, an interstice, as if it were a sort of birth inside, not outside, a birth from the world, out of the world instead of into the world.

One has to bear in mind such an image when entering the world sketched by choreographer Gigi Căciuleanu. Space changes as it is constantly fractured by interstices and discontinuities in the visible (space, movement) and the audible (language, music, sound). Gigi Căciuleanu believes in a broader idea of dance which encompasses the real, and surpasses the visible rendered by movement. In his view dance begins the moment the body is animated by movements that no longer belong to the body. In Aby Warburg's terms such a moment represents a *symptom*, the place of a crisis in the very space of art, of its dynamics, form and figure. It is in fact what the art historian and anthropologist Aby Warburg calls *Nachleben*, a temporal over determination of images and their narrative, of history therefore, which coagulates into various forms of manifestation as a (surviving) symptom. The concept of *Nachleben*³, which in Warburg's research superposes recurring images of the past (antiquity) to those of the Western modern world, stands against any simplification of history and artificially partitioning of history into easy to use, homogenous periodizations. In its endeavour it remains ever so actual and functional in what our approach to art (in its various and intercutting forms and ramifications) should be. *Nachleben* infuses art history and, in doing so, it disorients its engaging multiple vectors simultaneously⁴. But in disorienting it, it also complexifies it as it expands the field of its manifestations, of its approaches, of its temporal models, in relation to a given historical context. The past becomes anachronic and thus history

³ See Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo* (1923), traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Macula, 2003.

⁴ For Aby Warburg the question of tradition is complex because it brings together two apparently opposed dimensions: the historical and the anachronic. Each period is woven out of its own node of moments of the past, anachronisms, moments of the present and propensities towards the future: "La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire: elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle *l'anachronise* [...] Ce sont les choses mortes depuis longtemps, en effet, qui hantent le plus efficacement - le plus dangereusement - notre mémoire [...] La survivance, donc, *ouvre l'histoire* [...] *complexifie l'histoire*: elle libère une sorte de 'marge d'indétermination' dans la corrélation historique des phénomènes." (Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, work cited, p. 85).

becomes anachronic.⁵ The approximate man conceived by Gigi Căciuleanu in his performance l'Om DAdA⁶ is therefore an anachronism. What could be more disoriented than the actual man, Gigi Căciuleanu asks rhetorically, before further developing on the idea that even though it has been one hundred years since the launching of the Dada movement, our lives are caught in a process of continuous fragmentation more than ever before. The more information we have access to (we are assaulted with) the less informed we are. That is the underlying idea of l'Om DAdA. By acting out a (neo)dada scenario, the two characters of the choreographic play staged by Gigi Căciuleanu enter a dialogue with the Dada mindset across a century. The play does not replicate what Dada meant or looked like a century ago, but merely dwells on the Dada occurrences (survivances) erupting like a continuously simmering active volcano. If Dada was a reaction one hundred years ago against the violence and absurdity of that time, its lesson still speaks to us today, when besides the increased violence and absurdity of our own times we are constantly assaulted by too much information which we no longer have the time and the skills to sort out effectively. Too much information kills information, Gigi Căciuleanu explains in an interview,⁷ but if you cut it into smaller pieces, if you disassemble it, you will find it easier to communicate the real. Therefore the Dada gesture of cutting the paper into small pieces and rearranging them in a different narrative is in fact a process of slowing down, slowing ourselves down and slowing information down, cutting it into small pieces and pasting them together so that they convey a better approximation of who we are and what we believe when we can no longer hide behind the rhetoric of language, be it the language of politics, media or history. A gesture which is as actual and necessary today as it was a century ago. "The 'approximate man' - nothing is more approximate than

⁵ Analysing Renaissance as an *impure time* Warburg understands that its source (Classical Antiquity) is in its turn impure. Therefore origin itself constitutes an impure temporality through hybridization and sedimentation and anachronism is at work within the very mechanism of historical evolution. Opening a breach in the usual models of evolution, *survivance* unveils paradoxes, nonlinear modifications which anachronize the future thus acting as a "formative force for the emergence of styles." (See Aby Warburg, "*La Naissance de Vénus*" et "*Le Printemps*" de Sandro Boticelli. *Étude des représentations de l'antiquité dans la première Renaissance italienne*, work cited, p. 49).

⁶ A performance by choreographer Gigi Căciuleanu (direction, choreography, costumes, space concept and music) based on the poem *L'homme approximatif* by Tristan Tzara, translated by Ion Pop, starring Gigi Căciuleanu and Lari Georgescu, which premiered at the National Theatre of Bucharest on March 11, 2016.

⁷ <http://adevarul.ro/cultura/teatru/oamenii-dada-gigi-caciuleanu-lari-georgescu/index.html>

the human being! - is in fact, in the performance, a character as non-approximate as possible, who is demanded precision, who is required to be a clown, an actor and a dancer. In one word the DanceActor. I hope for it to be first and foremost a performance of our times."⁸

Could we see l'Om DAdA also as a manifesto for the condition of art today, and in particular, in this case, because we are talking about a choreographer, for the condition of dance as what the art of movement should encompass today? 'I try to integrate so many levels of reading in what I do, and not necessarily in a programmatic, fully controlled awareness,' Gigi Căciuleanu explains in a TV interview. He confesses to finding ballet today as something outdated in the sense of it being 'very exterior', very far: "This is not enough for me. This art which is most corporeal, most immediate, most tactile has turned into a sort of representation from afar and that bothers me... I turn ballet dancers into actors as often as I get the chance, I do not reduce them to being actors, I just add to them an extra dimension. It is this multidimensionality which is of extreme interest to me."⁹

The Dada artists created a distinct universe in which the world outside was restructured, rearranged, dismembered and reassembled in an apparently playful but in fact very serious manner and also in an apparently serious but in fact very playful manner.¹⁰ Speaking about dance Gigi Căciuleanu puts it in these very terms: every performance has to be a matter of life and death, every performance is at the same time the first and the last performance, but then he admits to never taking himself very seriously. To him dance has its own will, its own reasoning while the artist has no choice but to follow it. He admits to feeling the lack of language, of the spoken word in dance. The choreographic theatre of Gigi Căciuleanu encompasses apparently distinct fields into a unique, playful, but deeply significant pluridimensional form of art where dance, language, art, music, architecture intermingle into a form of poetry in movement which is ever inquiring, ever restless, which continuously negotiates the Real and our relation with it.

⁸ <http://agenda.liternet.ro/articol/20626/Comunicat-de-presa/.html>

⁹ <http://adevarul.ro/cultura/teatru/oamenii-dada-gigi-caciuleanu-lari-giorgescu/index.html>

¹⁰ "Dada is our intensity... Dada is life with neither bedroom slippers nor parallels... We are circus ringmasters and we can be found whistling amongst the winds of fairgrounds... And while we put on a show of being facile we are actually searching for the central essence of things, and are pleased if we can hide it... DADA is neither madness, nor wisdom, nor irony... art isn't serious, I assure you..." (Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries*, translated by Barbara Wright, Richmond, Surrey, Oneworld Classics, 2011, pp. 1-2).

l'Om DAdA performs a de-theatricalisation of movement to abstraction. Gigi Căciuleanu sees in this de-theatricalisation of movement dance and mathematics but most and foremost beauty and genius. This need to unburden not only form but also meaning from protocols, to unload the formalization, the standardization and unnecessary debris that builds up in interpretation is not something new: "La poésie est-elle nécessaire? Je sais que ceux qui crient le plus fort contre elle, lui destinent sans le savoir et lui préparent une perfection confortable; – ils nomment cela futur hygiénique. [...] Faut-il ne plus croire aux mots? Depuis quand expriment-ils le contraire de ce que l'organe qui les émet, pense et veut? Le grand secret est là: La pensée se fait dans la bouche."¹¹ To Gigi Căciuleanu thinking occurs and is permanently negotiated throughout a continuous dialogue with not only art, but also the world around us. Recounting the first time he saw a Kandinsky painting in his childhood, he recalled the experience being like seeing what was going on inside him when dancing. It was then, he says, that he realized he could express himself freely. If anything his performances speak of the boundlessness of our universe, of the artificiality of labeling things and limiting them to specific areas, fields, functions and categories. There are no limits and no rigid categories anywhere near his performances. Nothing remains distant and far in his performances. The Dada gesture one hundred years ago of cutting text into separate words and rearranging them by clipping them back together could not be more necessary, more actual and less random and meaningless. It is in a way a manner of making sense of the Real, it is, also, a more honest, immediate and authentic way of perceiving and communicating a reality which is neither final nor stable,¹² but - just like the water in Aivazovsky's paintings which Gigi Căciuleanu refers to when talking about dance - always in motion. To him the quest is to render the movement of unsettled waves without fixing it, without freezing it, while what you see in the painting changes continuously depending on where you stand, how close or how far you are from it. Gigi Căciuleanu dances and employs in his performances this difference. "Today, he explains, we can no longer keep a distance, this is what makes theatre alive. It breaks the mirror, it breaks the screen... and the direct contact of meat with meat, of eyes with eyes, of heart with heart, of madness with madness and of intelligence with

¹¹ Tristan Tzara, *Œuvres Complètes I*, Paris, Editions Flammarion, 1975, p. 379.

¹² "The Dadaist suffers... from the dissonances [of his age] to the point of self-disintegration" (Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* (1927), trans. Ann Raimés, New York, Viking Press, 1974, p. 66).

intelligence functions in an immediate manner...’ But in this process of dislocation and fragmentation of the Real, what happens is - just like in the case of the silent piano in the felt room - a defamiliarization which extracts us, even forces us out of a clichéd perception. “I took *L’Homme approximatif*, Tristan Tzara’s text which is extremely poetical, not at all absurd, very beautiful, non fragmented, rich, full of meanings, very actual even after one hundred years. ‘The approximate man’ is in fact the archetype of a very exact man, which is the actor and the dancer.”¹³

So how does the audience, how does the viewer react to this defamiliarization they are subjected to when they enter this space cut into pieces and put back together in a very rich and demanding manner by Gigi Căciuleanu? How does the museum visitor react to the presence of the closed piano? Or could it be that we are not asking the question correctly? Could it be that we are still trained to use vectors only in certain ways? Maybe the question should rather be, what happens in this meeting. What does this meeting do to each of the sides involved and what happens in this interaction? How does the visitor entering the secluded space of the piano alter this space, how does it affect the piano, how does this strange defamiliarized object alter the viewer? Gigi Căciuleanu is preoccupied in his choreographies by the idea of meeting, by the presence of space in these meetings, how, when two bodies meet, the space between them becomes smaller but all the while the spaces behind each get bigger: “It is so that any meeting, so simple as it may be, produces a tear, a rupture of space which can be (and is) quite dramatic... space thus changes its quality, its colour, its smell, its identity.”¹⁴ The task of any performance (and that has been the underlying idea and scope of *avant-garde* in general) is to surprise the viewer in the sense of its unpredictability. The language of the silent piano comes each time as a surprise. Its contact with the visitor establishes a relation based on their presence, not on the predictable. While the piano remains silent the thermometer on top of it will *measure* the changes of space and atmosphere in the presence of the other. Therefore it might be safe to say that it is not the performance that enters the world of the viewer and it is not the viewer that just enters the space of an already established performance. Although the performance is thought out in the slightest detail, this meeting is a different one each time as it entails

