

DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

1/2016



DaDa > 100:

Art / Life / Museum

Dadaism and Performing Arts

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA**

**1/2016
March**

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 EDITOR (1/2016):

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
MARCH
1

Thematic issue

DADA > 100: Life / Art / Museum

DADAISM AND PERFORMING ARTS

CONTENT / SOMMAIRE

THÉÂTRE ET CINÉMA / THEATRE AND CINEMA

- Ioan POP-CURŞEU, Benjamin Fondane et Walter Benjamin : deux approches du cinéma nées de Dada * *Benjamin Fondane and Walter Benjamin: Two Approaches of Cinema Born from Dada*..... 9
- MARION POIRSON-DECHONNE, Le Fantôme de la liberté, résurgences dadaïstes, d'Isou à Greenaway * *The Phantom of Freedom, Dadaist Resurgences, from Isou to Greenaway*..... 25
- Elisabeth POUILLY, Panique, héritier de Dada * *Panique, Heir of Dada* 39
- Gilles LOSSEROY, Dada à la fenêtre * *Dada at the Window* 53
- Ileana Alexandra ORLICH, Dadaism as Political Installation and Language for Revolutionary Imagination: The Importance of Being Tzara and Lenin 69
- Anca SIMILAR, À la recherche de l'impossible théâtre Dada * *In Search of the Impossible Dada Theatre*..... 83

DADA ET LES ARTS / DADA AND THE ARTS

Till R. KUHNLE, <i>Le Récit et le néant * The Story and the Nothingness</i>	93
Andreea APOSTU, <i>Entre la lettre et la voix ou le culte dadaïste de l'éphémère * Between Letter and Voice or the Dadaist Cult of Transitivity</i>	111
Sanda CORDOȘ, <i>Un amour de jeunesse de Tristan Tzara * A Youthful Love of Tristan Tzara</i>	123
Călin STEGEREAN, <i>Some Marks in Marcel Iancu's Creation</i>	133
Habiba GAFSI, <i>Marcel Duchamp, catalyseur de l'art contemporain * Marcel Duchamp: The Catalyst of Contemporary Art</i>	141
Rebecca LOGGIA, <i>The Legacy of Dadaism</i>	151

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

Ion POP, <i>L'Om Dada * The OmDada</i>	161
Eleonora BALEA, <i>Tzara brûle au pays Dada ou à la recherche du Dada perdu * Tzara Burns and Dada Brushes its Hair or In Search of Lost Dada</i>	163
Ștefana POP-CURȘEU, <i>Memo</i>	167
Ioan POP-CURȘEU, <i>À la recherche des origines du theatre * In Search of the Origins of Theatre</i>	173

**THÉÂTRE ET CINÉMA /
THEATRE AND CINEMA**

Benjamin Fondane et Walter Benjamin : deux approches du cinéma nourries de Dada

IOAN POP-CURȘEU*

Abstract: *Benjamin Fondane and Walter Benjamin: Two Approaches of Cinema Born from Dada.* This paper aims at comparing two different approaches of cinema inspired by the artistic experiences of Dadaism. Benjamin Fondane, besides promoting internationally the films of European avant-garde movements (Man Ray, René Clair, Henri Gad, Germaine Dulac), wrote some critical texts and some poems (*Trois scénarii. Ciné-poèmes*, 1928) shaped on Dadaist patterns. Fondane also directed *Tararira* (1936) – a lost movie, which is considered here the last great project of Dadaist cinema. As for Walter Benjamin, in his seminal essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), he states that “Dadaism attempted to create by pictorial – and literary – means the effects which the public today seeks in the film.”, and he investigates the link between Dada and cinema under the sign of *shock*. In Walter Benjamin’s essay, there are many ideas anticipated by Fondane: all of these are analyzed here.

Keywords: Benjamin Fondane, Walter Benjamin, Dadaism, cinema, avant-garde.

Walter Benjamin et Benjamin Fondane, les deux penseurs juifs les plus fascinants du XXe siècle, ont suivi des parcours intellectuels avec plusieurs points communs, notamment le martyre souffert pendant la Seconde Guerre, la collaboration aux *Cahiers du Sud* et à la revue *Europe*, l’admiration pour l’art français, la passion pour la poésie en général et pour Baudelaire en particulier, l’attraction pour le théâtre (quoique Benjamin ait été partisan de Brecht¹, et

* Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: ioancurseu@yahoo.com

¹ Voir Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

Fondane d'Artaud), ou bien l'intérêt pour le surréalisme et l'avant-garde en général, pour la sociologie « primitive » de Lévy-Bruhl ou pour le sionisme, le hassidisme, et les racines judaïques de la culture européenne². Mais ce qui rapproche le plus Walter Benjamin et Benjamin Fondane, c'est leur approche du cinéma, dont j'ai déjà analysé la portée marxiste dans un autre article³. Au-delà de ce marxisme, fort chez Walter Benjamin et dilué chez Benjamin Fondane, j'ai pu déceler une énorme importance de Dada dans les conceptions respectives que les deux auteurs se forgent du cinéma : ce sera le sujet du présent article. Le point de vue historique me semble fertile pour mon approche, c'est pourquoi je commencerai par Fondane et continuerai par Benjamin...

Benjamin Fondane surprend par la multitude de ses préoccupations cinématographiques : il est tour à tour critique, scénariste et dialoguiste, réalisateur, et il applique même les techniques scripturales du cinéma dans un volume de 1928, *Trois scenarii. Cinépoèmes*. Sa sensibilité est profondément nourrie du cinéma d'avant-garde, tout particulièrement du cinéma réalisé autour du mouvement dada, mais aussi dans une certaine mesure du film surréaliste. Il faut dire que ces productions d'avant-garde sont placées par Fondane dans la catégorie du « film pur »⁴, c'est-à-dire non-narratif, poétique, suggestif, plein d'arbitraire et de force irrépressible.

En 1925, Fondane consacre un compte rendu extrêmement intelligent au film *Entracte* de René Clair (réalisé en 1924), publié dans la revue bucarestois *Integral*, gérée par ses anciens amis F. Brunea et Ilarie Voronca. C'est bien connu qu'*Entracte* est un chef-d'œuvre du cinéma dada, aux côtés des films abstraits de Hans Richter et Viking Eggeling, de *Retour à la raison* (1923) et d'*Emak Bakia* (1926) de Man Ray, d'*Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp (1926) et de quelques autres... Dès le début, Fondane dissocie le film du ballet *Relâche* (à la faveur duquel on l'a projeté), même si Picabia et Satie sont très impliqués

² La philosophie de Chestov est un des rares points sur lesquels les deux penseurs ne semblent pas converger : référence absolue pour Fondane, le philosophe russe a ennuyé W. Benjamin (cf. une lettre de 1939, à Scholem), Maurice de Gandillac, *Préface*, in Walter Benjamin, *Œuvres I. Mythe et violence*, Essais traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 25.

³ Ioan Pop-Curșeu, « La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie ? », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, Cluj-Napoca, Éditions Accent, n° 2/2010, pp. 64-76.

⁴ Le syntagme « film pur » est d'ailleurs usuel à l'époque : Henri Chomette est l'inventeur de la formule, sinon de la mode, dans un petit essai visuel de 1926 : *Cinq minutes de cinéma pur*.

dans les deux projets : le ballet est une « farce sans goût ni sel », tandis que le film est « une vraie tranche d'art »⁵. René Clair est d'ailleurs le seul qui jouit de la seule vraie gloire de l'artiste moderne, celle d'être sifflé et de provoquer le scandale. *Entracte* chamboule l'univers tout entier, et il le fait à force de vitesse, « d'une vitesse que le vacarme de Satie rendait étourdissante »⁶.

Une suite de séquences d'*Entracte*, celle de la danseuse que le mouvement subtil de la caméra balaie jusqu'à découvrir le visage barbu d'un monsieur peu séduisant, suscite des la part de Fondane des commentaires dont la justesse de ton et la finesse poétique frappent encore les lecteurs d'aujourd'hui :

Du reste les pieds juteux et blancs de la danseuse qu'encerclait le parasol du tutu et qu'on voyait comme si notre fauteuil avait été placé sous terre, sous la terre soudainement devenue translucide, étaient-ils bien des jeunes pieds de danseuse ou des bras mous de méduse ? Une transsubstantiation universelle s'opérait, les choses allégées du poids se révélaient parentes, se substituaient l'une à l'autre, prises au vertige de cette lenteur, au calme effrayant de cette vitesse.⁷

Fondane avait bien compris la force de subversion de cette suite de séquences. Le cinéma met les spectateurs en posture de jouissance érotique (la vieille *concupiscentia oculorum* !) et à la fin il leur jette à la figure des vérités dérangelantes, cachées d'habitude sous un voile de sérieux et d'honorabilité. C'est là tout l'esprit du dadaïsme : se moquer cruellement des prétentions bourgeoises et faire craquer le vernis de la civilité, tout en faisant exploser les idées acquises et les vérités ossifiées.

Entracte affirme, aux yeux de Fondane, une extraordinaire volonté de faire *table rase* du « récit », de la « photo », du « truquage », de la « peinture ». Toutes ces vieilleries sont réduites à rien par René Clair, car son film ne s'oppose pas tant au cinéma commercial américain, mais bien « au film artistique qui se trompe magnifiquement de route », par exemple *Le Cabinet du Docteur Caligari*⁸. Par cela, René Clair pourrait devenir « le Rimbaud du cinéma » et c'est d'ailleurs ce que Fondane lui « souhaite »⁹.

⁵ Benjamin Fondane, « *Entracte* ou le cinéma autonome », in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, édité par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier, 2007, pp. 59-60.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*

Pour bien comprendre les rapports très forts de Fondane avec le dadaïsme cinématographique, il faudrait savoir que l'auteur joue un rôle capital dans la promotion internationale des films d'avant-garde réalisés aux cours des années 20 à Paris. Pendant l'été de 1929, par exemple, Fondane organise des projections de films d'avant-garde accompagnées de conférence à Buenos Aires. Il préconise la même démarche à Bucarest, mais cette manifestation n'a plus lieu¹⁰.

La sélection de films faite par Fondane montre sa relation privilégiée avec le dadaïsme. En tête de liste figure *Entracte*, commenté en 1925. *L'Étoile de mer* de Man Ray, sur un poème de Robert Desnos (1928) est le deuxième film de la sélection et doit avoir séduit Fondane par la réflexion sur la beauté féminine, mais aussi par la forte poésie des images visuelles. Un carton d'invitation à la projection et à la conférence de Fondane, portant la date de 7 août 1929, 18 heures, mentionne seulement ces deux films. Pourtant, certains chercheurs ajoutent à la liste quelques pellicules que Fondane peut avoir connues et projetées (mais qui relèvent plutôt du surréalisme) : *La Coquille et le clergyman* de Germaine Dulac, sur un scénario d'Antonin Artaud (1928), *Le Cabaret épileptique* d'Henri Gad (1928) ou bien *Un Chien andalou* de Buñuel et Dali (1929).

Présentation de films purs est d'ailleurs un long texte rédigé par Fondane afin de permettre au public argentin de comprendre la démarche créatrice des cinéastes d'avant-garde. Plein de digressions spirituelles, l'article-conférence de Fondane contient quelques formules révélatrices, qui décrivent mieux que toutes autres le film d'avant-garde. Celui-ci est « une opération individuelle de table rase, d'analyse, de transformation, un *épisode de lutte* »¹¹, un « nouveau moyen de connaissance »¹², « poivré » et « salé » de « sentiments anarchiques »¹³. Il n'est donc pas surprenant que Fondane place le film pur dans un vaste réseau de courants artistiques modernes, comprenant le cubisme, le futurisme (« américanisation par le lyrisme ») et dada :

Disons tout de suite que dada, c'est le cubisme passé sur le plan moral, sur le plan de l'action, se reconnaissant anarchique, prenant connaissance de ses tendances catastrophiques et assumant les responsabilités. Dada est au

¹⁰ Alain Virmaux, « Écrits et travaux de cinéma. Notes sur une évolution en risque d'être méjugée », in *Europe* (numéro spécial Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 163-165.

¹¹ B. Fondane, « Présentation de films purs », in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, op. cit., p. 70.

¹² *Ibid.*, p. 74.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

Le cubisme ce que la Terreur fut aux États Généraux, ce que la révolution d'Octobre fut pour celle de Kerensky. De là, ce mouvement d'inimitié né dans le sein du mouvement moderniste. Pas d'hypocrisie ; les termes du problème demandaient à être posés correctement.

Que peut une révolution ? Que peut l'homme ? Si peu, mais ce peu n'est acquis qu'au prix d'efforts incalculables ; le cubisme a cédé sa place ; dada est mort, le surréalisme se meurt ; et cependant quelque chose est né d'opérant, d'efficace, au terme d'une lutte qui semblait uniquement destructrice : c'est ce qu'on veut bien appeler « l'esprit moderne », aussi disparates que puissent sembler ses extrêmes, aussi hétérogènes ses membres.¹⁴

À l'œil attentif, l'esprit moderne, dont dada et le mouvement surréaliste, se caractérise non pas comme destructeur, mais comme un *agent provocateur*, obligeant la civilisation européenne à produire à l'accélération les actes de suicides nécessaires, pour faire place enfin à *autre chose*.¹⁵

Ce n'est pas un hasard que Fondane présente la belle conférence *Signification de dada* pendant la même tournée à Buenos Aires. Elle s'ouvre sur la même préoccupation généalogique, qui vise à placer dada dans le tableau plus vaste des mouvements de l'avant-garde historique. Fondane souligne la singularité absolue du dadaïsme, due à son esprit négateur, ainsi que l'action usurpatrice du surréalisme :

Ajoutons, si vous voulez, aux écoles précédentes, qui n'ont avec Dada que des rapports fortuits, l'école surréaliste : elle a tout fait pour étouffer, issue de Dada, la part de l'esprit dada qu'elle charriait dans ses veines, qui était ce qu'elle avait de meilleur.¹⁶

Dada naît du refus de la guerre et des formes culturelles qui y ont mené, Dada hérite quelque chose de la violence destructrice de Rimbaud et de Nietzsche, qui voulaient faire table rase de tout afin d'instituer de nouvelles

¹⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁵ *Ibid.*, p. 73. Dans ses écrits ultérieurs, Fondane deviendra un critique appliqué du surréalisme. Dans ce texte, sur la même page, Benjamin Fondane attribue, de manière erronée, à dada l'engouement pour le freudisme : « De dada vient l'immense vogue du freudisme, et les méthodes pour retirer le meilleur fonds d'un continent humain inédit, plein de fables astucieuses, d'énigmes à sens multiples. »

¹⁶ B. Fondane, « Signification de Dada », in Petre Răileanu, Michel Carassou, *Fundoianu/ Fondane et l'avant-garde*, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, Paris, Paris-Méditerranée, 1999, p. 77. Idée reprise plus loin, p. 82 : déjà en 1921, lors du Congrès moderniste convoqué par André Breton, celui-ci « n'avait rien compris à Dada ».

valeurs, des valeurs de vie. Dada fait preuve d'intelligence en utilisant l'« humour » comme « méthode » pour échapper « à la contrainte de la souffrance ». C'est en ce sens qu'il faut « comprendre » le film *Entracte*, ici attribué à Picabia¹⁷, et c'est toujours dans ce sens qu'il faut comprendre – au moins partiellement – tout le mouvement dada, dont un des maîtres est Tzara, le compatriote de Fondane. La conférence se clôt sur une définition (*horrible dictu*) de Dada, tellement précise qu'elle ne devrait manquer d'aucun traité d'histoire de l'art ou de la littérature :

Car Dada était la première manifestation connue de l'esprit, qui se prétendait catastrophique, qui rejetait toute finalité, qui proclamait le scandale pour le scandale, tout en cachant (ou ignorant peut-être) l'idée obscure qui l'y poussait, qui refusait de se laisser prendre pour un Événement, de se laisser ranger soit dans le fait de l'art, soit dans les faits spirituels quelconques, et, qui, pour la première fois au monde, refusa « le beau rôle », prétendit vouloir arriver à l'idiotie pure, et déclarait spontanément que le chef-d'œuvre, et même l'œuvre n'étaient possibles sur son terrain. Dada explosé en 1918, comme une immense volonté de puissance, se coupait tout l'œil au rasoir, en avouant avec ostentation que, sur son terrain, celui du doute, ou plutôt celui de la joie du doute, il était *impossible absolument de créer quoi que ce fût*.¹⁸

Quelques-uns des autres articles que Fondane consacre au cinéma (*Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma, 1929-1930 ; Le Cinéma dans l'impasse, 1933 ; Cinema 33, 1933*), se fondent sur une critique très dure du cinéma parlant, qui a suspendu la possibilité de communication universelle que faisait entrevoir le film muet et qui a détruit la frange de poésie que celui-ci pouvait contenir, malgré les impératifs économiques. L'exaltation du langage universel, qu'on trouve dans la critique de Fondane, vient elle aussi de dada (au moins en partie). Il ne faut pas oublier qu'Eggeling et Richter cherchent une *Universelle Sprache* de l'art, envoyant en 1920 un essai du même titre 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 universelle¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 81-82. Fondane fait allusion, dans ce paragraphe, au film *Un chien andalou*, considéré un chef-d'œuvre du cinéma surréaliste (ou, pour quoi pas, dada ?).

¹⁹ 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.

Chez Fondane, la problématisation du langage universel est inséparable du « lyrisme » : ces deux idées se nourrissent l'une de l'autre, comme le montrent d'ailleurs certains aspects de la pratique poétique même de l'auteur.

Entre le premier article sur le cinéma et les projections commentées de 1929, Fondane publie un volume de « ciné-poèmes » qui marque, de mon point de vue, une date importante dans l'évolution lyrique de l'auteur, mais aussi dans l'histoire de la poésie moderne de langue française, étant une des créations majeures liées à l'esprit dada. Paru en 1928, aux Documents internationaux de l'esprit nouveau, *Trois scenarii* comprend des textes (*Barre fixe, Paupières mûres, Mtasipoj*) qu'on a peu rapproché du dadaïsme, malgré l'apparence graphique du volume, les allusions transparentes à dada et l'énergie spécifique animant les vers eux-mêmes. La distribution quasi-aléatoire des caractères noirs et rouges sur la couverture, ainsi qu'une des rayographies de Man Ray, choisie par Fondane comme illustration, nous placent d'emblée au cœur de Dada. La rayographie, ou photo sans appareil, qui suppose l'impression d'un objet quelconque directement sur la pellicule, a été pratiquée par d'autres dadaïstes, avant d'être « découverte » et baptisée par Man Ray : Christian Schad est un de ceux-là²⁰. *Trois scenarii* contient encore une photographie réalisée par le même Man Ray, c'est-à-dire un double portrait anamorphosé de Fondane, où le visage du poète paraît presque spectral à force de déformation. Au-delà de tout cela, le dialogue entre le poète Fondane et le photographe/ cinéaste Man Ray est plus complexe qu'il semble à première vue. La préface du volume, ironiquement intitulée *2x2*, fait une allusion à *Emak Bakia* de Man Ray (1926)²¹ :

C'est nous qui sommes l'objet de sa convoitise, qui faisons ses délices ; c'est nous qui sommes son unique proie, le cinéma purement abstrait (absolu) n'étant destiné qu'à jouer un rôle critique : faire l'analyse des éléments purs en présence, marquer une rupture nette avec les arts d'imitation, donner une chiquenaude à l'esprit au cerveau dormant ; s'en aller, comme s'en fut le cubisme. Tel relief abstrait d'Arp gagne infiniment à s'appeler « bouteille-nombril », telle danse de blancheurs pures de Man Ray à partir d'une boîte de cols.²²

²⁰ 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, pp. 243-257.

²¹ En basque, le titre du film de Man Ray veut dire « Laisse-moi tranquille ».

²² B. Fondane, « 2x2 », in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant, op. cit.*, p. 24.

La danse des cols de chemise d'*Emak Bakia* se métamorphose en un vertige des formes rappelant même parfois les sculptures de Brancusi. C'est une danse des transformations, où les formes découlent l'une de l'autre, dans une dynamique permanente, où la forme de départ – le col de chemise – finit par se perdre, devenant jeu d'ombres et de lumière sur le carrelage. De plus, il faut souligner que Man Ray lui-même place *Emak Bakia* dans la catégorie du « cinépoème ». Man Ray se trouve inscrit à la fin d'un des trois ciné-poèmes de Fondane, *Paupières mûres*, qui fait allusion au portrait de l'écrivain : « gros plan : la tête fantastique de l'auteur par Man Ray »²³. Il s'agit là de plusieurs méthodes auxquelles Fondane a recours afin de souligner sa dette envers la démarche créatrice dada de Man Ray : au fond, ses ciné-poèmes tendent à emprunter la même voie.

Les ciné-poèmes de Fondane sont coupés en plans numérotés et dotés chacun de sa propre individualité visuelle et sémantique. Ces films poétiques sont placés dans le décor de la ville moderne par excellence (on y reconnaît facilement Paris à partir de plusieurs allusions), avec ses monuments, vitrines, enseignes lumineuses, foules agitées et bâtiments immenses. Il n'y a pas de fil narratif, à l'exception de vagues intrigues érotiques, et même lorsqu'on réussit à isoler un personnage, on se limite à le suivre le long d'un parcours incohérent, fragmenté, mais qui se dissout à la fin en un unité mentale supérieure, spécifique du film dada. C'est le cas du « jeune homme » de *Barre fixe*, qui vit des aventures aberrantes, un peu comme dans *Entracte* de René Clair ou bien dans les films de Man Ray.

Les « trois scenarii » de Fondane montrent qu'il a toujours caressé l'espoir de devenir réalisateur. D'ailleurs, le passage permanent entre théorie et pratique fait de lui un auteur dont l'étude offre la possibilité de faire d'étonnantes découvertes. Un *synopsis* très inspiré, l'esquisse *Une journée d'ivresse*, sans date, rarement liée à l'activité cinématographique de Fondane²⁴, est aussi un film dada *in nuce*. Le personnage principal, Jean Clément, un monsieur distingué, souffre de « la folie de la mécanique » et ses aventures hallucinantes rappellent encore une fois *Entracte* et l'absurde des situations du film dada. Jean Clément, après s'être enfui de l'asile d'aliénés et après le vol de

²³ *Paupières mûres*, in *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, op. cit., p. 34.

²⁴ C'est Olivier Salazar-Ferrer qui lance cette hypothèse, « *Tararira* de Benjamin Fondane et l'héritage subversif du dadaïsme », Chapter 14, in *Dada and Beyond*, Vol. 2, *Dada and Its Legacies*, Edited by Elza Aadamowicz & Eric Robertson, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 229.

plusieurs voitures, amène des bandits au poste de police, enlève une mariée, conduit une vieille sourde en autobus à travers les champs, le tout à un rythme effréné. Pour le rôle de Clément, Fondane rêvait de Jean-Louis Barrault, entre autres, convaincu du fait qu'il faut un grand acteur pour incarner un personnage qui, à travers les situations les plus étranges et les plus folles, puisse garder son sérieux et sa distinction²⁵.