¹³ <http://agenda.liternet.ro/articol/20626/Comunicat-de-presa/.html>

¹⁴ *Classic is fantastic* - Gigi Căciuleanu Romanian Dance Company, exemplifying fragments with comments from *FabriKa* at the Romanian Athenaeum, April 19, 2015
<https://www.youtube.com/watch?v=yYqlBIVEckU>

constantly moving narratives, times and spaces: "The spaces which *dance* around the dancers dance together with them, just as Earth, when it revolves it does that with its entire atmosphere. When I am dancing, all these spaces come along with me all over the place and at all times I am being caught between this crumbling, disintegration of space."¹⁵

l'Om *DAdA* is in its author's view an existential and philosophical epic of human nature, that is of man in general. In a gesture echoing the process of creation (but at same time being also a disintegration of that very gesture, its reiteration in reverse), the performance begins with the fragmentation and decomposition of sounds and words, slowly moving to the fragmentation of sentences and then of ideas. But this process of fragmentation is, in a double functionality, also a process of recomposition, although one that refuses to be caught and frozen in a (final) form. In his constant preoccupation for the role and nature of history of art Georges Didi-Huberman considers that its approach should not be philological but philosophical, in the sense that art should not be simple analysis and should not be integrated to a discourse which already has all the categories ready and prepared to assimilate, label and exemplify it. Art, in the view of the French theorist,¹⁶ must always question its discourse, must disassemble and reassemble its language removing it from its inertial privileged space, extracting it from the comfort rendered by the process of regularizing and conforming to a certain type of reusable discourse the elements it contains. The very difficult task of art must therefore consider constantly reinventing its own language, its own fluid and individual categories which change their space and temporality. But from that moment on, art no longer protects either the viewer or its author.

An Approximate Story – The Eye of the Storm, the Eye of History

*Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin*

In an episode from the American television series *Northern Exposure*, a fairly notorious violinist is asked by the typical American magnate to play for him a rare Guarneri violin that he was intending to buy as a sure

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ See Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

investment over time. The violinist is smitten by the magic sound of this instrument to such an extent that he abandons his career as concert violinist and becomes obsessed with the perfect, unique sound of this instrument that makes music pour out of his fingers in a way he had never experienced before. His devastation at the thought that he cannot afford buying this violin from the American capitalist is only worsened by the thought that the latter keeps that violin locked up in a safe at all times, unwilling to understand that an instrument like that needs to be played, needs to be voiced and nurtured. He tries to steal the violin but his plan fails, he becomes a fugitive but is nevertheless trapped in a paralyzing inability to leave town, playing his violin - which in a surprising gesture the magnate has ended up allowing him access to - at night in the woods. He ends up living in a cave, steals what food he can find around people's homes and is all this time trapped like an insect in the web the violin has woven around him.

Such a behaviour could seem at least far-fetched and eccentric, or if we want to read it in a different key, a highly unlikely scenario that could only lead to one or two conclusions: it is either for the sake of the comedy and absurdity of the situation, or it is that this artist, this violinist character is actually and undoubtedly mad. No one in their sanity would react like that to... art, would they? Or could it be that we might be wrong again asking this question? Simplifying, dismissing a highly relevant and serious matter just because it is not tackled in an adequate legitimizing academic environment? Should the big questions revolving around art be asked properly only in the spaces we regard as rightfully allocated for that? And if, ignoring the rhetorical character of this question, we feel that the answer should evoke arguments such as academism and seriousness and no joking around such big and important issues, where does that leave us when we see a completely useless silent piano in a room, a mass-produced urinal presented as a fountain in a museum, a painting which is a merely incomprehensible and random splash of colours, the making of a poem out of random words pasted together, or even a play in which theatre and choreography are mixed with at times incomprehensible gibberish talk jumping from the recurring image of sounding bells - mid-word, mid-sentence, mid-phrase - to silly childhood games and rhymes in associations that function just like a dissonant chord would in music. And yet, there is so much music and poetry and intensity in the narrative it tells. If anything, the Dada phenomenon has marked a radical shift in what our notion of harmony and sense of consonance told us how to make sense of art. Just like Wagner's famous

Tristan chord,¹⁷ this new approach to art and its practice created a rather shocking and uncomfortable infamous harmony which no longer resolves dissonances in a composition to consonances as one would expect, - as the audience has been accustomed to. Quite the contrary, harmony is always questioned, postponed, reconsidered, disassembled, and reassembled, so that, in this restless process of reassembling, dissonances constantly resolve to other dissonances. It does not happen out of a whim, for the sake of difference or contradiction, but it rather seeks to reflect the approximateness, impreciseness, uncertainty of that which we call Real and even more of how we perceive ourselves and our place in this Real and in relation to it. The artist thus builds tensions looking for answers and exploring possibilities outside the reassuring established set of rules and practices. These tensions actually match or mirror the unique unrepeatable narrative of man in his relation with the Real, with time and space, or, in Gigi Căciuleanu's words the approximate condition of man thrown in the world. Just as such is the seclusion of the violinist in *Northern Exposure*, who is confronted with his approximate condition. Having fallen from Ed's roof, violinist Cal Ingraham is brought to the village doctor. In the conversation between Ed, the doctor, and the violinist, the latter comes to verbalize his artistic dilemma/crisis:

You were playing the violin on Ed's roof?/ Has marvelous acoustics. It's the surrounding hills/.../ Are you depressed, Cal?/ Well, to be frank, I can't really explain what's happening to me, Ed. I can't seem to leave town. It's quite puzzling, actually./ I wonder if you're lonely?/ Yes, yes, you may be onto something there, Ed. Interesting. I've never been a social animal, Ed. Even as a lad, I was quite accustomed to long periods of solitude, but this is different. Lonely, yes, yes, that's getting close... Well, I suppose what it comes down to is this. If a violinist plays in the woods and there's no one there to hear him, does he really make a sound?/ What do you mean?/ Playing for the amusement of voles and marmots, just isn't the same as playing for people. Even in the dark,

¹⁷ In music theory the concept *nonfunctional* describes a chord that cannot be analyzed in a way that makes sense with tonal harmony, i.e., it does not "function" in a tonal way. The Tristan chord from Wagner's *Tristan und Isolde* (1865) is the quintessential nonfunctional chord, with many other examples proliferating throughout the posttonal era of music which reached its full flowering in the early twentieth century with the expressionistic works of Richard Strauss and Arnold Schoenberg. The music of Claude Debussy is also considered to be posttonal as is much of the art music that continued to be written throughout the twentieth century. (Cf. Matthew Hoch, *A Dictionary for the Modern Singer. Dictionaries for the Modern Musician*, Lanham, Maryland, Published by Rowman and Littlefield, 2014).

from the rooftop, even though I can't see who's listening, there's something about a live performance, knowing someone's out there, just one person, perhaps, who's touched by your music.¹⁸

In their seemingly autistic, retaliating, or disruptive behaviour, the avant-garde artists have stepped maybe more than ever into the space of the audience, of the viewer, of the other who, throughout the centuries, in the traditional functionality and concept of art have had a well-delimited allotted space and role outside, in the distance. The Dada artist wants to be heard, wants to reach people in an immediate, unmediated way, wants to make sure that his art triggers a reaction, an involvement from the other. And if that means he needs to climb on roofs and take his art from the concert hall into the woods that is what he will do. Art needs to be a constantly live performance and it can only be so if there is an other it can reach to and it can touch not in a distant, secured, sterilized way, but in a direct, primary and fully engaging contact. Art is for Gigi Căciuleanu an encounter that is no different than our encounters in our everyday life. His art speaks of this 'machinery of duets' which shapes us, our thoughts and actions through all the various adventures we engage upon. Loneliness, he explains, is also a duet performed in the absence of the other: "when someone is alone he lacks someone besides him".

So did the Dada artist feel alone? And in the duet of the visitor with the silent piano were there any questions asked about the meaning of solitude and how art could answer to that? In *Entrance to a Living Organism*, a lecture he gave during Documenta 6¹⁹, Joseph Beuys emphasized in relation to the complexity and experimental nature of one work of Marcel Duchamp, that one must put the question quite differently. 'That is the question of the critical situation of art itself. It is not enough that one turns directly to a picture. One has to allow new experiments and subsequently expand the concepts for the work.'²⁰

The art of the avant-garde requires a different kind of involvement from the viewer, it does not allow its recipient to remain remote and

¹⁸ *Northern Exposure*, created by Joshua Brand, John Falsey (1990-1995), Season 6, Episode 13.

¹⁹ Documenta is an exhibition of modern and contemporary art organized every five years in Kassel, Germany. Joseph Beuys' lecture *Eintritt in ein Lebenswesen* was delivered during the sixth edition on August 6, 1977.

²⁰ Antje von Graevenitz, "Breaking the Silence. Joseph Beuys on his 'Challenger,' Marcel Duchamp" (1995) in *Joseph Beuys. The Reader*, Edited and translated by Claudia Mesch and Viola Michely with a Foreword by Arthur C. Danto, London, I.B.Tauris & Co Ltd., 2007, p. 29.

secluded in a safely delimited environment. The viewer's relation with art becomes his own personal and unrepeatable quest. The violinist who cannot leave town is in a way comparable to the violin which is locked in a safe. A securing space which is also suffocating, unnatural for the purpose of the instrument, both presenting a danger, as it questions its very identity as sound-producing and art-producing instrument (with other questions arising here like how is this art produced?), but also as a promise, the instrument pertaining to a space that reconsiders the very purpose and functionality of the object. For the violinist, it also contains the promise of a different music which is always in the future, an always postponed promise which comes with the silenced sound of the instrument. This is how Joseph Beuys explains an earlier installation of a piano wrapped in felt, called *Infiltration for piano*: "everything in the scale in the possibilities is involved from noise to concept; the sound of the piano is trapped. The piano is an instrument to produce sound, when not in use is silent but still has sound potential. When no sound is possible the piano is condemned to silence. [...] if we remain silent [...] we fail to make the next evolution step. Such an object is intended as a stimulus for discussion and in no way is to be taken as an aesthetic product; it is vital that human kind should slowly learn to speak. Everything must be expressed, negatives even those beyond language."²¹

According to French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman²² the purpose of art is to turn the mutism history triggers in us into a language which fights against the alphabetism of images regarded as stereotypes. An image that questions and challenges pre-established categories will impose a reformulation of language and an essential modification in the conceptual and visual language so that it does not function on the basis of generalities and likeliness of occurrence. This language should primarily deal with that which is unique, unrepeatable, the *symptom*, the deviant and that which is not adequate, which escapes any attempt of generalization and uniformisation. Yet, in order to do that, the viewer must take a stand. Taking a stand is, as Didi-Huberman explains it, an anarchic gesture, one that upsets, even overthrows existing order and structures. It requires a permanent mobility, the responsibility of being continuously engaged in a dynamics of drawing closer and distancing

²¹ Joseph Beuys, "Infiltration homogen für Konzertflügel" (*Infiltration for Piano*), Centre Georges Pompidou, Paris, 1966.

²² Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

oneself. To Brecht, the subject of art is the disorder of the world; there is no world which is not disorder, he says.²³

In dealing with this disorder of the world, Dada makes, in its turn, a montage which does not try to adjust or correct the world, to uniformize it into a coherent narrative, but rather takes a stand, reassembling, re-disposing in a disorderly manner an already disorderly world. In his performance, Gigi Căciuleanu places as much emphasis on unbalance, lack of stability, as he does on balance. 'Things are born out of certain necessities and I only set them free,' he explains.²⁴ He therefore works by decomposition and recomposition of movement, with movement and non-movement where the stillness - which does not function as a pose - freezes time, is a suspended moment like a dialectical image – *dialectics at a standstill*²⁵ – in which history and thus time is disassembled and reassembled at the same time. Therefore, this is an image which fills a place that is never fixated. These dance movements are for Gigi Căciuleanu an equivalent for time, for privileged moments. The dance movements he employs pose an extra degree of difficulty because they are out of an axis: "In school we learn to stay in an axis, to stay in balance... I ask disbalances from the dancers... the way the body organizes itself in movement, while falling is a moment of dance... a dancer in front of an obstacle, of danger, resorts to this necessity to survive... It is said that dance is the art of life, I say it is the art of survival."²⁶ *l'Om DAdA* casts its characters in powerful and contrasting states, as what matters for the choreographer is not to work with poses but with situations, the situation between two persons, the void, the empty space(s) that are created between two persons who face each other or turn their back to one another or place themselves to different angles. There is an entire psychology of angles the choreographer is preoccupied with. The performance begins with an empty space containing a rocking chair and a wooden bench. The floor is marked by a few intersecting lines in different angles and a circle, none of which are traced with mathematical precision. The basic elements of geometry that lie at the basis of any representation of figure

²³ Bertolt Brecht, *Journal de travail*, 1938-1955, Paris, L'Arche, 1997.

²⁴ "Dansul e ca un drog. Dansul e ca metafora. Poezie", Gigi Căciuleanu is interviewed by Magdalena Popa Buluc for *Cotidianul*, September 27, 2011 (<http://www.cotidianul.ro/-dansul-e-ca-un-drog-dansul-e-ca-metafora-poezie-159190/>).

²⁵ See Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, éd. R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 491.

²⁶ "Neputința de a fi altfel: dacă mergi contra naturii tale strici tot" interview by Aura Poenar, June 2014 (<http://agenda.liternet.ro/articol/18275/Aura-Poenar-Gigi-Caciuleanu/.html>).

or space are here employed in a deconstructing fragmentation. Sound creeps in, the noise of traffic, the busy noise of the to-and-fro of everyday life and then, superposing, very loud sounding church bells, somehow intrusive in their loudness that seems to infiltrate more and more in the room. If we have no difficulty in accepting the sound, the function, the effect in absence of the instrument that produces it, why is it that we suddenly feel confused when we reverse this vector, when we bring forth the instrument but strip it of its expected *raison d'être*, silence it in what tradition and experience has taught us to expect from it? *l'Om DAdA* continuously reverses this vector, it assembles its narrative dwelling on the space between words, between letters, between the two characters that enter the stage from different points, at different moments, each occupying a different place and a different narrative in this abstract geometrical deconstructed space. The viewer is thus contained in this approximation of space, of the human being, of its destiny/destinies, of "man randomly thrown in the world... caught in the spider web of planetary incertitudes... of geography... of geographies... of history... of histories..."²⁷

What could be more approximate than that, the choreographer asks; "maybe just movement-movements... gesture-gestures, the fibres of the body... the untraceable changes in the face muscles... clouds overlapping in their passage the screen of existence could extract man from approximation, try and decipher his uncertain and fragile being... but what good is that?... why not leave him the privilege to dance away his life with his uncertainty... uncertainties..."²⁸ The fragmentation of space through the movements and gestures of the characters is echoed by the fragmentation of words into sounds. The disassembling and reassembling of language (and thus beliefs, ideas, histories), the connections, dialogue and superposition between syllables and words happen as fulgurances. Both language and movement are subjected to a permanent dynamics in which they are taken apart and put back together in infinite combinations. The dialogue and relation between the two characters is continually edited into a fragmented montage permanently reassembling space, time and narratives. Relations become more sinuous, more sophisticated, you don't reach someone by going right up to them, but by employing all kinds of tactics and strategies of movements which are quite diabolical, Gigi Căciuleanu explains, because

²⁷ Gigi Căciuleanu during *l'Om DAdA* press conference,
<http://agenda.liternet.ro/articol/20626/Comunicat-de-preses/html>

²⁸ *Ibid.*

they are very orchestrated in the sense that each dancer has to execute his movement without making a mistake. In a sense it is like in the duet of two acrobats, hazard and madness but also structure and exact mathematical calculations attached to each movement.²⁹ Behind every movement there is always a mind factory, even the more so as the instrument of the dancer is his own body. 'Ever since I started dancing I have felt that each day I'm starting from scratch again. In dance, especially, nothing you have done before matters' the choreographer explains in an interview.³⁰ In l'Om DAdA the movements of the two characters (or it could even be just a dialogue between different hypostases, different states of mind of the same person over time), of their bodies and arms fragment the space around themselves constantly. It's as if we were witnessing each moment precisely the instant when life is starting from scratch again. In the dance conceived by Gigi Căciuleanu life is a continuous interaction between movement, space and time as if life itself were possible only as a dialectical image, constantly questioning, searching, reconfiguring itself. Dance is to the choreographer a sort of science of capturing the universe (but in what manner, if not only through fulgurances?) and giving it to others. It would be reasonable to say dance in this view is what Walter Benjamin calls *Dialektik im Stillstand*, as in dance time contracts or expands, one second can comprise a century while another second can expand itself to the point of total lack of motion. These are the moments Gigi Căciuleanu feels that need to be captured in dance, this "relation between time and space, speed through movement and movement through speed... when you have found the speed you go to the right space..."³¹ In this interaction with space there is an entire space machinery involved. The dancer does not employ only his body in dance but everything that is in the vicinity of his body, and the spaces he fractures through movement change continuously their size and shape; these spaces have their own identities which dance altogether, the choreographer explains: "Movements remain very fluid; this fluidity tries to follow in the idea of encounters and dis-encounters between people; we enter the space of the other, we leave it, it is as if a door opens; space is divided so that the other can get in and get out..."³²

²⁹ *Classic is fantastic*, <https://www.youtube.com/watch?v=yYqlBIVEckU>

³⁰ Gigi Căciuleanu interviewed by Silvia Kerim, 'Lumea românească', *Formula AS*, No.720, 2006.

³¹ <http://www.cotidianul.ro/dansul-e-ca-un-drog-dansul-e-ca-metafora-poezie-159190/>

³² *Classic is fantastic*, <https://www.youtube.com/watch?v=yYqlBIVEckU>

How and why we continue to be L'om Dada

rien n'est plus étranger à l'art que de prétendre faire quelque chose à partir de rien
(B. Brecht, *Journal de travail*)

Gigi Căciuleanu is a formidable philosopher and thinker. He has built an entire philosophy in his dance in which – he says – Hamlet's dilemma *to be or not to be* infuses every movement. His performance questions and negotiates man's relation with the universe, a universe which is in fact the infinite combinations between reality and nothing, movement and stillness, sound and absence of sound, or as Gigi Căciuleanu would put it, between *grammar and poetry, calculation and irrationality, lucidity and delirium, order and chaos, structure and madness*. Truth, he says, cannot be found in one of them, or in between the two, but only in both of them, as in his dance neither madness, nor structure can exist alone: "How many times, while interpreting a choreography, have I not felt the need to resort to a moment of madness in order to make its structure shatter in thousands of pieces..."³³ In *l'Om DAdA* the Real is reassembled through images, musical fragments, songs, nursery rhymes, hopscotch playing, etc. History is decanted by fulgurances, and in this language things are continually dislocated and temporarily reconfigured. Nothing remains fixated, resolved into form. There is a fluidity of history which goes on even after the performance ends. Gigi Căciuleanu employs fulgurances, areas/spaces of darkness and light, geometries and deconstruction of geometrical figures throughout the entire performance. Time, space, meaning of words are constantly renegotiated, re-questioned through montage and continuous juxtaposition of spaces which reconfigure also the relation with history/time these spaces pertain to. 'I did to Tzara's text what he did to others,' the choreographer explained, going on to develop on the idea that breaking the text into pieces he recomposed it but also stretched it again in time: "No performance resembles another, you always discover new things in each performance, even though it is extremely written, in the sense that its partition is very thoroughly detailed. It is like jazz, which is never the same, despite the fact that we play the same thing."³⁴ Coming back to things, reinterpreting the meaning of phrases, dissecting words and ideas and

³³ Gigi Căciuleanu, *Vânt, volume, vectori: eseu de cromo-analiză aplicată corpului în stare de dans*, traducere Anca Rotescu, București, Curtea Veche, 2008, p. 13.

³⁴ <http://adevarul.ro/cultura/teatru/oamenii-dada-gigi-caciuleanu-lari-giorgescu/index.html>

images is performed against the background of avoiding comfortable and securing areas in acting and dancing, because this is the only way in which you can reinvent yourself: “if you don’t love yourself too much you get bored and then you reinvent yourself constantly so that you can love yourself again.”³⁵

l’Om DAdA puts together and takes apart through montage the world of the man alone, thrown at random in the world, having no certainties as to the meaning of (his) life, and yet not dissolved by these insecurities: *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.*³⁶ The difficulty of the montage of images it employs is to permanently put them in the perspective of the other, of an alterity. The difficulty of an image lies in the idea of making it relevant in terms of ‘we’ and not of ‘I’. Images coexist together in an intertwined manner, any image is a montage, an image doesn’t make sense by itself – as Godard said – therefore any image is manipulated just like words are, a manipulation which can be either positive or negative. We have to pay attention to the montage of an image as the sense it makes is dictated by its *phrasing*. Dada wishes to employ a language which does not lie, which saves the image/ language from cliché, from stock-phrase rhetoric: “*nous avons déplacé les notions et confondu leurs vêtements avec leurs noms/ aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur place dès leur naissance/ leur rang grammatical dans l’universelle sécurité.*”³⁷ The lesson of Dada is that we write with everything on anything. In order to restore the force of images we need to learn to see images in relation to one another. According to Georges Didi-Huberman, just as we have to build phrases so that words can make sense, we need to build phrases for images, we need to phrase images so that they can make sense.³⁸ In other words we have to think images in montage. Dada was a reaction against the absurdity of war, of cruelty, of the negative manipulation of images and political discourse: “A hundred years ago, in the midst of World War I the Zürich Dadaists developed the strategy of mimetic exacerbation [...] they took the corrupt language of the european powers

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Tristan Tzara, *L’Homme approximatif*, Paris, Gallimard, 1968.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Dans l’œil de Georges Didi-Huberman*, George Didi-Huberman is interviewed by Augustin Trapenard for France Culture (<https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-20-juin-2016>).

around them and played it back as a caustic nonsense."³⁹ But this reaction, this "revolt did not lead to destruction but, without giving precise directions, opened the way to the uncertain, 'Approximate Man.' Any attempt to order the world within a well established framework has led to disasters, therefore why not leave man the privilege of dancing his life with its uncertainties, in his 'dada' manner, as constructively as possible?"⁴⁰ Dada wanted spontaneity not because it looked or was better, but because they considered that everything that comes freely of ourselves without the filter of speculative ideas represents us. As Michel Foucault put it, history is made up of discontinuities. The answer of Dada to a world already dislocated by the historical events of the twentieth century is the dislocation of its narratives by dwelling on these very discontinuities: *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.*

If Dada art tends to establish and dwell on chaos it is because in front of a world whose order has become unacceptable one had to learn the lessons of extreme disorder. Imagination, according to Didi-Huberman, has a moral, an ethical dimension as, contrary to what one would expect, it is not something personal, a personal fantasy, but a political faculty.⁴¹ The Dadaists imagine and superpose in a dialogical manner different points of view in order to imagine the lessons of disorder: *les yeux des fruits nous regardent attentivement/ et toutes nos actions sont contrôlées il n'y a rien de caché.* The role of art is not a comforting one, art is not redemptive as Didi-Huberman observes. It is a very fragile thing and the words and images we employ are in their turn very fragile. We live, according to the art historian, in a world which abuses words and images, in a world that is trying to reduce the power and poetry of images to clichés. The task of the artist is to seek beyond the cliché something that could be called an image⁴²: *je pense à la chaleur que tisse la parole/ autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous.*

In l'Om DAdA words are recomposed, rediscovered through phrasing, the utterance becomes constitutive, doing and undoing the meaning of words, the course of memory, and words become incantatory. Gigi Căciuleanu recreates the world before the audience with each l'Om DAdA performance and all the way he also takes it apart, cutting it into pieces the way he cuts with the

³⁹ Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London, Verso Books, 2015, p. 91.