L'idée de réaliser un film se matérialise pour Fondane toujours en Argentine, avec l'aide de Victoria Ocampo, mécène sud-américaine qui avait appuyé aussi les manifestations de 1929. En 1936, suite à une correspondance, Fondane arrive de l'autre côté de l'océan et réalise le film *Tararira* sur un délai de plusieurs mois²⁶. Malheureusement, la pellicule n'étant pas diffusée, on n'en garde aucune copie, les chercheurs d'aujourd'hui devant reconstituer le film à partir d'un ensemble de photographies et des lettres envoyées par Fondane à sa famille, à savoir son épouse Geneviève et sa sœur Line Pascal, surnommée Tzoca. Dans *Tararira*, la musique joue un rôle très important, un peu comme dans *Entracte* : chez Fondane, les personnages sont incarnés par les frères Aguilar, membres du célèbre quartette du même nom. Le film est plein de gags et d'humour absurde, dans le goût des farces avant-gardistes. Au fond, *Tararira* est le dernier grand projet de film dadaïste de l'histoire du cinéma²⁷. La perspective caricaturale sur la société contemporaine, la critique de la bourgeoisie, les situations invraisemblables, les travestis²⁸, les confusions et les quiproquos constituaient sans doute un vertige affolant, comme dans *Entracte*. Une des scènes clés est d'ailleurs un concert avec le *Boléro* de Ravel, sans instruments, qui dégénère en destruction :

J'ai à peine eu le temps de mettre au net mon sujet, qui est bien différent de celui que j'ai emporté en partant – ce sera la caricature de la société d'aujourd'hui, un monde où l'art n'est plus et je me promènerai un peu à travers tout, studios de cinéma olfactif, par ex. Les Aguilar ne pourront

²⁵ Une *Journée d'ivresse*, in *Fundoianu/ Fondane et l'avant-garde*, op. cit., pp. 23-26.

²⁶ Le nom du film peut renvoyer à la revue satyrique roumaine *Tarara*, éditée par Macedonski dans les années 1880, ou bien au nom espagnol d'un poisson de rivière.

²⁷ Une idée similaire est soutenue aussi par Olivier Salazar-Ferrer, *art. cit.*, pp. 227-243, *passim*. La conclusion de l'article est la suivante : « Pourtant, tout laisse penser que *Tararira*, en métamorphosant les multiples effets du cinéma muet, s'inscrivait dans un héritage de la subversion post-dadaïste et exprimait pleinement l'univers poétique fondanien. »

²⁸ *Ibid.*, p. 238 : « C'est l'usage de plusieurs travestis montrant des hommes déguisés en femmes qui illustre mieux cette composante subversive. Fondane réalise probablement une satire sociale de la bourgeoisie avec une bonne place faite à l'absurde. »

être engagés pour un concert qu'uniquement parce qu'on les prend pour de célèbres bandits et, vers la fin du film, se révolteront contre la condition que leur fait le cinéma, refuseront le mariage et le baiser final et préféreront, en jouant sans instrument le *Boléro* de Ravel, mettre en pièces le salon d'une vieille duchesse qui les avait fait jouer – par pitié. Etc. etc. Le thème est très drôle à raconter – mais sortira-t-il ? Je n'en sais rien.²⁹

L'année 1936, où Fondane réalise *Tararira*, Walter Benjamin publie – en français – son grand essai *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, qui est devenu au cours du temps un des ouvrages théoriques les plus (mal) lus et cités. Le penseur allemand y développe le concept de « reproductibilité », en montrant que l'art a toujours été reproductible d'une manière ou d'une autre. Ce qui différencie la reproductibilité moderne par rapport à celle de la Renaissance, par exemple, c'est le fait que la modernité reproduit l'œuvre d'art par les mêmes moyens qu'elle utilise pour le produire³⁰. De plus, la reproduction devient elle-même une œuvre d'art à part entière et on le voit clairement dans la photographie et le cinéma, dont l'avènement change le statut même de l'art³¹. Avec cette mutation, il n'y a plus d'« authenticité », donc plus d'« aura » de l'objet que présente l'œuvre d'art, ou plus d'« aura » de l'art en lui-même : « au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura »³².

Dans l'horizon d'analyse qui nous intéresse, il faut souligner que *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* contient un chapitre d'une grande originalité, qui institue un rapport étroit et très intelligemment posé entre la perte de l'aura, le cinéma et le dadaïsme. Je dis bien *un chapitre*, car sa numérotation varie beaucoup dans les cinq versions de l'essai qu'on a gardées jusqu'à présent³³. Malgré cette variation, le contenu du chapitre est assez

²⁹ Lettre de Fondane à sa sœur, Buenos Aires, 19 mai 1936, *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 179.

³⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres II. Poésie et révolution*, traduit de l'allemand et préfacé par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp. 172, 181 (« À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la technique de reproduction n'est pas, pour le film, une simple condition extérieure qui en permettrait la diffusion massive ; sa technique de production fonde directement sa technique de reproduction. »).

³¹ *Ibid.*, p. 174.

³² *Ibid.*, p. 176, et plus largement pp. 174-177.

³³ Elles se trouvent toutes dans Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, Édition critique de Burkhardt Linder, en collaboration avec Simon Broll et Jessica Nitsche, Trad. de l'allemand en roumain Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2015.

stable, à l'exception de la première version, qui est moins structurée et plus libre que les autres. En général, les chercheurs pensent que la cinquième version est la bonne, celle-ci étant la dernière élaborée et revue par l'auteur de son vivant³⁴ : notre chapitre est le quatorzième et avant-dernier, preuve de l'importance que Benjamin lui accorde³⁵.

Selon l'auteur, « une des tâches essentielles de l'art » est – depuis toujours – de produire une demande à une époque pas encore mûre pour lui donner « pleine satisfaction ». Ceci explique la manière dont se produisent les mutations du champ artistique et l'émergence de nouvelles formes d'art. De même, certains effets sur les spectateurs péniblement obtenus dans le présent peuvent se révéler avec le passage du temps beaucoup plus faciles à obtenir, grâce à des transformations techniques ou sociales. Par exemple, le dadaïsme cherche à introduire « dans le public » un effet que par la suite Chaplin obtient de manière parfaitement naturelle : « Nous comprenons aujourd'hui seulement à quoi tendait cet effort : le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature), les mêmes effets que le public demande maintenant au cinéma. »

Benjamin ignore sciemment le fait que Chaplin est parfaitement contemporain de dada et qu'une des fumisteries de Tzara, lancée à Zurich en 1919, soutient que Charlot a donné son adhésion à dada. La blague est reprise à Paris en février 1920, où *Le Journal du peuple* publie la nouvelle que Chaplin prendra la parole à l'une des matinées dada³⁶. Mais le plus surprenant c'est que, dans *Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma*, Fondane trouve quelques formules qui anticipent étrangement Benjamin. Il pose le cinéma comme art de masse et établit un rapport entre son esprit et dada :

Et cependant voilà des images, quelques-unes entre mille, de Charlie Chaplin et qui font rigoler au cinéma aussi bien le boucher du coin que le poète dadaïste, de l'esthétique duquel, sans aucun doute, ces images relèvent.³⁷

³⁴ La traduction française que j'utilise, celle de Maurice de Gandillac, retient la cinquième version du texte, non la première traduction française, réalisée par Pierre Klossowski, avec la collaboration de Benjamin lui-même, parue en 1936 dans *Zeitschrift für Sozialforschung*. Cette version, la quatrième, assez censurée, fait cependant figure de document historique important.

³⁵ Le chapitre se trouve aux pp. 201-204, d'où proviennent toutes mes citations.

³⁶ Cf. François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002, pp. 94-95.

³⁷ Benjamin Fondane, « Du muet au parlant. Grandeur et décadence du cinéma », in *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 82.

Il y a donc une similitude parfaite entre le cinéma et dada, en faveur de laquelle Walter Benjamin (aura-t-il connu les textes critiques de Fondane ?) amasse d'autres arguments, pas avant d'avoir marqué quelques traits spécifiques du dadaïsme. Les dadas, selon Walter Benjamin, attachent beaucoup de prix à ne pas faire de leurs œuvres des objets de « contemplation »³⁸. Le principal moyen pour atteindre ce but est « l'avalissement systématique de la matière même de leurs œuvres ». Les poèmes dada sont « des salades de mots », des poubelles verbales, des suites incohérentes de phrases obscènes, alors que les tableaux se réduisent à l'état de collages dans lesquels sont inclus des objets fonctionnels, comme des boutons et des tickets de bus. Devant un tableau d'Arp (artiste invoqué par Fondane aussi) ou devant un texte poétique de Stramm, il n'y a pas le loisir de la contemplation et du jugement esthétique comme – encore – devant une toile de Derain ou un poème de Rilke. À travers cela, les dadaïstes parviennent « à priver radicalement de toute aura des productions » marquées du « stigmate de la reproduction ».

L'œuvre d'art devient de la sorte « un objet de scandale », ce que Fondane souligne aussi à propos d'*Entracte* de René Clair, ou bien dans la conférence *Signification de dada* (dadaïsme = manifestation de l'esprit qui proclame « le scandale pour le scandale »). Plus encore, Walter Benjamin lie encore la démarche dadaïste à un concept qui lui est essentiel, à savoir le « choc » : l'œuvre d'art « heurte », « traumatise » le spectateur et favorise ainsi le « goût du cinéma ». Chez le spectateur, le changement rapide de lieux et d'époques provoque un choc qui suspend l'ancienne habitude contemplative déclenchée par la peinture. La suite des images empêche le regard de se fixer et le spectateur de réfléchir – et c'est là une attitude carrément iconoclaste (ou au moins iconophobe), que j'ai analysée ailleurs³⁹.

La conclusion du chapitre de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* mérite d'être citée en entier, surtout que Benjamin – dans une note de bas de page – place l'entendement du cinéma par rapport à des courants de l'avant-garde artistique, ce qui présente des rapprochements avec la démarche de Fondane :

Par sa technique, le cinéma a délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé.

³⁸ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op. cit., ainsi que les citations suivantes.

³⁹ Ioan Pop-Curșeu, « La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie ? », art. cit.

[I. P.-C. : Après cette fin de chapitre, il y a un appel de notes et le texte continue ainsi en bas de page :]

Si le cinéma s'éclaire à la lumière du dadaïsme, il s'éclaire également de façon substantielle à la lumière du cubisme et du futurisme. Ces deux mouvements apparaissent comme des tentatives insuffisantes de l'art pour tenir compte, à leur façon, de l'intrusion des appareils dans la réalité. À la différence du cinéma, elles n'ont pas utilisé ces appareils pour donner du réel une représentation artistique : elles ont plutôt allié en quelque sorte la représentation du réel à celle de l'appareillage. Ainsi s'explique le rôle prépondérant que jouent, dans le cubisme, le pressentiment d'une construction de cet appareillage, reposant sur un effet d'optique, et dans le futurisme, le pressentiment des effets de cet appareillage, tels que le cinéma les mettra en valeur grâce au déroulement rapide de la pellicule.

Ces vues sur dada et sur les autres courants d'avant-garde, dans la mesure où ils ont créé une demande qui a trouvé sa pleine satisfaction dans le cinéma, séduisent déjà les premiers lecteurs avisés de Benjamin, qui ont lu le texte sous sa forme manuscrite. Theodor Adorno écrit une lettre à son ami, datée du 18 mars 1936, dans le post-scriptum de laquelle est exprimé « l'accord envers la théorie du dadaïsme ». Cette théorie s'intègre tout aussi bien dans le corps de l'essai sur la reproduction que les considérations sur la « grandiloquence » et l'« atrocité » dans le « livre sur le baroque » (*Origine du drame baroque allemand*, 1928)⁴⁰.

Que dire en guise de conclusion ? Tout d'abord, il faut souligner que les approches que Walter Benjamin et Benjamin Fondane ont de dada convergent sur plus d'un point : le scandale, le choc, Charlie Chaplin, le rapport avec les autres courants d'avant-garde. Walter Benjamin a la clairvoyance théorique de rapprocher la perte de l'« aura » qu'on constate dans le dadaïsme de l'esprit du cinéma. Mais, d'un autre côté, c'est comme si Fondane, lui, avait eu la force de réunir la *theoria* et la *praxis* et de montrer – à travers *Tararira*, ses scénarios, ses ciné-poèmes et même ses articles de critique – que le vrai cinéma est *dada* par nature, c'est-à-dire poétique, libre et libérateur, lyrique et troublant, mettant toujours en question les valeurs acquises et les idées ossifiées. Avant donc que Walter Benjamin n'élabore sa pensée du cinéma et du dadaïsme, Fondane l'a déjà bel et bien traduite en pratique ou bien anticipée dans ses articles théoriques.

⁴⁰ *Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice, op. cit.*, p. 315.

Références

- Benjamin Fondane, poète, essayiste, cinéaste et philosophe. Roumanie, Paris, Auschwitz 1898-1944* [catalogue d'exposition], Paris, octobre 2009-janvier 2010, Non Lieu, Mémorial de la Shoah, pp. 63-71.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Cœuvres II. Poésie et révolution*, traduit de l'allemand et préfacé par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.
- BENJAMIN Walter, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, Édition critique de Burkhardt Linder, en collaboration avec Simon Broll et Jessica Nitsche, Trad. de l'allemand en roumain Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Tact, 2015.
- 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.
- BUOT François, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002. *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 3, Automne 1999, pp. 5-48 [section spécialement consacrée aux activités de Fondane dans le cinéma].
- 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.
- DUMA Dana, *Benjamin Fondane cineast*, București, Artprint, 2010.
- FONDANE Benjamin, « Signification de Dada », in Petre Răileanu, Michel Carassou, *Fundoianu/ Fondane et l'avant-garde*, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, Paris, Paris-Méditerranée, 1999, pp. 76-82.
- FONDANE Benjamin, *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le parlant*, édité par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier, 2007.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.
- 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.
- 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.

- KUHNLE Till R., « "Le royaume du cinéma n'est pas encore de ce monde!" Réflexions sur un art industriel », in Dorin Ștefănescu (éd.), *Benjamin Fondane ou l'épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique existentielle*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010, pp. 191-209.
- LÖWY Michael, « Walter Benjamin et le surréalisme. Les noces chimiques de deux matérialismes », *Anthropology & Materialism* [Online], 1/ 2013, Online since 30 October 2014, connection on 21 November 2015. URL: <http://am.revues.org/123>
- POP-CURȘEU Ioan, « La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie ? », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, issue 2/2010, pp. 64-76.
- ROSS Alison, *Walter Benjamin's Concept of the Image*, New York & London, Routledge, 2015.
- SALAZAR-FERRER Olivier, *Benjamin Fondane*, Paris, OXUS, col. « Les Roumains de Paris », 2004, pp. 47-58, 135-141.
- SALAZAR-FERRER Olivier, « *Tararira* de Benjamin Fondane et l'héritage subversif du dadaïsme », Chapter 14, in *Dada and Beyond*, Vol. 2, *Dada and Its Legacies*, Edited by Elza Adamowicz & Eric Robertson, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, pp. 227-243.
- STEGEREAN Călin, « With the Avant-garde to the Cinema », in *Caietele Echinoc*, vol. 29, 2015, *Utopia, Dystopia, Film*, pp. 65-75.
- VIRMAUX Alain, « Écrits et travaux de cinéma. Notes sur une évolution en risque d'être méjugée », in *Europe* (numéro spécial Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 161-169.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Assistant Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first Ph.D. 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...

Le fantôme de la liberté, résurgences dadaïstes, d'Isou à Greenaway

MARION POIRSON-DECHONNE*

Abstract: *The Phantom of Freedom, Dadaist Resurgences, from Isou to Greenaway.* The dadaism tried to free the art by inventing new forms. What does it remain today? We shall identify the tracks of its influence on three axes. The first one lies in the demolition of the cinematic text, in deconstruction, as the fragmented stories of Raoul Ruiz's movies, the visible editing of the movies of Peter Greenaway, the separation of the image and sound on the films of Isidore Isou, whose political thought influenced Guy Debord, show us. This director showed that we live in a world of representation. The modern man is victim of alienation. The second one resides in the hybridization of various arts: in this respect, the spectator can find theatricality and picturality in the films of Greenaway and Ruiz. The third one presents new forms of spirituality, like the iconoclasm of the films of Raoul Ruiz, or the esotericism of Jodorowsky. These directors show the spectators that they were manipulated and invite them to return to reality, with the aim of changing the world.

Keywords: Dadaism, to free, deconstruction, political thought, criticism, dissociation, dislocation, iconoclasm, theatricality, picturality, hybridization, happening, performance, disembodiment, dream, provocation.

Poétique de l'insurrection, comme le définit Marc Dachy dans son ouvrage *Dada et les dadaïsmes*¹, le mouvement dada, longtemps masqué par le surréalisme, a exercé une influence qui dépassait les frontières de la France. Sous l'influence de Tristan Tzara, au tempérament opposé à celui de Breton, Dada, loin de tout dogmatisme, correspondait à un désir de liberté des artistes, désireux de renouveler l'art en éliminant toute forme d'académisme, et en mettant à nu, comme la mariée de Duchamp, les systèmes sémiotiques.

* MCF HDR, Université Montpellier III, France, e-mail: marion.poirson@gmail.com

¹ Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Folio Essais, Gallimard, 1994 et 2011.

Quand ils niaient la culture qui soumettait l'homme à une aliénation, les dadaïstes s'attachaient, de manière révolutionnaire, à libérer l'art de l'emprise du sens préétabli, à revenir aux sources de la fonction poétique, pour inventer de nouvelles formes plastiques, dont ils manipulaient le langage pour en faire émerger le sens. Ils ne voulaient pas supprimer l'art, mais le soumettre à un drainage, et manifestaient un refus de la logique allié à une exigence de spontanéité, privilégiant le happening et la performance. Les dadaïstes s'interrogeaient sur les mécanismes de la représentation, s'efforçant de les déconstruire et les reconstruire. Quelles orientations du mouvement retrouve-t-on, cent ans après, dans le cinéma ? Quels traits prégnants émergent-ils ? Quels procédés ? Que reste-t-il de leurs manifestes, tant politiques qu'esthétiques, qui visaient à libérer l'art et les artistes des contraintes et des dogmes ?

On s'attachera à identifier des traces d'influence à travers trois axes d'un certain cinéma contemporain, la déconstruction du texte filmique, l'hybridation des formes et la critique politique, ces trois aspects demeurant parfois étroitement liés.

Déconstruction du texte filmique

Le travail de déconstruction des dadaïstes ne s'apparente pas à une table rase. Ces derniers, dans une période propice aux problématiques sociales et culturelles, interrogeaient les significations ; l'apparente violence du mouvement émanait d'un désir de revenir aux sources du langage, qu'ils s'amusaient à disloquer, ou aux matériaux bruts de l'expression picturale. En brisant les modèles, les idéologies et les identités, les dadaïstes réactivaient et faisaient circuler des énergies que la répression du corps social avait contribué à refouler.

Du texte éclaté de Raoul Ruiz au texte/ tissage de Greenaway

Raoul Ruiz possède comme Dada un goût pour la dimension ludique et aléatoire de l'art. Il joue avec le spectateur, fait du film un système combinatoire, à partir de multiples histoires. Il a cherché, consciemment, à recréer une structure née du sommeil et du hasard, lorsqu'il s'endormait et se réveillait dans des salles à projection permanente et captait des bribes de films, ce qui rappelle le goût pour le hasard et l'écriture automatique des dadaïstes. Ses films, comme *Trois vies et une seule mort*, 1995, ou *Généalogies d'un crime*, 1996, reposent sur une narration éclatée. Ses récits, construits selon un principe d'arborescences, amorcent tout un jeu de miroirs et d'identifications.

D'autres réalisateurs se sont attachés à déconstruire et reconstruire la narration, comme Peter Greenaway, dans *Prospero's Books*, qui, par divers procédés d'incrustations vidéo, représente le texte filmique comme un tissage, renvoyant à l'étymologie même du terme. Ces tentatives constituent une réflexion poétique sur la création artistique et permettent de réfléchir aux fondements du langage de l'art, comme le photomontage dadaïste. Le mélange de montage dans le plan et d'incrustations vidéo pratiqué par Greenaway, vrai feuilletage² de l'image, ne constituerait-il pas la forme contemporaine du simultanisme prôné par les dadaïstes, que l'on pourrait définir comme une manière de retranscrire les perceptions dans leur simultanéité, ou de transposer les divers aspects de la réalité de manière simultanée ?

Rupture image/ son

Une seconde forme de déconstruction, qui pourrait avoir été inspirée par le dadaïsme, est due à Isidore Isou, journaliste d'art et poète lettriste, auteur en 1947 de *L'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, texte proche des aspirations dadaïstes dans lequel il accordait une place prépondérante à la lettre, érigée en particule commune à tous les arts. Il exprimait, dans son ouvrage *Traité d'économie nucléaire*, 1948, l'ambition d'inventer un système économique pour libérer les forces révolutionnaires de la jeunesse, mue par une créativité pure, en marge de la sphère économique. Ses textes ont alimenté la pensée dont est issu mai 68. Enfin, son film manifeste, *Traité de bave et d'éternité*, 1951, oscille entre la proclamation de son amour d'un cinéma d'auteurs, et l'aspiration à détruire le cinéma dominant. La bande-son invitait à « déchirer » les deux composants du film, son et image, et à détruire la pellicule. Après avoir comparé ses salles à des fumeries d'opium, il revendiquait un cinéma de subversion. Il privilégiait des films qui agressent le regard du spectateur. Il s'est attaché à mettre en relation le cinéma avec les principes du lettrisme, et a pratiqué un travail spécifique sur le son. L'image apparaît floue, grattée, abîmée, inversée, lacérée, devient un vide noir ou blanc. Des poèmes lettristes, visuels ou sonores, s'intercalent. Le film évoque les éléments de dissolution chers aux dadaïstes, et les procédés qu'ils utilisaient comme les *schadographies*³.

² Ce terme est employé par Didier Plassard, dans son article « Creuser l'écran, Quelques marques de la théâtralité dans *Mémoire des apparences* de Ruiz et *Prospero's Books* de Greenaway », in Béatrice Picon-Vallin, *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Editions, 1996.

³ Utilisées par Christian Schad, qui les nommait photogrammes, en 1916, et rebaptisées par Tzara qui jouait sur le nom de Schad et le mot anglais *shadow*, les *schadographies* consistaient à impressionner du papier sensible par des superpositions ou des collages de papier, de tissu ou des objets, qui produisaient des images évanescentes, dont on pourrait aussi retrouver l'esprit dans les incrustations vidéo de Peter Greenaway.