⁴⁰ <http://www.romanalibera.ro/cultura/cultura-urbana/gigi-caciuleanu-va-fi-omul-dada-406612>

⁴¹ <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-20-juin-2016>

⁴² *Ibid.*

scissors the Manifest newspaper in the end. The world can only be genuinely caught in this montage, the performance is always different although it follows the 'script' all the way through. It is a fulgurance, having the fragility of a bubble, an experience that repeats itself with the same inexhaustible force and authenticity. The theatrical-musical-choreographic language goes beyond any clichés. 'Words are taken out of context, posed differently and then reality reinvents itself, which is so beautiful,' the choreographer explains during a press conference. Reinvention, he says, is the most difficult and beautiful thing that could happen to us, starting from scratch each time and approximating the world once again. Man is 'approximated' by poetry which, as the DADA founder believed, is the single state of immediate truth (*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*).

Choreographer Gigi Căciuleanu admitted to discovering new connections each time he plays in the performance, and most of all he said he discovered in amazement how close we all are to the Dadaist movement; most of the time without even being aware of it: "I think the audience will feel the same thing in the end... It is a performance about each and everyone and not an intellectual undertaking. We are all Dadaists, we defragment, we throw something of us on stage and in life."⁴³

In *Bad New Days*, theorist Hal Foster argues that normally we understand the underlying motives for the emergence of avant-garde movements as either related to the transgression of a given order or the legislation of a new one. But if - as is the case with Dada - *there are no laws anymore* (and this condition is far more common than we acknowledge, he says) then the question that arises is how should the avant-garde be defined: "Not heroic, this avant-garde will not pretend that it can break absolutely with the old order or found a new one; rather it will seek to trace fractures that already exist within the given order, to pressure them further, to activate them somehow. Neither *avant* nor rear, this *garde* will assume a position of immanent critique, and often it will adopt a posture of mimetic exacerbation in doing so. If any avant-garde is relevant to our time, it is this one."⁴⁴

To Gigi Căciuleanu, choreography is in its creative route between two points a tracing of the fractures that movement creates in time and space. It seems sensible to say that his choreographies perform first and foremost a

⁴³ <http://www.agerpres.ro/ots/2016/02/08/premiera-la-teatrul-national-bucuresti-l-om-dada-un-nou-proiect-semnat-gigi-caciuleanu-16-46-43>

⁴⁴ Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, work cited, p. 94.

mapping of the Real, even the more so if we think that to him choreographic theatre should ideally be seen from above, as this would render more visible the drawing it performs on stage.

References

- BALL, Hugo. *Flight Out of Time: A Dada Diary* (1927), trans. Ann Raimés, New York, Viking Press, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (1927-1940), éd. R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993.
- BRECHT, Bertolt. *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1997.
- CĂCIULEANU, Gigi. *Vânt, volume, vectori: eseu de cromo-analiză aplicată corpului în stare de dans*, traducere Anca Rotescu, București, Curtea Veche, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London, Verso Books, 2015.
- GRAEVENITZ, Antje von. "Breaking the Silence. Joseph Beuys on his 'Challenger,' Marcel Duchamp" (1995) in *Joseph Beuys. The Reader*, Edited and translated by Claudia Mesch and Viola Michely with a Foreword by Arthur C. Danto, London, I.B.Tauris & Co Ltd., 2007.
- HOCH, Matthew. *A Dictionary for the Modern Singer. Dictionaries for the Modern Musician*, Lanham, Maryland, Published by Rowman and Littlefield, 2014.
- TZARA, Tristan. *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, 1968.
- TZARA, Tristan. *Œuvres Complètes I*, Paris, Editions Flammarion, 1975.
- TZARA, Tristan. *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries*, translated by Barbara Wright, Richmond, Surrey, Oneworld Classics, 2011.
- WARBURG, Aby. "La Naissance de Vénus" et "Le Printemps" de Sandro Boticelli. *Étude des représentations de l'antiquité dans la première Renaissance italienne*, (1893), traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2007.
- WARBURG, Aby. *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, (1923) traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Macula, 2003

AURA POENAR is a graduate of the Faculty of Letters of Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca with a doctoral degree in comparative literature. She is co-author of the Echinox Dictionary. Analytical Perspective A-Z, Tritonic Publishing House, Bucharest-Cluj, 2004, author of several essays and articles published in Caietele Echinox, Euresis, Steaua, Studia Philologia and is preparing for publication a book on the structures of narrative visuality in contemporary art. Her particular fields of research include aesthetics, theory, cinema, visual arts, literature.

Along the Threshold between Peacefulness and Hostility: A Review of Bucharest Dada Week

RALUCA BIBIRI¹

Abstract: From the 20th -25th of June, Bucharest celebrated the Dada Centenary. *Dada Week* was organized by the Center of Excellence in the Study of Image at The University of Bucharest, on the initiative of the director of the Center, Professor Sorin Alexandrescu. It included one evening of film projections at the Romanian Cinematheque, four days of open lectures at the Romanian National Museum of Art (MNAR) and a two-day International Conference at the Central University Library (BCU). Such interdisciplinary events are always a great opportunity for extended debates and the fertile exchange of ideas. *Dada Week* was no exception.

Keywords: Dadaism, Bucharest, Dada Week, art.

Dadaism regained momentum this centenary year and it well-deserves all of the newfound attention and academic focus. The outcome of *Dada Week* was impressive and the overall conclusions reconfigured many of the traditional reifying impressions of this particular avant-garde movement.

As an overture to *Dada Week*, Sorin Alexandrescu expressed his position in regard to the movement in an article published by *Observator Cultural*, in mid March 2016: "Dada, inconturnabilul punct zero". It functioned as a prelude to the debates that emerged over the course of the week. Alexandrescu attempted to scrutinize the idiosyncrasies of the Dada as compared to other avant-gardes of the times, such as surrealism. He invited the reader to interrogate the Dada deities in light of the past 100 years, a trajectory that might reveal hidden shades. For example Alexandrescu drew attention to the

¹ Assistant professor at the Centre of Excellence in the Study of Image, University of Bucharest. Email address: raluca.bibiri@litere.unibuc.ro

movement's lack of unity, given the diversity of its protagonists' cultural backgrounds. There was Tristan Tzara, Marcel Janco (Iancu in Romanian) and his brother Jules Janco – a Romanian apolitical francophone group – Richard Huelsenbeck and Hugo Ball two radical leftist Germans, Hans (Jean) Arp an Alsatian, and Picabia a francophone New York-ish Cuban living first in Barcelona then Switzerland. Both their dissociation from any tradition and their “inadherence to the local” (Alexandrescu: 12) bred their eventual success.

Alexandrescu developed his point employing text and visuals, and raised a provocative question regarding the issue of violence. He found Homi K. Bhabha's theory of the notion of home very pertinent in the case of the Dada expats: “They have a home, therefore they are not homeless, but they lack being «at home», therefore they are «unhomed», they feel «unhomely»” (*Ibid.*). Acknowledging the etymological and semantic resemblance to the German “unheimlich”, only placed in a social frame, he went further declaring:

I am tempted to believe that it was this terrifying social isolation, this cultural vacuum that sparked the hostility towards the locals and the fierce denial of all that was culturally produced back then, including both anarchy and revolution. (*Ibid.*)

Dada's initial hostility towards its own audience, for example during the *Cabaret Voltaire* theatrical performances, hints at the fundamentals of the movement's tenets. These principles return within a manifold of artistic formats and techniques that the Dadaists will initiate. Sorin Alexandrescu claims that from Dada's inception through the public performances in Zürich, “the human communication was disqualified through the unhuman” (*ibid.*). Despite the Dadaists attempts to dismiss any generalizations about them, two major aspects seem to define Dada: on the one hand the provocation of the human through what was historically dissociated from the human (body, organs and fluids, as well as drives), and, on the other hand, the provocation of the media via a multimedial means of expression. The distortion (of language), cutting (photocollage), and dissonance (sound poems) are many ways of disfiguring the reified human – returning to the human its inhuman face. Ultimately the Dadaists insisted that knowledge is anything but neutral, that it requires action, violence and provocation to bring it forth. True knowledge of the human emerges from human interaction, and human interaction involves aggression. The scandalous potential became the ensign of the movement.

Several interventions in the international conference followed a similar track. In a videoconference, Matei Vişniec affirmed the Russian revolutionary character as an inspiration to the Dadaists in Zürich, offering the hypothesis of an “atemporal Dada spirit” that comes and goes at certain historical junctures, an assumption traversing his play *Dada Cabaret (a draft and permanently work-in-progress play)*. Vişniec also suggested that the Eastern European Jewish culture may have exerted an equally powerful influence upon the movement. In a plenary lecture, titled *The Spring’s Words. Marcel Duchamp, Fountain (1917)*, Ervin Kessler deployed an arsenal of examples of Dada’s appeal to a canonical manner of aggression through the scatological. This seems to me related to Kristeva’s definition of the abject. Frequent recourse to the corporeal – to a certain extent displayed for their scandalous potential – were also part of the centenary panel dedicated to Women’s Contribution to Dada. Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven’s famous body-sweating as well as her infamous corporeal displays were discussed by the researcher Cosana Nicolae Eram. My own presentation also focused on phallic and scatological weaponry in order to explain and justify Hannah Hoch’s betrayal of the Dada movement.

Stephen Forcer of the University of Birmingham has been working with Dada for nearly twenty years. His plenary lecture, titled *DADAVision! Re-visualising Dada* unveiled a new perspective, meant to hold two contrary aspects of Dada in perfect balance: hostility and peacefulness. Dada’s reputation is that of “man doing silly things”, which mostly originates in the work of Picabia. But according to Forcer rethinking the traditional picture of Dada could give us a way to understand our vision of the world today. Forcer breaks with the lasting tropes of disgust, rupture and repugnance that linger on the history of Dada. Beyond the image of the catastrophe in post-war Europe, he believes that Dada hints at the ways in which our literary vision works in general. It gives us a way of seeing other people and understanding human relations ethically, and also a way of revisualizing knowledge. Forcer also touched on Dada’s Buddhist character in its interrelational aspects. Dada explores how we interact with each other as group or global community, and how we relate to one another in intimate interactions.

Most of what Forcer mentioned is discussed in his recently published book, *Dada as Text, Thought and Theory* (2015). The writing of the book was in itself a process by which Forcer came to understand Dada in a new light. He looked at women Dada poets in particular, trying to understand the text of their work and their particularly distinct message. Forcer researched the relevance of women’s artistic productions to the movement, plunging into a

selection of poems by Céline Arnould and Marguerite and Gabrielle Buffet, whose work appeared in the Parisian magazines of the times. He waded into their secluded structure and order of signs, exposing their deep criticism of culture and society following the principles of Dada. Forcer suggests that they also targeted the very Dada movement itself, portraying it in a less flattering light, underlining its shift into a commercial, ostentatious spectacle. This was simultaneous with Tzara's renunciation of Dada, with his proclamation of Dada's suicide.

Céline Arnould (born in Romania) acquaints us in her poems to the aggressiveness of Dada. In *Avertisseur* (Warning), a poem from 1920, she warns in a Dadaist manner about the slippages of the movement. Forcer suggested that Marguerite Buffet would also soon admit her betrayal of the movement, for reasons that I associate with a general tendency in Dada women to dissociate from a brotherhood whose instrumental weaponry was profoundly androcentric. Forcer also noted the macho aspects of the movement, punctuating a few particular elements, such as Picabia's fascination with sport cars² and luxury items, his reputation as a womanizer, and other problematic discontinuities between his avant-garde, iconoclastic principles and his everyday self-indulgent eccentricities. Forcer draws on this in order to discuss Dada's hostility toward the external world. He mentions the Dadaists getting wound up even at the journalists who were their close followers and main promoters.

According to Stephen Forcer, Dada is the visualization of a particular form of absurd knowledge, the idea that chance and spontaneity are facts of the physical universe. Here he finds a relationship between Dada and quantum physics, both flourishing in the early 20s. Both Dada and experimental quantum theory fall under the European spirit of the "formalization of doubt, of uncertainty, of chance, of approximation". The images produced by Dada are actually similar to those describing natural phenomena in quantum physics.

Forcer's interest also extends to Dada's relationship to Jacques Lacan's psychoanalysis, given a shared interest in madness; madness seen as a magnifying mirror of ourselves and our cognitive mechanisms, a better instrument than what most art had to offer. Drawing a relation between Lacan's and Tzara's concept of death, Forcer quoted Tzara saying that "Dada is not modern at all, it is a return to a religion of indifference that is almost

² The wheel becomes the phallic symbol in this new scenario.

Buddhist". Forcer identifies this indifference as signifying nothingness. In summary Forcer offered that Dada is based on a fundamental contradiction, in that it is both hostile and peaceful. Despite its confrontational attitude, Dada is also about friendship and humor; indeed humor with an ethical function. Dada "is progressive for the Dadaists".

With regard to humor, Alexandrescu, in his plenary lecture, named the concept of playfulness as one of the several denominating concepts of the movement. Yet he premised that it is almost impossible that six people with such diverse backgrounds could possibly have a common understanding of language play, both in texts and images. He claimed that the provocation in the Dadaist language play was less an act of humor and more an attempt to shut the other up in an authoritarian manner: an attempt to gain power as a consequence of feeling powerless. Even at the level of artistic practice, of material usage (cutting, importing, transporting images, concepts and symbols from one field to another), we find a need in Dada to force the boundaries. Our perspective today is that of Dada as a consolidated group, with similar philosophical ambitions, challenging the surrounding world. Yet Alexandrescu concluded they were not aware of any such unity or force.

I hold that there was more unconscious unity in this thought-wave than many historical approaches to Dada have accounted so far. For Dada had an incalculable influence on a wide 20th century palate of artistic productions, from cubism, constructivism and conceptualism to basic design. Kathryn Brown, from Loughborough University, also a keynote speaker in the conference, focused on a particular set of crosscurrents that developed between some of the key tenets of early dada. She drew an interesting link between three different artists: Tristan Tzara, Pablo Picasso and Henry Rousseau, a triad in which Tzara's criticism of language (both verbal and visual) becomes a bond for the other two.

The technical aspect that knotted the three artists was the early development of the collage (as the title of her speech announced: *Collage as Form and Idea: Tristan Tzara, Pablo Picasso, Henri Rousseau*). Brown's body of examples, navigating among photographs, drawings and paintings, documented her perception of this link. A photograph from Picasso's studio is revealed as source of inspiration for his paintings, thus capturing the particular parameters of his own sensory space, including the cognitive perception and eventual artistic representation of movement and physical dynamics. It also suggests the fragmentation of the visual field that determines the basis for a renewed dialogue with the viewer, in terms of the

appropriation of a shared mental-physical space that was meant to express, in Brown's words, "tactility through vision". Here Brown finds no mere coincidence in Tristan Tzara and Pablo Picasso's post-Dada collaboration. Tristan Tzara's interest in Picasso's work, referred to in his essays and poems beginning in the 1930s, extends beyond a simple friendship. An intriguing chain of art-language and visual concerns shared by the two artists signal Dada's potential to advance away from its early erratic episodes and interweave with other like-minded artists of the time.

Going back to the initial promoters of the Dada movement, had Dada been only a matter of youthful caprice how could it produce such an influential wave? We have to remember that this strong intersection of energies turned out to be powerful enough to move us into the 21st century. The Bucharest conference gave space to the expansion of Dada principles into fields such as architecture, photography, film, theater, music and visual arts, documented in panels dedicated to both the technical and aesthetic dimensions. The famous photo-collages of the Berliners (Hannah Höch, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters) raised wide interest among the speakers participating in the conference, as well as the performative aspects of Dada, whose relevance for the understanding of the movement was evident by the frequent references to performance within panels different than the one dedicated to the performative arts.

Two theater performances were organized as part of the *Dada Week* events, giving a better sensory perspective of the Dada years. One such event was *Dada Dada Dada. Is he perhaps stammering?*, a reading inspired by *Travesties*, by Tom Stoppard. The other, *Tzara arde și dada se piaptână (Fantoma de la Elsinore)*³, a play by Ion Pop, Ștefana and Ioan Pop-Curșeu, was also followed by a conversation with the audience. The neo-Dada theatrical events impelled the debate. The live atmosphere of the Dada years, with their *bruitisme* and cacophonous cognitive impact, could barely make their way through the disciplined eye of the researchers in the absence of a proper re-staging of the *Cabaret Voltaire* atmosphere. Throwing the public for a loop was revitalized by the very elements that intrigued the spectators a century ago.

³ A pun literally meaning *The country is burning while Dada brushes their hair (The Ghost from Elsinore)*, suggesting that someone (in this case, Dada) overlooks the real problems. The play was a co-production between the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj, The Cluj-Napoca National Theatre, Persona Association, and the City Hall and Local Council of Cluj-Napoca, within *Dada >100: Viață/Artă/Muzeu* project. The cast included Filip Odangiu, Rareș Stoica, Cătălin Codreanu, Cristian Grosu and Ștefana Pop-Curșeu.

To conclude, the Dadaist principles oscillated throughout various thought-spaces of *Dada Week* – political, humanistic and artistic – and proliferated through a broad range of media. Despite their ponderous attempts at political and philosophical upheavals, the Dadaists successfully challenged the artistic language all the way up to the present day. Their ambitions in terms of power relations, as well as their ostentatious appeal to hostility, left a lasting imprint on artistic language. Many interventions during *Dada Week* referred not only to the period following the Dada years but also far beyond, revealing the genuine spread of the movement. A massive collection of essays, forthcoming later this year, will offer a comprehensive picture of the academic dialogue during the entirety of *Dada Week*.

References

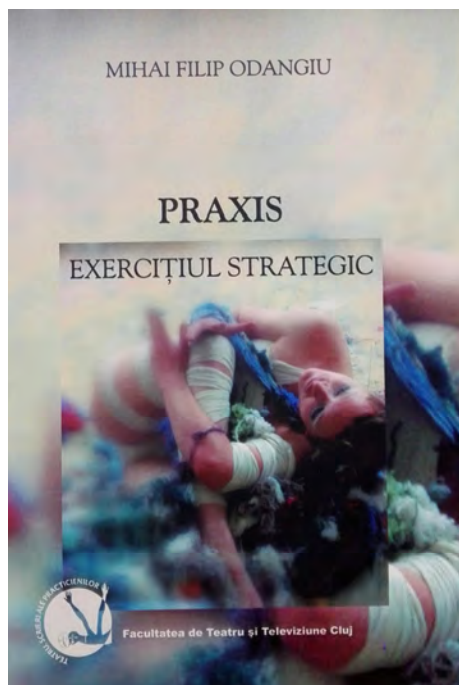
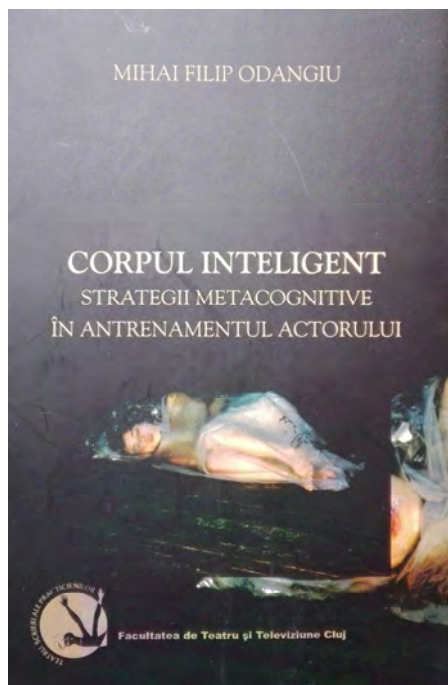
- ALEXANDRESCU Sorin. "Dada, inconturnabilul punct zero". *Observator Cultural*. No. 813 (555), 10-16 March 2016. Print.
- FORCER Stephen. *Dada as Text, Thought and Theory*. Volume 39 of Research monographs in French studies. Maney Publishing, 2015. Print.

RALUCA BIBIRI is Associate Professor of Women's Studies at the University of Bucharest, Center of Excellence in the Study of Image. She has written two books on the concept of femininity in philosophy, psychoanalysis, culture and the arts, and on the literary and visual self-representation of women during the Romanian Communist Regime respectively. In 2008 she has produced a series of six documentaries depicting how women were displayed in television programs during the Romanian Communist Regime, that have been broadcasted by the Cultural Channel of the Romanian Public Television. Bibiri's most recent interest is in the area of Maternal Studies, which she views as central to the inquiry into the development of sexual identity.