Pour détruire les valeurs du cinéma, Isidore Isou s'est fondé sur le montage *discrepant*, terme qui signifie rendre un son différent, être en désaccord. La *discrepance* repose sur la distorsion du son et de l'image. L'avant-garde avait cassé l'association parole/vision. Isou revendiquait celle de l'oreille/œil. Son film applique ses principes. Il brouille la bande son et malmène l'image, qu'il morcèle ou parasite. Le montage mélange temps et espaces selon un flux hétérogène. Le blanc de certains plans altère leur caractère figuratif. La voix du narrateur apparaît décalée de l'image. Des carrés noirs sur le blanc distraient l'œil du spectateur, ancrant l'idée de l'insignifiance du narratif. Les poèmes lettristes, lus sur des plans monochromes, s'accordent à l'absence de figuration comme au réemploi de chutes de films, qui met l'accent sur le montage. Le travail sur la voix *off* et la désincarnation se retrouve dans certaines adaptations théâtrales comme *Bérénice* de Raoul Ruiz, qui sépare les corps et les voix, *Prospero's Books* de Peter Greenaway, ou certains films de Marguerite Duras. Les paroles des personnages dérivent à la surface de l'écran, manifestant des présences fantomatiques à la lisière des films.

Debord ou la destruction

Guy Debord, lui influencé par le dadaïsme qui avait refusé les processus aliénants, à l'œuvre dans la fabrication des objets culturels, et par la pensée d'Isou, enracinait son travail dans ce refus de l'aliénation. Il avait écrit en 1949 une lettre qui proclamait son idéal artistique tout en jouant sur le langage : « Le dadaïste Guy Debord vous attend au tournant Métro Porte des Lilas », et se référait à Cravan. Mais sa pensée politique va bien plus loin que celle du dadaïsme. En 1957, il avait contribué à fonder l'Internationale situationniste, une organisation révolutionnaire désireuse d'éradiquer la lutte des classes, le malheur historique et la dictature de la marchandise, en droite ligne de certains courants de la pensée marxiste, et qui ambitionnait de surpasser le dadaïsme, le surréalisme et le lettrisme. Le mouvement visait à la réappropriation du réel, au dépassement de l'art, et à la libération des conditions historiques. Ses membres utilisaient le calembour (héritage de Dada) comme arme politique pour montrer l'inanité de la culture bourgeoise.

A la base de la pensée de Debord intervient le constat d'une séparation. Nous vivons dans un monde où tout est représentation. Le spectacle constitue une inversion concrète de la vie, « un rapport social entre des personnages médiatisé par des images »⁴, qui conditionne une société basée sur l'apparence.

⁴ Les formules entre guillemets qui suivent sont empruntées au film *La société du spectacle*.

Les hommes subissent cette métamorphose qui change le monde réel en « simples images », et fait de simples images des êtres réels. Cette scission généralisée du spectacle se révèle inséparable de l'état moderne, caractérisé par l'aliénation, la division du travail et la domination de classe qui signalent la perte d'une unité. Dans *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978, le cinéaste revient encore une fois sur ce thème de la séparation, en décrivant la situation du public du cinéma. Il montre que la vie et le cinéma sont devenus interchangeable, que la domination de la marchandise s'exerce de manière occulte sur l'économie, science dominante de la société du spectacle, et mène, dit Guy Debord dans son film éponyme, « une guerre de l'opium permanente ». Il compare le système de la société de consommation à celui du stalinisme, qui met à l'encan les valeurs et les personnes périmées. L'échec de la révolution prolétarienne vient du fait que le pouvoir ouvrier a été organisé selon le modèle bourgeois de la séparation, fournissant ainsi un cadre étatique à la classe dominante. En opposant consommation à consumation, Debord cherche à renverser le monde.

Sur le plan artistique, son travail de *tabula rasa* adopte une forme belliqueuse, explicitée par la métaphore de la guerre et illustrée par des exemples empruntés au cinéma, à la légende ou à l'histoire. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* évoque un groupuscule révolutionnaire dont il décrit les aspirations. Le fond sonore mêle des voix entrecroisées, qui débattent de sujets politiques. Sortir du conditionnement, créer une architecture différente, s'ériger contre les goûts et les valeurs de la société, rejoindre les masses, ces objectifs politiques, résumables par la formule « changer le monde », rappellent les aspirations politiques des dadaïstes, qui ont influencé la pensée de mai 68, dont *La société du spectacle* montre des images. Debord affiche son indépendance à l'égard du cinéma, qu'il considère de manière critique. Il avait l'intention, à la projection de son film *Hurlements en faveur de Sade*, de dire : « il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films. » Dans *In girum imus nocte et consumimur igni*, il dénonce le voyeurisme du spectateur et la vanité des images inefficaces à transformer la société en profondeur, et ne prouvant « que les mensonges existants ». Il a recours à un titre palindrome, procédé cher aux dadaïstes, qui rend compte de sa démarche. Pouvant se lire dans les deux sens, ce titre constitue un effet de miroir et de répétition, une mise-en-abyme qui opère dans le film, où l'un retrouve quelques citations de *Hurlements en faveur de Sade*, premier film de Debord, à l'iconoclasme radical, qu'il définissait

comme entreprise « pour un terrorisme cinématographique »⁵. Debord réfléchit sur cette figure de rhétorique qui accorde forme et fond. Son film, comme celui d'Isou, vise à désaliéner le spectateur en posant un discours de vérité sur des images fausses, ou insignifiantes. Détruire la société et détruire le cinéma relèvent d'une démarche commune. Dans *La société du spectacle*, le cinéaste désosse des œuvres auxquelles il emprunte soit des plans, soit des séquences entières. Il use de procédés de distanciation, refuse de créer une fiction, empêche le spectateur de céder à l'hypnose qui caractérise la société de son temps et aspire à détruire la mémoire de l'art.

Hybridation des arts

Un autre aspect du dadaïsme refait surface chez les cinéastes : la question de l'hybridation des arts. Les dadaïstes ont décloisonné ces derniers, supprimé les frontières, et construit des spectacles hybrides, qui mêlaient danse, poésie, peinture et musique.

Théâtralité et picturalité

Peter Greenaway, dans sa conférence du 8 avril 2010⁶, s'était attaché à décrire le nouveau cinéma, qu'il contribuait à créer, car il considérait qu'aucune évolution véritable ne l'avait touché depuis les avant-gardes des années 1920. Celui-ci, créé pour servir de distraction bon marché au prolétariat, n'excitait plus notre imagination, car il avait été détruit de l'intérieur par 4 formes de tyrannie: le texte, avec l'adaptation de romans faisant des films des livres illustrés, la tyrannie du cadre, la fiction de l'absence du spectateur, déterminant le jeu des acteurs, et l'élimination de la caméra.

Greenaway avait ensuite présenté quelques-unes de ses expériences, qui visaient à changer la forme du cadre, pour modifier le contenu de la projection, et détruire la perception formatée du spectateur en l'obligeant à voir autrement, sans cadre. Déjà, Christian Schad, en 1919, découpait les contours de ses photogrammes « pour leur donner une orthogonalité différente de celle du papier photographique rectangulaire »⁷. À Milan, il avait imaginé des écrans géants de formes différentes, destinés à représenter l'horizon de la terre, ou des écrans en volume pour conférer aux formes projetées l'apparence de

⁵ *Préface* d'Alice Debord, Livret du DVD, p. 7.

⁶ Prononcée à Perpignan au cours du festival Confrontation, consacré à la relation entre le cinéma et les autres arts, dont il était l'invité d'honneur.

⁷ Marc Dachy, *op. cit.*, p. 139.

sculptures. À Amsterdam, il avait créé une installation sur *La Ronde de Nuit*, qui jouait avec la lumière artificielle, puis réalisé un film sur son expérience. Ce film montrait des images du tableau sous des éclairages différents, avec des dialogues et des bruitages. *La Ronde de nuit* apparaissait éclairée, animée par la lumière et sonorisée comme un film. La lumière faisait apparaître et disparaître des zones entières du tableau. L'image était animée par un orage virtuel, ou des lueurs d'incendie. La toile semblait dévorée par les flammes. A un autre moment, un trait blanc cernait peu à peu les personnages. Greenaway avait aussi travaillé sur ce tableau, en jouant de la musique, des variations de cadre, de l'obscurcissement. Les personnages d'abord sombres s'éclairaient progressivement puis l'on commençait à voir le visage du Christ, les autres restaient dans l'ombre. L'image claire était vue comme à travers la grille d'une prison avec un plafond quadrillé. Greenaway s'attachait aussi à jouer sur des effets d'éclairage mouvant dans le noir et expérimentait à partir des tableaux et des moyens du cinéma. Son éclairage de la *Cène* donnait l'impression que le tableau était en noir et blanc, sauf les mains, en couleurs, qui se détachaient sur la bichromie. Les personnages se décoloraient et se recoloraient. Le réalisateur faisait émerger par un jeu d'éclairage une composition proche de la *Création du Monde* dans la Chapelle Sixtine, qui mettait l'accent sur la théâtralité, avec des douches de lumière par les côtés, et une lumière tournante qui balayait progressivement l'ensemble en laissant des passages dans le noir. Il jouait sur les faisceaux, ménageait des *vedute*, revenait au tableau éclairé à nouveau, composait un quadrillage de lumière qui se déplaçait, un peu de biais. Il faisait surgir du noir comme l'ombre d'une fenêtre puis montrait le Christ centré sur un ciel bleu. La lumière se déplaçait en isolant tel ou tel élément. Au moment où le Christ apparaissait fixe et central, une musique dramatisait l'apparition, dont l'effet était renforcé par des rayons lumineux venus du plafond qui semblaient émaner de lui, évoquant une image pieuse.

Le cinéaste avait aussi travaillé à Venise sur les *Noces de Cana* de Véronèse, tableau monumental, constitué de 126 personnages, qu'il s'était attaché à faire dialoguer entre eux, comme dans d'autres tableaux, et réinterprété le sujet en se référant au *Da Vinci Code*, de manière iconoclaste, puisqu'il faisait des *Noces de Cana* le mariage de Jésus avec Marie-Madeleine. Les dialogues des personnages étaient figurés comme ceux d'un vrai mariage.

Sa *Ronde de Nuit*, de facture étonnamment classique, joue elle aussi sur l'hybridation des arts. Le film réfléchit sur la question du spectateur, en peinture, au théâtre, au cinéma. La théâtralité se manifeste à travers la structure de l'espace, traité comme la scène du théâtre à l'italienne à diverses reprises. La présentation

de personnages face au public, filmés frontalement, monologuant ou dialoguant, renvoie aussi le spectateur à un modèle théâtral. Mais le dispositif demeure ambigu, évoquant tantôt le lien entre théâtre et peinture, tantôt celui entre théâtre et cinéma. C'est le cas au début du film, qui par un effet de focalisation interne, nous fait entrer dans le cauchemar de Rembrandt. Le générique s'est attardé sur des détails de son tableau : *La ronde de nuit*. Les premiers plans font surgir des cavaliers portant des torches. La séquence montre ensuite un écran encadré de rideaux, comme on en voyait encore dans les années 50, quand la salle de cinéma imitait celle du théâtre. Derrière cette surface blanche apparaissent des ombres mouvantes, des images qui s'y superposent. Le dispositif nous est alors dévoilé : il s'agit de Rembrandt, qu'un cauchemar a jeté au bas de son lit, et qui se réveille à peine. Le peintre a encore du mal à distinguer le rêve de la réalité. Greenaway ménage un jeu subtil entre cinéma, théâtre d'ombres, théâtre, glissant imperceptiblement de l'un à l'autre. Eclairé, le lit de Rembrandt évoque les tréteaux, ou les chariots du Siècle d'or espagnol. D'autres moments rappellent les tableaux vivants des premiers temps du cinéma. Un des thèmes dominants du film, qui s'ouvre sur l'insert d'un œil peint, reste celui du regard. *La Ronde de Nuit* réfléchit tout à la fois sur la peinture, le théâtre et le cinéma, dans un vertigineux jeu de miroirs où chaque art devient la métaphore de l'autre.

Le rêve, lieu privilégié de l'hybridation

La dimension onirique du dadaïsme, qui s'exprime en particulier dans les tableaux de Max Ernst, a été abondamment revendiquée par les surréalistes. Certains cinéastes contemporains, qui jouent sur l'hybridation des arts, comme Raoul Ruiz, y ont recours. Ruiz, pour qui l'acte de filmer s'apparente à une transaction avec l'au-delà, évoque dans *Les Mystères de Lisbonne* la dimension énigmatique du rêve et l'énergie du désir. Ce qu'on nous présente comme la réalité se révèle être le rêve d'un enfant entre la vie et la mort. La fin du film se confond avec celle-ci. Des indices sont donnés, et parfois démentis, comme au début. Les figures paraissent floues, tandis que le trouble de l'image, le mouvement circulaire opéré par la caméra et les déformations légères suscitent une impression d'anamorphose. On retrouve cette dimension tout au long du film : plongées et contre plongées franches, qui provoquent une désorientation spatiale, ombres, reflets, filmage à travers une table transparente, angles bizarres. L'anamorphose est un procédé qui, selon Baltrusaitis⁸, permet de dédoubler et

⁸ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin, 1955.

de déchirer la représentation. Son emploi n'a rien d'anodin. Ici, il constitue le moment précis où se conjuguent théâtre, peinture et rêve. Il apparaît comme un indice du leurre dont est victime le spectateur, et nous renvoie à la vérité de cette fiction : tout cela n'est pas réel. Ruiz joue avec les fantasmes et les citations, en traitant sa propre version du *Cauchemar* du Füssli comme un épisode de rêve, altéré, retravaillé, dans un climat nocturne, comme cette séquence qui hésite entre théâtre et peinture, avec des éléments d'intertextualité filmique, de l'entrée théâtrale de Sébastien, dont l'irruption par une porte encadrée de rideaux fait songer à la scène. Mais le tableau de l'incendie évoque une peinture animée, entourée d'un cadre marqué, qui la délimite, formé par les murs sombres de la pièce : l'événement est vu depuis l'intérieur. L'arrivée dramatique de Sébastien est soulignée par sa reprise dans le théâtre miniature. Le plan de Blanche allongée sur le canapé inverse la scène par rapport au *Cauchemar* de Füssli mais aussi à *La Marquise d'O*. Trois éléments, déplacés par Raoul Ruiz, font songer au film de Rohmer : l'incendie, l'officier, le sauvetage. La position de Sébastien n'est pas celle de l'incube du tableau de Füssli, mais le rappelle. La séquence unit l'érotisme et la mort et fait songer à *Nosferatu*. Ruiz joue avec les fantasmes et les citations, en traitant sa propre version du *Cauchemar* comme un épisode de rêve, altéré, retravaillé, dans un climat nocturne, favorisant l'hybridation artistique.

Art, politique, mais aussi spiritualité, nous ramènent encore à Dada.

Un spirituel alternatif

L'iconoclasme ruizien

La dimension iconoclaste de Dada n'épargne rien ni personne. Ainsi, Duchamp met des moustaches à la Joconde et intitule son œuvre LHOOQ, une blague de potache qui désacralise cette icône de la peinture. Marcel Duchamp érige un urinoir industriel en œuvre d'art. Schwitters construit la « cathédrale de la misère érotique ».

Quelles équivalences de l'iconoclasme dadaïste ou de ses tentatives de désacralisation peut-on trouver aujourd'hui ? Raoul Ruiz, avec *L'hypothèse de tableau volé* leurre le spectateur, et persiste dans *La vocation suspendue* en présentant le film comme le produit de deux époques différentes, ce qui expliquerait le changement de comédiens et le passage du noir et blanc à la couleur. Il l'abuse en lui proposant une fausse polémique religieuse, de manière caustique et irrévérencieuse, se moquant de la théologie, comme de la psychanalyse érigée en dogme dans *Généalogies d'un crime*.

Dans *La Vocation suspendue*, Raoul Ruiz a établi le contexte, celui de querelles religieuses qui se sont déroulées autrefois au Chili, et qui, loin d'affaiblir l'institution, ont contribué à la renforcer. Le cinéaste les a conçues comme une métaphore de toutes les formes d'institution. Une citation, que Ruiz prétend empruntée à la fois à Saint Augustin et Staline et qu'il détourne librement, indique les enjeux du film : pour survivre, une institution doit se muer en citadelle assiégée. On s'aperçoit très vite que cette pseudo-querelle relève de la fiction, car les dates des événements mentionnés ne présentent pas de coïncidence temporelle. Raoul Ruiz ne recherche pas la véracité historique, puisqu'il transpose les conflits dans les années soixante, pour le film en noir et blanc, et soixante-dix pour celui en couleurs, avec des références à la guerre civile espagnole, dont un personnage a rapporté, et utilisé, des images profanatoires. Et pourtant, l'amalgame fonctionne, une impression d'unité jaillit des matériaux hétérogènes, ces disputes n'étant pas familières au spectateur, qui y croit. Ce mélange d'époques, qui confère son intemporalité au conflit, montre aussi qu'il faut lire le film autrement. Car l'écriture de Ruiz, qui manie l'ironie et la satire, demande à être décryptée. Ainsi, un des religieux désigne « l'infâme qu'il faut écraser », reprenant de manière surprenante une expression voltairienne. Dans un autre passage, l'association d'une musique religieuse à la surimpression d'une croix lumineuse parodie les scènes de miracles dans les films édifiants. Le marchandage des statuettes religieuses, situé juste avant l'épisode de la conversion, invite le spectateur à ne pas prendre cette dernière au sérieux, d'autant que le trafic d'images (au demeurant très kitsch) leur dénie toute valeur spirituelle. D'autres indices, infimes, se glissent au cœur des controverses théologiques : Notre Dame du Mariage Blanc, le père Euthanasien Persienne, dont le prénom signifie Bonne Mort. Il est dépeint comme un athée. S'agit-il d'un pseudo-thaumaturge de l'Église, soucieux d'accélérer sa fin, ou d'une critique de la position de l'Église contre l'euthanasie ? Son patronyme évoque des volets à travers des ouvertures laissant passer la lumière.

Tout cela indique qu'il ne faut pas accorder foi à cette querelle théologique, comme le suggère le mélange de continu et de discontinu. Le mystère de l'intrigue reproduit, ironiquement, le mystère religieux. Parfois, les sutures sont nettes : raccord d'un élément du décor, reprise d'un fragment de dialogue, raccord regard, jeu de miroirs, continuité d'un morceau musical, écran noir. Mais la brièveté de certains passages, les changements vestimentaires (soutane ou costume civil), le montage *cut*, l'insertion de séquences difficilement situables dans la diégèse, l'escamotage d'infimes morceaux de dialogues, les

raccords-regards imprécis (à un plan regard succède une image semi-subjective), en introduisant une rupture franche, suscitent l'impression inverse. Le spectateur doit opérer un travail de reconstruction.

Ruiz insère dans son œuvre une fresque, qui cristallise les divers questionnements esthétiques. Hétérogénéité, manque d'unité constituent-ils une faiblesse artistique ou la matérialisation d'un mystère ? Il s'attache à invalider des querelles qu'il rend volontairement confuses ou contradictoires. Son iconoclasme de réalisateur s'exprime dans cette querelle des images aux diverses formes, dont les enjeux se révèlent tant théologiques qu'esthétiques. Parallèlement, le film met en scène le thème de la profanation, qu'il s'agisse de celle des corps ou de celle des images, puisqu'il s'agit, semble-t-il, de la même chose, l'homme étant modelé à l'image de Dieu. La première concerne le tombeau d'une religieuse, ouvert pendant la guerre civile espagnole par des républicains, qui ont photographié à loisir le visage de la morte (ce dernier n'atteste aucun signe de décomposition, comme celui de certains saints, miraculeusement conservés). Des portraits ont circulé, au point que Jérôme le reconnaît dans la fresque peinte au couvent. La deuxième profanation semble intervenir dans le finale, et concerne cette fois l'hostie, après consécration de celle-ci.

Ainsi, l'irrévérence de Ruiz, son jeu avec le spectateur, son iconoclasme manifeste rappellent les facéties parfois blasphématoires des dadaïstes, leur goût de la provocation et du scandale, leur humour débridé.

La montagne sacrée, itinéraire spirituel et esthétique

La montagne sacrée, de Jodorowsky, désoriente le spectateur dès l'ouverture. La première partie, non narrative, de caractère poétique, s'apparente à un collage (certains plans du début sont d'ailleurs composés ainsi) ou à un puzzle, à travers lequel le cinéaste dénonce les dérives du monde moderne (dictatures politiques, pouvoir de l'argent, obscénité, voyeurisme) et propose au déchiffrement du spectateur un certain nombre de symboles ésotériques, dont la signification s'éclaire partiellement dans la seconde partie. L'imagerie, grouillement d'insectes, amputation de membres, climat onirique, doit aussi beaucoup à Buñuel et Dali. La répétition délirante de certains motifs s'accompagne d'une critique politique qui fustige la violence des dictatures latino-américaines, en lien avec les États-Unis, le règne de l'arbitraire et l'aspiration à la liberté. La démultiplication de la figure du Christ rappelle un épisode de l'histoire Dada, dans lequel Johannes Baader, provocateur d'origine allemande converti au dadaïsme, tenait le rôle principal. Ainsi, il avait fait

irruption en hélicoptère au milieu d'une convention de personnes qui se prenaient pour Jésus, auquel il ressemblait lui-même, allant parfois jusqu'à jouer ce rôle sans qu'on sût s'il le prenait au sérieux ou s'il s'agissait d'une plaisanterie.

Dans la séquence du *Cirque des crapauds et des caméléons*, Jodorowsky filme des animaux vivants, en une sorte de *happening*, censé rejouer la colonisation du Nouveau Monde par les Espagnols. Les animaux paraissent s'entretuer sous le regard de la caméra, grâce à un montage efficace. Cet épisode constitue la relecture fantasmée d'un texte culturel célèbre, l'arrivée des caravelles de Colomb et le massacre des Indiens. Jodorowsky figure aussi des personnages, également en PVR, présentés comme des manipulateurs. L'un d'entre eux est associé au symbole de la croix gammée, que renforce la bande-son, avec ses chants guerriers nazis. La notion de manipulation visible, pour cet étrange spectacle de cirque en miniature, pourrait constituer le microcosme des manipulations exercées par le pouvoir, que dénonce le film, et qui s'exercent au quotidien dans le monde réel. L'itinéraire spirituel auquel sont amenés ceux qui jouent dans le film aboutit à un finale surprenant. L'alchimiste, incarné par Jodorowsky, s'adresse aux spectateurs comme le maître à ses disciples.