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

On the Art of Acting

Mihai Filip Odangiu, *Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului / The Mindful Body. Metacognitive Strategies in Actor's Training* (203 p.) and *Praxis. Exercițiul strategic / Praxis. Strategic Exercise* (288 p.), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2013*¹



Actor and plastic artist, assistant professor at the Faculty of Theater and Television of Cluj-Napoca, where he is teaching acting, with almost fifteen years of pedagogic experience, Mihai Filip Odangiu has become an important reference in the history of Romanian theatrical studies, with the publication,

¹ * Translated by Magda Crețu.

in 2013, of the two books on stage art pedagogy, *Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului* [*The Mindful Body. Metacognitive Strategies in Actor's Training*] and *Praxis. Exercițiul strategic* [*Praxis. Strategic Exercise*]. The volumes – taken from what had been the original doctoral thesis – are, in the author's words, a "diptych". Its first part approaches the issue of actor's training from a theoretical perspective, while the second part focuses, as shown by the title, on the practical applications of the previously listed principles. They are illustrated (sometimes literally) by a series of 132 exercises, described in an order that is not at all accidental (according to "families of exercises") and extensively discussed (by indicating the source, by establishing the origin, where possible, by describing the objectives, the activities as such involved by each exercise, by formulating suggestions in relation to *side coaching* and to evaluation, by indicating filiations, possibilities of development, by explaining some concepts and some of the terms used and so on and so forth). Among the references cited by the author a privileged position is occupied by the works of Michael Chekhov, Viola Spolin, Rudolf Laban, David Zinder, Robert Cohen, Jean Benedetti, Declan Donellan, Rhonda Blair, Richard J. Kemp or Anne Bogart and Tina Landau, since their approaching to the training of the actors are, according to the author, in line with "the most recent findings of neurosciences and humanities", which open, as put by Richard J. Kemp, "new perspectives" on the performer's arts; these perspectives are discussed in one of the most inciting chapters of the first volume.

We need to emphasize from the very beginning that the work is a decisive contribution to an update of Romanian documentation in this field, by aligning it perfectly both with the tendencies of modern didactics, supported by the most advanced psychology or neuroscience research, and with the tendencies of Western theatrical pedagogy, with a marked preference for the training systems of the Anglo-Saxon spaces, which are critically and creatively assimilated.

In fact, the author does not hesitate to observe, in a footnote, the small number of Romanian studies in the field, published after the fall of communism; he is unobtrusively aware that his work could fill a significant gap in the field of the actor's pedagogy at the level of the written "discourse on method". He only notes three titles: *O poetică a artei actorului: analiza procesului scenic* [*Poetics of the Actor's Art: Analysis of the Stage Process*] (1996) by Ion Cojar, *Improvizația în procesul creației scenice. Actorul și arta sa* [*Improvisation in the Acting Creation. The Actor and His Art*] (2005) by Killár Kovács Katalin and *Catedra din scenă*

[*The Desk in the Stage*] (2007) by Gasparik Attila. They are followed by *Lungul drum al teatrului către sine* [*The Long Road of Theatre to Its Core*] (2000) by Adriana Marina Popovici (cited by the author in the bibliography at the end of the first volume), *Actorie sau magie: aripi pentru Ycar* [*Acting or Magic: Wings for Ycarus*] (2003) by Florin Zamfirescu or *Propedeutica limbajului nonverbal în arta actorului* [*Propaedeutic of Nonverbal Language in the Actor's Art*] (2012) by Miklós Bács, subject to the fact that the first two and the frequently cited work by Ion Cojar recycle, in fact, ideas and topics from older texts, that date back to before 1990. In a volume published in 2004², Marian Popescu suggested, to this end, for clarification, the reading of the collective manual of the *Actor's Art*, in two volumes, "for the help of first year students in the section of dramatic art" of the Institute of Theatrical and Cinematographic Art "I.L. Caragiale" of Bucharest, published in 1970³.

The historic gap between the stage of the development of theory and the practice of theatrical pedagogy has not been decreased visibly, not even after the return in the country, from the long exile caused by the communist regime, of some of the "masters" who reformed the Romanian stage (in the 60s-70s), notes Mihai Filip Odangiu. Directors who has a real pedagogic vocation, established both in Romania and abroad (in Sweden, Germany, the USA etc.), such as Radu Penciulescu, David Esrig and Andrei Șerban, opted for *workshops* in order to be able to impart their teaching, without writing them; the author finds that the echoes of this form of "apostolate" are "modest". Three years after the publication of his volumes the circumstances have improved, but not significantly. As it happens, in the same year with Odangiu's "diptych", two books on Andrei Șerban's methods were published⁴ as well as a volume on

² Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Bucharest: UNITEXT, 2004, p. 239.

³ George Dem. Loghin, Paul Popescu-Neveanu, G. Neacșu, S. Marcus, Mihai Dimiu, Vasile Moisescu, *Arta actorului. Manual pentru uzul studenților din anul I, Secția de artă dramatică*, vol. I, and Petre Vasilescu, Ileana Burlacu, George Carabin, Ion Cojar, Sandina Stan, Beate Fredanov, Stroe Marcus, George Banu, Ioana Mărgineanu, *Arta actorului...*, pref. by George Dem. Loghin, vol. II, Bucharest: Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

⁴ These are the volumes *Academia Itinerantă Andrei Șerban. Cartea atelierelor*, coord. Monica Andronescu and Cristiana Gavriliă, Bucharest: Nemira, 2013, and Andrei Șerban, *Mereu spre un nou început. Atelier teatral ținut la Teatrul Național din Cluj*, a book designed and put together by Eugenia Șarvari, with a *laudation* by Ion Vartic and an afterword by Doina Modola, Bucharest: Tractus Arte, 2013. Tania Radu had published before a bilingual volume called *Cercuri în apă: un atelier cu Andrei Șerban = Circles In The Water: a workshop with Andrei Șerban*, edited by Ștefania Ferchedău, Bucharest: Ecumest, 2005.

the director-teacher Radu Penciulescu⁵. Șerban, who did not get personally involved with the written “record” of his experiences in the field of theatrical pedagogy, has always encouraged the attendance of witnessing “recorders” in the workshops and rehearsals he has conducted in his country of birth. The existentialist theatre promoted by David Esrig, his workshops at the Athanor Academy, which, after 1989, were attended by many Romanian actors, have been the subject of a PhD thesis which was published in Romania last year⁶. In this context, the appearance of Odangiu’s ambitious diptych is a genuine event, although not yet recognized as such in the Romanian cultural environment.

The title of the first volume, *Corpul inteligent [The Mindful Body]*, inspired by the writings of the American researcher Rhonda Blair, asserts, from the beginning, the author’s firm adherence to the integrating view on the human being, which crosses, like a red line, the new movement of thought in humanities (post-Merleau-Ponty philosophy; cognitive, linguistic psychology; the theories of communication). This view seeks to overcome the former dichotomies mind-body (the dual Cartesian model), knowledge-imagination or sense-sensibility (basis of Diderot’s paradox of the comedian), which marked Occidental thinking for centuries and led, in theatre, to the artificial division in training and acting systems that emphasize the psyche of the actors and of the character (the *inside-out* approach) and others that privilege the inward (*outside-in*) approach, from the physical aspects, actions etc. According to the new paradigm, “consciousness (language, thought and emotions included) becomes a manifestation of the body”, notes Mihai Filip Odangiu. For example, the authors of *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, the linguist George Lakoff and the philosopher Mark Johnson, have shown that “the senses of our bodies and even the body’s feeling of presence are the root of the major operating metaphors of thought, of the meanings we circulate and of the values in which we believe and which build our identity”. This is extremely important for the actor, says Mihai Filip Odangiu, because “the actor’s work is conducted in and through the body or, in Phillip Zarilli’s words, in and through the ‘body-mind’ entity”.

⁵ Gelu Badea, *Prințul minor: Radu Penciulescu – pedagogie și creație*, pref. by Sorin Crișan, Cluj: EIKON, 2013. A small monograph album on Radu Penciulescu’s career was edited in 1999 by the Bucharest theatrical university where he had studied and taught before opting for exile (in 1973); the volume, however, was not circulated beyond the said institution.

⁶ Florin Vidamski, *Drumul spre spectacol prin metoda David Esrig*, Bistrița: Editura Charmides, 2015.

Another old dilemma, which has been eating on the Occidental theatre for at least three centuries, in relation to the actor's commitment to or detachment from the act ("involvement" versus "distancing"), is clarified by the author in favor of the metaphoric perspective of the actor, of the "as if" behavior, which is also the perspective approached by the metacognitive strategies applied by him in the actor's training. Without entering an open polemic, for this is not the appropriate context, Odangiu disengages, with this option, from the school of acting that was strongly theorized and represented by director and pedagogue Ion Cojar (b. 1931 – d. 2009), adept of Lee Strasberg's method ("*Method acting*"), stemming from Stanislavski⁷. Thus, Odangiu chooses "Stanislavski II", the one in the latest writings on the "method of physical actions", denoting the "reciprocal influences of action – body – though and emotion" or, at any rate, the "revised" version of Stanislavski, from Jean Benedetti, the one who translated in English and edited most of his works, in an attempt to "de-Stalinize" him, by "retrieving the terminology and the concepts that had been removed by Soviet censorship".

The author also detaches from the tradition, deeply rooted in the Romanian theatrical education (i.e. starting from the first half of the 19th century), of "master" classes, headed by a "guru"-like instructor (Ion Cojar also fell under this category), by opposing to it the model of the "conceptual" instructor, in relation to a dichotomy developed by the theatrical critic George

⁷ Several observations are needed here: in communism, starting from the 1950s, Stanislavski's system – censored, filtered by socialist realism – was the basis for the training of future actors in the Romanian theatrical education institutes and a compulsory reference in specialty works (rather scarce, the most notable one being the aforementioned *Arta actorului...*). In an interview published in the journal *Concept* of the Bucharest University of Theatrical and Cinematographic Art "I.L. Caragiale" (former I.A.T.C., renamed after the 1989 Revolution), Adriana Popovici, long-standing professor in this institution, states: "Stanislavski found favorable conditions and germinated in the soil of Romanian realism. So the cultural information that eventually came to us, on rather obscure paths, was inserted on the structure given by Stanislavski's approach. For example, very early, since the 1970s, we had translated Viola Spolin, for the internal use of the school. The 60s-70s marked the opening. Large amounts of information followed, the American School, Grotowski..." (1/2010, p. 67). ("The American School" meant, first of all, Lee Strasberg, Michael Cehov and Viola Spolin.) Separations from, reconsiderations, critiques (rather unsubstantial) of Stanislavski's method, expressed by some of the theatre scholars in the periodicals of the age, did not evolve in ampler theoretical views. They seem to have been given a more articulate shape in acting practice rather than in writing (see Stanislavski's reception in communist Romania discussed in Marian Popescu, subcap. *Cenzura, Stanislavski și teatrul românesc*, in his previously cited work, pp. 85-100).

Banu in an article published in *Alternatives Théâtrales* (70-71/2002). Lee Strasberg, Uta Hagen, Herbert Berghof, Stella Adler, Sanford Meisner and Rober Lewis would represent the former hypothesis, according to George Banu, cited by Odangiu, and Jerzy Grotowski, Julian Beck, Judith Malina, Peter Brook or Ariane Mnouchkine would represent the latter. While the “master” teaches vertically, downwards, the conceptual instructor acts like a “guide through darkness”, with a formula borrowed by Banu from Peter Brook, from a position considerably closer to his trainees. Furthermore, Odangiu works on a new orientation in Romanian theatrical pedagogy, on the re-defining of the evaluation criteria and especially of its objectives, in accordance with the increasingly unstable institutional context, “given the irreversible, constant decrease of subsidies granted to culture, the increase of the discrepancy between the number of graduates and the capacity of absorption that theatres hold”, etc., in other words the drift of repertoires and the appearance, *nolens volens*, of a context in which the free – and “uncertain”, says the author – initiative will prevail.

This new pedagogy, based on metacognitive strategies of “self-adjustment of learning” (M. Hrimiech) and, by default, of self-evaluation, would come to act “more or less like a ‘lateral pedagogy’ (by analogy with Edward de Bono’s ‘lateral thinking’)”, focusing “more on special objectives, found in the area of the ‘invisible’, of the indefinable”, such as “the controllability of imagination, the mind-body-voice connection, the Zero Point state, *soft focus*, the Sense of the Shape” etc., concepts approached by the author in the second volume of the “diptych”, which is more than a collection of practical exercises for the actors – a real method of training.

Meta-cognition, which is not to be read as a “self-referential analytical exercise”, says the author, may contribute to the overcoming of obstacles. “The remedy against Fear is observation”, claims the author, in line with Declan Donellan, meant to remove the thing that controls (and hinders) the author invisibly, that “state of control devoid of thinking”, which can be dominated by (self)reflection. The role of metacognitive strategies in actor’s training is also to increase the degree of objectivity in the assessment of the stage performance (which is no longer based only on the trainer’s feedback, but also on the “reverse connection” made by the trainee himself), for they are not strictly anchored in the theatrical system (and its various subsystems, schools, aesthetic directions, etc.); instead, they are connected, at least ideally, to the humanities in general.

Regarding the thorny issue of evaluation, the author evokes, at one point, a very interesting experiment conducted for 15 years in communist Romania (at the end of the 1960s and during the 1970s), when a team of researchers, made mainly, but not exclusively from psychologists (P. Popescu-

Neveanu, Gheorghe Neacșu, Solomon Marcus – the famous mathematician –, or Delia Bantea etc.), studied the problem of the actor's specific creativity from various points of view (from the psychology and typology of the actor to the "relationship between imagination and stage expression" or the possible "methods of evaluation of stage conveniences" and up to the "establishment of the theoretical-methodological bases for the creation of stage skill tests"). The subjects of the trial were actors of Bucharest theatres and especially students of the Institute of Theatrical and Cinematographic Art; the outcome of the research was published in *Revista de Psihologie* edited by the Romanian Academy. As a novelty, the 1973 and 1974 IATC entry exams were carried out while some of the members of the research teams were present in the evaluation commission, with the University professors; they applied to the candidates some tests regarding their skills and personality. The approach – labeled as exemplary and far-sighted by Mihai Filip Odangiu, owing to its interdisciplinary nature, showed that "a competent evaluation required the corroboration of psychological criteria with theatrical ones".

The extent of Odangiu's "diptych", the more than sufficient information and the many implications of the investigation, no matter how well structured they are, almost hinder the reviewer's mission; the reviewer can only emphasize some of the aspects of the study rather than summarize it in several pages. Moreover, the two works are followed by annexes that include an interview made by the author with the director and pedagogue David Zinder (the interview can be read, separately, in *Studia Dramatica* issues 1 and 2/ 2011), the index of the tables in the first volume (which include even a model for the evaluation of the student in acting, who is in his first year of training) or the list of exercises, in order of appearance and in alphabetic order, in the second volume. All these aspects recommend Odangiu's books as an operating instrument that can be extremely helpful both for theatre theorists (and not only) and for those who practice it.

Anca HAȚIEGAN

*PhD Lecturer, Faculty of Theatre and Television,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca,
E-mail: ancahati22@gmail.com*

Threads, Pieces, Sounds, Gestures, Stories

52 Hz – An episode of an artistic journey

Performance review: 52 Hz, directed by Andrzej Kowalczyk, Solvay Modern Art Centre, Cracow, Poland, December 4th, 2015.

With the participation of: Zofia Kalińska, Teresa Welmińska, Tomasz Dobrowolski, Andrzej Welmiński, Andrzej Andzik Kowalczyk – Actors of the Cricot 2 Theatre; Adam Wójtowicz, Grażyna Borowik, Anna and Gabrysia Dzierża, Patka Fabin, Marta Kontny, Małgorzata Palka, Maja Saraczyńska, Agnieszka Wierny and Partners, Anna Kozłowska, Helena Urbańska, Zuzanna Zając, Maciej Nowak, Krzysztof Satora and Partners, Tomisław Wasilewicz

On the evening of December 4th 2015, at the Solvay Modern Art Center in Cracow, the Polish theatre director and visual artist Andrzej Kowalczyk, former actor of Tadeusz Kantor's world famous Cricot 2 Theatre, presented to the public the premiere of his production *52 Hz*, a theatre piece that can rightfully be called "an episode" of an artistic journey that brought together former actor colleagues from the Cricot 2, fellow artists, as well as new collaborators, eager to be a part of Andrzej Kowalczyk's project. The artistic voyage that the Polish director and his collaborators embarked on had begun in the summer of 2015 at Cricoteka, during a series of workshops led by Cricot 2 actors, entitled *Very Short Lessons*, continued with *52 Hz*, and was further enriched artistically following the premiere of *52 Hz* at the Solvay Modern Art Center. It is a "living" artistic manifestation that continues to grow, adding new layers and acquiring new meaning with each step. Andrzej Kowalczyk's summer workshop and ensuing performance at Cricoteka (July 5th 2015) – titled *Conversations at... the search for past totalities*¹ – was an initial

¹ For information about this workshop and the other "very short lessons" please see our article: Eugen Wohl, "A Year of Celebration: The Centenary Birthday of Tadeusz Kantor (1915-1990). Glimpses into the Activity of Cricoteka – Center for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor", in *Studia UBB Dramatica*, LX, 2, 2015, p. 301-307.

stage of *52 Hz*, a successful attempt at instilling new life and artistic meaning into kantorian objects: a metal door (*Let the Artists Die*), a wooden board (*The Return of Odysseus*), a cannon chassis (*Wielopole, Wielopole*).



Fig. 1. Andrzej Kowalczyk's production *52 Hz*, Solvay Modern Art Center, Cracow, Poland.

Photo: Jacek Maria Stoklosa

All these objects and others, as well as most of the characters introduced in *Conversations at...* – the eerie, puppet-like characters portrayed by the renowned Cricot 2 actors Teresa and Andrzej Welmiński, Zofia Kalińska, or Andrzej Kowalczyk himself, the Little Girl in the Red Dress and the rest of the “wandering troupe” of artists – returned to the stage in *52 Hz* to continue their quest. A beautifully orchestrated “chaos”, as Kantor’s productions were also often perceived, *52Hz* is a theatrical *tour de force*, emphasizing Andrzej Kowalczyk’s directorial mastery in bringing together *threads, pieces, sounds, gestures* and *stories* – the overall art work is the result of the collaboration between all the actors involved – and in skillfully “crocheting” various artistic manifestations (theatre, architecture, painting, sculpture) in an interdisciplinary manner. The resulting performance is a powerful meditation on Art and the Artist. The work of the artist rests on the thin, imperceptible, fragile and easily destructible border between the material and the indefinable; it lies within

apparently nonsensical, petty or easily overlooked objects (Tadeusz Kantor called them “poor objects”), stories, legends, sounds, gestures. Similar to the lonely, and to this day unidentified with precision, 52-hertz whale, whose unusual calling (at the frequency of 52 Hz) fascinates the world, the Artist longs to be recognized solely by the unique intensity, “frequency”, of his/her artistic achievements. In its turn, Art, as the result of a creator’s desire to touch the untouchable, to disregard all limits and impediments, is – and this is an image that concludes the Solvay production – similar to the endeavors of the legendary hero Icarus: a continuous quest (“wandering”), an attempt to fly towards the sun wearing wax wings.



Fig. 2. Andrzej Kowalczyk’s production *52 Hz*, Solvay Modern Art Center, Cracow, Poland.
Photo: Juriana Jur

Remarkably executed in terms of its “stage orchestration”, powerful in its message, *52Hz* can best be described as a “theatrical station” of an artistic odyssey whose starting point is clear, but which is far from being over, continuing to grow and surprise with each new element added. A few days later, on December 8th 2015, exactly twenty-five years after Tadeusz Kantor’s death (December 8th 1990), in the courtyard of Cricoteka, Andrzej Kowalczyk and his team of artists reunited – at the same time with contributions from other fellow artists who wished to pay homage to Tadeusz Kantor – to create the

52 Hz Sign, yet another performative brick on the foundation of this project, later continued, "reflected", by the event entitled *Huge Sign Below Cricoteka Mirrors*. Here is how Andzík Kowalczyk describes it: "The performance *52 Hz Sign* was an element of forming the *Huge Sign Below Cricoteka Mirrors*. The participants to all the artistic events leading to this, with our involvement, unveil their sign. For the time being the group is being assembled as a collage. Hopefully one day we shall gather together in greater numbers and the Sign will encompass limitless spaces".





Fig. 3& 4. Andrzej Kowalczyk, *52 Hz Sign*, Cricoteka Courtyard, 2015

Returning briefly to the December 4th production *52 Hz*, it is also worth mentioning that it was not the only artistic event hosted by the Solvay Modern Art Center that evening. It was followed by Andrzej Kowalczyk's painting and installation exhibition, also titled *52 Hz*, and Małgorzata Palka's photography exhibition, *Oknawspomnień* (*Window Memories*).



Fig. 5. Theatrical photography by Małgorzata Palka, exhibited at the Solvay Modern Art Center, Cracow, Poland, 2015

Eugen WOHL

*Assistant Professor, PhD,
Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University of Cluj.
eugenwohl@gmail.com*

Playing Identities, Performing Heritage: Meetings through Theatre

Theatrical Event: *This Home is not for sale*, Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, in the European Project 2014-2860, Creative Europe, *Playing Identities, Performing Heritage*.

When two individuals coming from different socio-cultural spaces meet, consequences occur: the curiosity towards the Other starts building up new relationships. The Other exists only when the meeting takes place. Otherwise we could gather some information about someone or something living outside our own cultural space, but its presence cannot be concrete until these two entities with two different backgrounds stand face to face, observing and analysing each other. The European project *Playing Identities, Performing Heritage*, funded by Creative Europe 2014-2016, is being structured around this very meeting, whose consequences are then being discussed from a theatrical and anthropological point of view.

How do artists interact when their cultural references are partly or completely different? Can an artist have an impact, from the outside, on a community he does not belong to? Is he able to create an artistic product that can have an actual meaning for that community? These are some of the questions that the University of Siena started with when initiating the project *Playing Identities, Performing Heritage*. The participants coming from four different institutions (The Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius, The Theatre Institute of Barcelona, Spain, The University of Kent, UK, and The "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Romania) made it possible for researchers to observe how a particular social phenomenon, that influences the dynamics of a community, can turn into a theatrical piece and how it can be perceived by the outsiders, the ones who are not directly related to that community, nor to that phenomenon.