Cette spiritualité doit être reliée à la passion pour l'ésotérisme de Jodorowsky. En 1960, il avait fondé avec Arrabal et Topor le mouvement *Panique*, en l'honneur du dieu Pan : « Pan aimait tout ce qu'aimait le surréalisme, et tout ce qu'il n'a pas aimé, sans un Breton pour nous surveiller. » Comme eux, les dadaïstes avaient privilégié le hasard et la mémoire. « Plus l'œuvre de l'artiste sera régie par le hasard, la confusion, l'inattendu, plus elle sera riche, stimulante et fascinante. » Sans se calquer sur Dada, le mouvement avait repris quelques-unes de ses tendances, y compris la spiritualité⁹.

Le film de Jodorowsky, qui repose sur une forme d'hybridation artistique (collage, picturalité et théâtralité), met l'accent sur une forme de vérité et de réalisme moral. Après ce voyage initiatique auquel nous avons assisté, nous sommes invités à ouvrir les yeux pour accéder enfin à la connaissance. Les immortels sont un leurre.

Et nous sommes ici... mortels. Plus humains que jamais. Nous n'avons pas découvert l'immortalité, mais nous avons au moins obtenu la réalité. Nous étions dans un conte de fées, nous nous sommes réveillés. Mais... cette vie est-elle réelle ? Non, c'est un film. Élargissez le plan...

⁹ Une partie des dadaïstes avait effectué des séjours en Suisse au Monte Verità, sorte de projet théosophique de monastère laïc, considéré comme un lieu bouillonnant de la pensée anarchiste.

Nous sommes des images, des rêves, des photographies... Nous ne devons pas rester prisonniers. Nous dissiperons l'illusion. Ceci est Maya. Adieu, montagne sacrée. La vraie vie est ailleurs.

Ce jeu d'illusion/désillusion renvoie à un des grands thèmes du baroque, qui repose sur la tromperie du spectateur, et auquel Jodorowsky confère un supplément de sens. Sa formule « c'est maya » joue sur les mots, en se fondant sur des références culturelles éloignées dans l'espace et le temps. D'un côté, les Mayas, à travers l'image des pyramides, et dont l'extermination s'est rejouée devant nous. De l'autre, le terme de *Māyā* issu de l'hindouisme, signifie, entre autres, illusion cosmique. Dans la philosophie spéculative védique, la *Māyā* constitue l'illusion d'un monde physique que notre conscience prend pour la réalité. Il faut revenir à la vie pour la changer.

Cette invitation à rejoindre la vie, que profère Jodorowsky à la fin de *La montagne sacrée*, rappelle les proclamations du mouvement Dada. Les artistes dadaïstes avaient l'idée que l'art sévissait dans la vie, pas dans les musées. L'art ne devait pas être coupé de la réalité. Il rendait la vie plus intéressante que l'art. Cette dimension de la vie, à laquelle l'art nous ramène, constitue l'un des traits fondamentaux du dadaïsme.

Ainsi, le mouvement Dada a laissé des traces durables. Sa postérité, loin de se constituer en école, a essaimé, certains réalisateurs choisissant de reprendre quelques tendances, la déconstruction et la reconstruction de l'art, la pensée politique, le goût pour la fantaisie et la mystification. Si certains, comme Isou ou Debord, se situent en droite ligne du mouvement, d'autres s'y relient de façon plus fantaisiste ou surprenante, comme Ruiz, inclassable, ou Greenaway, qui s'efforce de prolonger les avant-gardes des années 1920.

Références

Ouvrages

- BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin, 1955.
DACHY Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994 et 2011.
DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, présenté par Jean-Pierre Begot, *Dada*, nouvelle édition, 1994.
RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma 1*, Dis Voir, 1995.

Articles

- AMIOT Anne-Marie, « Georges Ribemont-Dessaignes, du nihilisme dada au dithyrambe dionysiaque », in *Noésis*, téléchargé le 2/2/16.
- PLASSARD Didier, « Creuser l'écran, Quelques marques de la théâtralité dans *Mémoire des apparences* de Ruiz et *Prospero's Books* de Greenaway », in Béatrice Picon-Vallin, *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Editions, 1996.

Marion Poirson-Dechonne is Associate Professor (with habilitation) in cinema studies at Paul Valéry-Montpellier 3 University. She published two scientific books *Le cinéma est-il iconoclaste ?* (Corlet Cerf, 2012) and *Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma* (L'Harmattan, 2016). She coordinated three issues of the journal *Cinémaction*. Her research topics are: cinema and arts, the cinema and the sacred, cinema and politics, cinema and video games. She is also the author of some very successful crime fictions: *Serial Venus*, *Flics & Geeks*, *Pas de sursis pour les anges*.

Panique, héritier de Dada

ELISABETH POUILLY*

Abstract: *Panique, heir of Dada.* The “Panique” group was created in Paris in 1962 by Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal and Roland Topor. It was a direct result of the surrealist movement but it was against the dogmatism of André Breton, preferring to return to the fundamentals of Dada and its spirit of revolt. This new group, which brought together people from several countries, chose the name “Panique”, from the mythical figure of Pan, the god of madness and confusion. Like “Dada”, it was not an usual term for an artistic movement. Moreover, Arrabal disapproved the term “movement” for the group, saying that it was more of a “way of being”, based on contradictions and humour. The theatre was its favourite place for expressing new artistic ideas. Jodorowsky began staging happenings in Mexico, like Dada’s performances at the Cabaret Voltaire. Their other plays were considered as festivities and ceremonies, trying to make the public react, particularly by using both poetical language and swear words. This desire to provoke is to be found in their cinema. The films of Jodorowsky and Topor are characterized by a mixture of genres and a play on expectations. So they chose controversial subjects, like Sade (in *Marquis* by Topor), or to highlight special effects (in *The Holy Mountain* by Jodorowsky). Through exaggeration and provocation in the arts, the “Panique” group used the methods of the surrealists but renewed them by expressing the spirit of Dada.

Keywords: Panique, Jodorowsky, Arrabal, Topor, theatre, happenings, cinema, provocation, mixture of genres.

« Panique » est la création de trois auteurs, venus d’horizons divers et qui se retrouvent à Paris dans les années 60, dans le cercle de plus en plus restreint des surréalistes d’après-guerre : Fernando Arrabal, exilé espagnol fuyant la dictature, Roland Topor, fils de réfugiés polonais, et Alejandro

* Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, France, e-mail: elisabeth.pouilly@etud.sorbonne-nouvelle.fr

Jodorowsky, né au Chili et fils d'émigrants russes. Mus par une réelle volonté de renouveau, de provocation et de liberté, ils se positionnent assez rapidement contre le dogmatisme d'André Breton, chef autoproclamé du mouvement surréaliste, et souhaitent revenir aux bases de cet esprit de révolte qu'a représenté Dada. Topor le premier fera sécession, annonçant : « Je ne crois ni aux choix collectifs, ni aux plébiscites artistiques, ni aux procès surréalistes, ni à la dictature des travailleurs intellectuels, ni à l'avant-garde du prolétariat »¹. Au Café de la Paix, en 1962, est donc créé le groupe « Panique », dont la pensée théorique et les créations, notamment théâtrales et cinématographiques, seront influencées par Dada, mouvement créé en 1916.

La création d'un groupe

« *Panique* »

Si Dada s'inscrivait en réaction contre une société à la dérive, ébranlée par la Première Guerre Mondiale, Panique se définit surtout contre l'ambiance sectaire du mouvement surréaliste sur le déclin, qui impose de plus en plus de règles aux individus pour avoir le droit de se proclamer « surréalistes ». Panique se pose aussi, comme les dadaïstes, contre une certaine idée de l'art et contre le conformisme établi des « mouvements en -isme ». Le choix du nom donné au groupe nouvellement formé est alors crucial. Les trois fondateurs avaient tout d'abord envisagé de se désigner sous le nom de « burlesques », en référence à un style littéraire comique très utilisé par le mouvement baroque (mouvement plus ancien dont les fondateurs du Panique aiment l'exubérance), mais aussi aux boîtes de strip-tease américaines du même nom. La volonté est à la fois provocatrice et annonciatrice d'un programme artistique dans lequel la bienséance n'aurait plus lieu, et où les règles du « bon goût » surréaliste n'existeraient plus.

Enfin, « Panique » est préféré, car plus polysémique. Tout comme « Dada », le mot n'a pas de père désigné, chacun pouvant s'en attribuer la paternité, et en avoir son interprétation. Topor explique : « On me demande souvent : "Qui a trouvé le mot... PANIQUE ?" Je réponds toujours : "Je ne sais plus". Quelle importance ? [...] Aucune importance. C'est cela qui est... PANIQUE »².

¹ Christophe Hubert (dir.), *Topor, l'homme élégant*, Paris, Editions Hermaphrodites, 2004, p. 96.

² Roland Topor, « Qu'est-ce que le... panique ? », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 110.

A l'origine du mot, il y a le dieu grec Pan, figure à la fois sacrée et grotesque. L'hymne homérique dédié à Pan le dit fils d'Hermès et de Dryope, une autre légende le dit fils de Zeus et d'Hybris, la déesse de la Démonstration. L'incertitude et l'excès seront deux concepts à la base du Panique naissant. Le physique même de Pan est anticonformiste, fait obstacle à la raison et à l'ordre établi puisqu'il est monstrueux : mi-homme, mi-bouc, s'apparentant au satyre, dont il partage aussi les pulsions sexuelles excessives. Pour cela, il ne fait pas partie de la société, et ses apparitions déclenchent la « panique ». Il dérange également car il représente un « tout », comme le laisse entendre son étymologie grecque, rappelant le Chaos premier dans la cosmogonie grecque, bien avant la civilisation. Ainsi, « il est le dieu de la totalité, de l'inversion, de la confusion, du profane et du sacré »³, contradictions revendiquées aussi dans les articles des fondateurs du Panique comme garantes d'une liberté totale dans la création artistique. Le choix du personnage mythologique Pan correspond à cette vision syncrétique et libérale puisqu'il représente la folie, la confusion et les pulsions primitives. Arrabal propose d'ailleurs une explication très provocante du mot panique : « Panique, Pan nique, ça veut dire, Pan baise, ça c'est Panique. C'est-à-dire un acte avec la totalité »⁴. Il ajoutera aussi, comme explication du « Panique » :

Le Panique dévore
transgresse
désobéit et
viole.
Le Panique avale la morale et le consensus.⁵

Vers une théorie

Dès la création du groupe, en accord avec leur volonté d'anticonformisme, les membres refusent de le baptiser « mouvement » :

³ Frédéric Aranzueque-Arrieta, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 37.

⁴ Christophe Hubert (dir.), *op.cit.*, p. 333.

⁵ Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 212.