In July 2015, in Siena, following a two-week workshop session, the working teams have been chosen for each country involved. Four performers – all of them studying in the same institution –, a young theatre maker and a mobilizer, along with their main coordinators and senior directors, would start their research on the main themes: sexual identity, the expansion of social media, migration and national identity. It is important to mention that the ones choosing the subject that would then be turned into a theatrical product were the performers. In this case, the theatre maker coming from a different institution, with a different social background, becomes *The Outsider*. The final results – the performances themselves – would then be presented at the Kilowatt Festival in Sansepolcro, Arezzo, in July 2016.

The students representing the Faculty of Theatre and Television in Cluj-Napoca (Blanca Doba, Norbert Boda, Dan Pughineanu, and Victor Tunsu), together with the young theatre maker, Harry Wilson, from the University of Kent, started working on *This Home Is Not For Sale*. Based on the “We Save Roşia Montană” campaign, which reached its climax in 2013 when people came out in the streets, fighting against Gabriel Resources and their mining project in Roşia Montană, *This Home Is Not For Sale* talks about Romania during



and after communism, through several human stereotypes. The stories of five typical characters – the farmer, the politician, the simple man, the activist, the TV host – are instruments through which the image of Romanian people is being re-constructed. It is not a matter of time and space, actually, but a matter of behaviour. We can talk about friendship and corruption regardless of geographical frontiers or political regimes.

The performance starts as a TV show called *Are you smarter than a Romanian?*, a TV show made for foreigners – which is why the lines are mainly in English. However, Ion (Boda Norbert), the farmer, refuses to comply with the rules, deciding to answer in Romanian, no matter what. He doesn't want to be a part of this game in which corrupted politicians like Viorel (Victor Tunsu) hold the power, and the simple man, like Dan (Dan Pughineanu) for example, has to step back and to make as little noise as possible.



Slowly, as if a new place is being built while Ion recites a poem called *What do I wish for you, sweet Romania? (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie?)*, written by Mihai Eminescu, we go on to the next sequence of the performance, that takes place not too long before 1989. Just like in a silent film, with a soundtrack so well known by the Romanian pioneers – *Us in the 2000 (Noi în anul 2000)*, composed by Horia Moculescu – we watch how two friends become strangers day by day, how this relationship fades away in the process of growing up.

While one of them chooses to stay honest to himself and keep working hard to make a living – this is Dan –, the other one, Viorel, decides it is better to lie, to cheat, to fool the ones around you in order to win.

The young theatre maker wanted to tell this story through the Rock-Paper-Scissors game, a game that becomes more and more aggressive as it goes on. Round by round, their attitude towards one another changes, and we can see how the profile of these characters becomes more and more concrete. In the end, in order to defend himself, Viorel gives a speech about Romania's fear of economic and social development, based on the idea that selling the values of a country will help it grow in the actual European context. But, of course, his words are being swamped by the protesters who enter the stage shouting angrily that "*No corporation can make the legislation!*".

However, these two activists, although they fight for the same cause apparently, have different perspectives on what fighting means. In 2013, people were fighting in hopes of a better world, of a community that has enough courage to speak out against corruption and thievery. Just like them, the Activist, played by Blanca Doba, stands for solidarity, for community, for humanity. On the opposite side, there is Ion, who can easily turn "we" into "I", putting his own interests first. What happens to a community when, instead of functioning properly, as a social organism, it is decomposed into individuals who fight for their own status, for their own needs? *United we save Roşia Montană* became a question, instead of a revolutionary slogan. Do we save it? Are we united, actually? Who are we, as Romanians, as Europeans? What do we do to help each other?

Here's when Dan comes in, bursting into anger and frustration. The simple man can no longer take this hatred, this socio-political *selfie* in which everyone pretends to be something they're not. Indeed, Romania has known communism, destruction, lies, thievery, conflicts, but it is a home, still. Holding the Romanian flag while saying the words of a poem written by Ana Blandiana, *Everything*, he talks about family, about hatred, about society, about all these feelings, images and events united by the three-coloured flag. The good and the bad – that is everything that we have to pass forward, that is everything our identity is made of.

This being said, Dan hands in the flag to someone in the audience. In the same time, the other performers get rid of their costumes, standing up, facing the spectators. In the end, the Activist, the TV host, Ion, Viorel, Dan, they're all searching for human interaction – which is why now, when being free of their characters, they have the power to hold each other, to hug each other and to re-connect with one another. At this point, they also grab people from the audience, look them in the eye and hold their hands, as if it were some relay of kindness and understanding.



The Romania that we see in *This Home Is Not For Sale* is not the actual Romania, for sure. It doesn't even try to be so. It is more of a kaleidoscope in which there are stereotypes, there is caricature, satire, melodrama, protest, dirt, friendship, innocence, happening all at once. This Romania is portrayed through the eyes of a foreign theatre maker, of a television show, of some countrymen, of some students. It is a Romania that we are more likely to find on an emotional map, rather than on a geographical, scientific one. And this Romania, this home, these events and emotions are not for sale – they can't be.

Unfortunately, the director's choices are not always the best ones, and this is where we come back to the meeting we were talking about. *This Home Is Not For Sale* is the result of a bi-cultural collaboration: on one side we have the four Romanian performers; on the other, the British theatre maker. Therefore, we have two perspectives on Romania that might not always meet. And even if they do meet at a certain point, they cannot be the same, as their backgrounds, their experiences, their expectations are so different. Maybe this is why the characters are too much of a caricature, here and there.

However, the performance had a strong emotional impact on the audience at the Kilowatt Festival. These options made it easier for an international audience to connect and to empathise with the Others – with the Romanians. They could easily identify characters and situations that can create a more general but clear image, that can later be associated with the particular Romanian context, rather than the other way around. Yet for the Romanian

audience, because the performance has been presented in Cluj-Napoca in July 2016 as a work in progress, the reactions have been completely different. The spectators related more to those characters that had a complex psychological background, characters that were neither bad nor good but human. Later on, the team, under the help of their artistic advisor, Miklós Bács, introduced some sequences meant to deepen the relationship between the characters and their inner structure.



We must acknowledge, though, that a project of such complexity has its risks, too. Being one year long, it was split into four big stages: two weeks of workshops in Siena, at the end of July, last year, two weeks of research on the subject, another two weeks of work in 2016, and the rehearsals in July 2016 for the Kilowatt Festival. Basically, the teams had around two months of actual work with their theatre maker and the artistic advisor, and ten months of research. We can already see that the timing is not balanced at all, and may easily lead to stagnation. Not being able to work with the director constantly, the performers can lose their energy and reach a point from where they have nowhere to go. The absence of a dramatist makes it almost impossible to develop an artistic product that can be both complex and entertaining, if there is no “external eye” – except for the director’s – that can supervise the whole process.

Therefore, in such initiatives, communication is and must stay a fundamental principle, constantly put into practice, by everyone involved: from actors to mobilizers, from directors to technicians, from practitioners to theoreticians, and the other way round. Because, in the end, theatre is made by people who meet, discuss, exchange ideas, search for artistic solutions, transmit a message – communicate. If communication is insufficient, the results can be fragmentary and unsatisfactory. The meeting that we kept referring to does not only mean that individuals with different social backgrounds stand face to face; it means that they exchange cultural material, that they interact, giving one another something of their own identity, sharing their cultural heritage. It is essential to know and to want to know about each other identities, different and common viewpoints, and this is something which was extremely well high-lightened by the project *Playing Identities, Performing Heritage*.

Lorena COPIL

*Graduate in Theatre Studies, Faculty of Theatre and
Television, UBB Cluj, e-mail: lorena.copil@yahoo.com*

“Sharing Shakespeare” the Willow Globe Way

**Theatrical Event: “Sharing Shakespeare”,
Organizer: the Willow Globe, July 4th and 10th, 2016**

Writing about the “Sharing Shakespeare” event, about the Willow Globe – Shakespeare Link in Wales, UK, and particularly about Susanna Best and Philip Bowen, the people behind all these, is an exercise of both incredible pleasure and tremendous responsibility – it is a story of the beauty of Wales, the magic of the Willow Globe and the incredible natural and familiar way in which theatre and community are linked to each other and to Shakespeare. In short, it is about things made out of love.



The Willow Globe is an outdoor theatre build out of willow trees in the backyard of Susanna Best and Philip Bowen's most wonderful home. It is a smaller version of the London Globe, but with at least the same amount of magic and character. It hosts various activities, from workshops to productions, professional and community based. The Willow is administered by Shakespeare Link, a company founded by Susanna Best and Philip Bowen, both of them being experienced theatre professionals, with projects developed at companies such as Royal Shakespeare Company, the English Shakespeare Company, the Royal Opera House and the Old Vic. As stated on their website, "at the heart of Shakespeare Link's work, there is a passion for bringing together people of all ages and backgrounds to explore and enjoy these amazing plays" – and so it was for this event!

Between July 4th and 10th, 2016, the Willow Globe organized "Sharing Shakespeare", an event which put together delegates from different places of the world (UK, USA, Canada, Latvia and Romania) with locals (professionals or theatre goers and volunteers), offering them the time and space to present their work on Shakespeare, developed in different communities.

The multitude of events combined presentations of the delegates' Shakespeare projects with talks by guests via Skype, workshops with students, have a goes, numerous live theatre performances, culminating with "Timon of Athens" from the Factory, presented under a superb circus tent, put up next to the Willow, and a live relay of a "Romeo and Juliet" production from London at the local art centre. It was a most powerful experience to encounter theatre professionals who have developed theatre projects using Shakespeare's plays with people in Mozambique, India, in the Calais "Jungle" refugee camp, in a Romanian prison or with children in Italy and from the dark neighborhoods of New York and so many others. The power, importance and naturalness of community theatre never felt stronger, and so did Shakespeare's stories and spirit.

These were, in short, the "writable" activities, numerous and attractive, intelligently and carefully combined, each one mirroring different facets. "Sharing Shakespeare" was an experience for mind, heart and soul. What Sue Best and Phil Bowen are doing through Shakespeare Link at the Willow Globe is, possibly, one of the best melting pots possibly imagined, combining different cultures and types of creating theatre, which they manage to bring together at a highly personal and professional level, at the very same time.



Photos: Tchad Blake

What stands behind these activities – sharing silent moments, taking walks, eating and singing together, Sue and Phil cherishing and patiently nourishing each one of the guests, introducing them to the others and making sure that everyone has a voice – is the layer that won't fit in any kind of description.

The combination between these two layers, between the “what” and the “how” rarely converges as beautifully and elegantly as it did in this case. It is probably a mirror of the magical combination of Sue Best and Phil Bowen's (and of their wonderful supporters of all kinds) energy and imagination and generosity to bring together people and the spirit of Shakespeare – which was their main goal. And their home, in the heart of nature, is the perfect environment for connecting people, among each other and with Shakespeare's work, in a serene combination between culture and nature, for empowering people to meet, talk, collaborate, and to bring hearts together through theatre.

Andreea IACOB

*PhD candidate in Stage directing, Faculty of Theatre and Television,
UBB Cluj, e-mail: andreea@shiftart.ro*