« Panique » n'est ni un groupe ni un mouvement artistique ou littéraire ; il serait plutôt un style de vie. Ou, plutôt, j'ignore ce que c'est. Je préférerais même appeler le panique un anti-mouvement qu'un mouvement.⁶

De même, Arrabal joue avec l'exercice imposé de proposer une définition à cet « anti-mouvement » en proposant une « anti-définition » : « Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie »⁷. Panique est avant tout une attitude, avant d'aboutir à des œuvres d'art, ce qui amènera d'ailleurs la mise en valeur du théâtre comme art le plus proche de la vie. Ainsi, ne voulant pas imposer une « mécanique de l'art » et régler leurs travaux respectifs sur une même ligne artistique restrictive, ces artistes ont longtemps créé sans publier de livre théorique commun. C'est en 1973 qu'Arrabal regroupe divers articles des principaux fondateurs sous le titre « Le Panique »⁸, et il propose en 2006 une réédition augmentée d'un « deuxième manifeste panique », qu'il intitule clairement « Panique, manifeste pour le troisième millénaire »⁹. Néanmoins, les textes rassemblés éclairent autant qu'ils obscurcissent volontairement la compréhension du Panique, mettant l'humour et la confusion au centre de leur théorie. Ainsi, Alejandro Jodorowsky écrit dans un article intitulé « Panique et poulet rôti »:

A est A
 A n'est pas A
 A est plusieurs A
 A n'est pas A mais a été A
 A n'est pas A et n'était pas A
 A n'est pas A mais il était et n'était pas A [...]
 A n'est pas A ou son contraire
 A est B [...]
 A est AA, AAAA, AAAAAA, etc.¹⁰

⁶ Fernando Arrabal, « L'homme panique », compte-rendu de la causerie donnée à Sydney University au mois d'août 1963, repris dans *op. cit.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 60-61.

⁸ Fernando Arrabal, *Le Panique*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1973.

⁹ Fernando Arrabal, *Panique : manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*

¹⁰ Alejandro Jodorowsky, « Panique et poulet rôti », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 67.

Tristan Tzara en 1918 lançait déjà dans son manifeste Dada une ode à la contradiction : « [...] je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens »¹¹. Ici, sous une apparente logique, Jodorowsky nous démontre, comme l'affirme Roland Topor, que « la base du Panique, c'est l'explosion de la raison »¹². Topor d'ailleurs s'amusera avec son nom de famille, comme les dadaïstes s'amusaient avec le mot « Dada ». Puisque Hugo Ball, propriétaire du Cabaret Voltaire, affirmait dans son manifeste Dada du 14 juillet 1916 : « Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde », Topor renchérit en 1965 :

[...] UNE FAMILLE HEUREUSE A TOPOR A SA TABLE
MEME LE PAPE UTILISE TOPOR
[...] TOPOR RASE EN DOUCEUR
Topor laisse les mains douces et blanches
[...] Mettez Topor dans votre moteur
TOPOR EST BON POUR VOUS.¹³

Le manifeste est alors un lieu d'affirmation d'une singularité, montrée sans être forcément théorisée. Il est le symbole paradoxal d'une volonté commune à créer des œuvres originales et distinctes. Puisque Tristan Tzara indiquait dans le manifeste Dada de 1918 : « J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble »¹⁴, Arrabal déclare : « Jodorowsky, Topor et moi (comme trois jazzmen) interprétons ensemble des partitions complètement différentes. »¹⁵

Le théâtre panique

Les éphémères paniques

Si leurs pratiques se veulent différentes, l'accent est tout de même mis sur le théâtre, car il est vu comme l'art le plus apte à réaliser et mettre en scène

¹¹ Tristan Tzara, « Manifeste Dada », in *Dada* n°3, Zurich, décembre 1918.

¹² Christophe Hubert (dir.), *op. cit.*, p. 339.

¹³ Roland Topor, « Topor », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op.cit.*, p. 99-100.

¹⁴ Tristan Tzara, « Manifeste Dada », in *op. cit.*

¹⁵ Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 211.

la « fête panique » : « Le panique trouve son expression la plus complète dans la fête panique, dans la cérémonie théâtrale, dans le jeu, dans l'art et dans la solitude indifférente. »¹⁶ Le contact direct avec le spectateur est recherché, et s'il y a jeu, il reste un jeu théâtral, destiné à provoquer des changements, une remise en question de la norme par le spectateur. Hugo Ball déjà lors de ses premières interventions au Cabaret Voltaire trouvait dans le théâtre le moyen de changer la société en changeant les mentalités de ceux qui venaient les voir :

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.¹⁷

Les interventions au Cabaret Voltaire puis les manifestations Dada à Zurich ou encore à Paris en 1920 peuvent être considérées comme les prémices des happenings qui se développeront dans les années 1950. La salle, quand il s'agit du Cabaret Voltaire, ou la scène, quand il s'agit d'un théâtre, est un lieu d'expression et d'innovation, sans qu'aucune discipline soit privilégiée ou même qu'une « harmonie artistique » soit exigée. Tout est mis en place pour créer un art nouveau et faire réagir le spectateur. Ainsi, Hugo Ball paraît-il au Cabaret Voltaire dans un costume d'évêque fait de tubes de cartons, des spectacles sont montés utilisant les masques de Marcel Janco, on joue de la musique sans se préoccuper de musicalité.

Jodorowsky s'inscrit dans cette mouvance dans ses premières créations théâtrales. Tout d'abord metteur en scène au Mexique de pièces de théâtre de l'avant-garde française, comme celles de Beckett, Ionesco ou encore Arrabal, il crée ensuite ce qu'il nomme des « éphémères paniques ». Ces spectacles suivent une trame écrite, puis les acteurs improvisent. Le but recherché est de rendre impossible une deuxième représentation identique. L'événement théâtral doit être vécu d'autant plus intensément par l'acteur et par le spectateur qu'il est unique et « éphémère ». En 1965, Jodorowsky, se penchant sur cette pratique théâtrale, explique :

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷ Hugo Ball, « Munich, 1914 », *La Fuite hors du temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993, cité dans Guylaine Massoutre, *Renaissances : vivre avec Joyce, Aquin, Yourcenar*, Montréal, Fides, 2008, p. 46.

En acceptant son caractère éphémère, le théâtre trouvera ce qui le distingue des autres arts – et par là même son essence. [...] Les seules traces qu'il pourra laisser resteront gravées dans l'être humain en se manifestant par un changement psychologique.¹⁸

En menant cette posture à terme, pour rendre la représentation totalement éphémère, il ne la crée pas dans un théâtre mais dans tout autre lieu (dans une école d'art, un bassin sportif...), il privilégie des costumes qui se transforment ou se déchirent, et il utilise sur scène des instruments de musique inventés pour l'occasion (pots de toutes tailles formant une batterie ou encore tubes pour les eaux usés pourvus de cordes pour en faire une harpe). Le matériel employé sur scène fait aussi l'objet d'une attention particulière : il s'agit majoritairement de matières organiques ou de denrées périssables. Plusieurs animaux, tels des colombes ou des poules, sont sacrifiés sur scène, comme dans le théâtre originel dionysiaque, et cette vie fragile, exposée et sacrifiée, aide à faire ressentir au spectateur le caractère sacré et exceptionnel de cette « cérémonie panique ». Quant aux autres objets, ils sont jetés aux spectateurs à la fin du spectacle : rien ne doit subsister.

En dehors des éphémères paniques, un théâtre panique va se former, dans lequel resteront la liberté de ton et la volonté de dépasser les limites de ce qui peut être qualifié d'« Art ».

L'excès et le mélange des tons

Arrabal résume ainsi la pensée théâtrale des Paniques :

Malgré d'énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse. La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie « panique ».¹⁹

¹⁸ Alejandro Jodorowsky, « Vers l'éphémère panique ou Sortir le théâtre du théâtre », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, op. cit., p. 82.

¹⁹ Fernando Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie "panique" », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, op. cit., p. 102.

L'une des pièces d'Arrabal, *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, se clôt d'ailleurs par un véritable appel aux spectateurs volontaires pour rester et participer à un « rite », qui peut se comprendre comme une poursuite de la pièce, mais cette fois jouée par les spectateurs.

Tout est fait pour sortir le spectateur de son fauteuil et pour créer un univers rompant avec le quotidien, un univers excessif, dans lequel tout est possible. Picabia imaginait déjà en 1924 pour *Relâche* une scène théâtrale dont le décor serait composé de 424 réflecteurs de traction avant empilés, et dont le final était l'arrivée d'une voiture sur scène. Pour *Le Cimetière des voitures* d'Arrabal, la scène est jonchée de carcasses d'automobiles, et dans *El mirón convertido* de Jodorowsky, le décor est celui d'une machine en fer qui s'étend, permettant aux acteurs d'évoluer sur celle-ci. Pour cette dernière pièce, il est aussi noté dès le début que l'emploi de la prestidigitation est requis, notamment lors de la transformation d'une chaise percée :

Chaque pied de la chaise devient tour à tour un bras et une main. Plusieurs pieds, plusieurs bras poussent. La chaise avance comme une araignée. Elle danse. Un de ses bras se lève, fait le signe de croix et de sa paume coule de la mayonnaise.²⁰

Un univers onirique est mis en place, peuplé de femmes gigantesques, d'êtres mi-humains mi-machines et d'hommes faisant de leur vie un jeu dans lequel ils jouent plusieurs rôles. Comme le souligne Frédéric Aranzueque-Arrieta, dans son livre *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor* :

Le Panique doit être avant tout une fête cérémonielle, une orgie dionysiaque, comme celle que l'on voit dans les films de Jodorowsky, dans les pièces d'Arrabal ou dans les dessins de Topor. Une fête dans laquelle on brise les menottes et les camisoles de force ; une cérémonie où l'on peut clouer les bébés sur les portes, où les nains peuvent tranquillement copuler avec une statue d'église, où la zoophilie et le sadomasochisme deviennent un mode de vie comme un autre.²¹

²⁰ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007, p. 382-383 : « Una pata de la silla se transforma en brazo y mano, luego la otra. Le crecen varios pies, varios brazos. La silla avanza como una araña. Danza. Uno de los brazos se levanta, hace el signo de la cruz y de su palma chorre a mayonesa. »

²¹ Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 49.

Le jeu en effet peut prendre une forme érotique ou même sadomasochiste chez Arrabal. Dans *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, les deux protagonistes échouent sur une île suite à un crash d'avion et s'inventent des personnages pour se désennuyer : l'Architecte devient tour à tour une femme et un esclave qui veut se faire fouetter. Le jeu s'étend aussi au langage car l'Architecte jouant le chien en vient, tout du moins dans la didascalie, à prononcer la proposition « Dans les entrailles », « *en langage canin* »²². Un autre jeu de langage est de jouer sur les registres de langue puisque le langage soutenu rejoint souvent la vulgarité dans les pièces paniques, comme par exemple dans *Hypermarché !*, où l'invocation du personnage A. à l'aspirateur est empreinte d'éléments triviaux :

Aspire mes faux pas dans la vie. Aspire le cercueil de mon père que j'ai caché dans mon vagin. Aspire les amours impossibles qui me clouent le cœur. Aspire les idées folles qui me rongent le cerveau. Aspire le beau prince devenu crapaud, les âcres tétons de ma mère, les griffures du monde. Rends-moi pure et propre.²³

Dans cette même pièce le personnage de l'auteur se retrouve finalement nu sur scène et parle avec ses personnages et avec le public. Le langage et la gestuelle paniques se rejoignent pour mêler trivialité et art, quotidien et littérature. Comme l'expose Arrabal dans son manifeste : « Le théâtre panique s'impose à nous par la démesure de son univers baroque »²⁴.

Mais cette volonté de brouiller les genres et de jouer avec le public se retrouve également dans le cinéma panique.

Le cinéma panique

Le mélange des genres

Le cinéma dadaïste était avant tout un cinéma expérimental proposant une vision décalée du monde dans des courts métrages, comme *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia, et *Ballet mécanique* de Fernand Léger, en utilisant des collages, un travail sur la lumière, des images ralenties ou accélérées, ou

²² Fernando Arrabal, *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1991, p. 122.

²³ Alexandro Jodorowsky, *Théâtre sans fin*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 211.

²⁴ Fernando Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie "panique" », in Fernando Arrabal, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, op. cit., p. 104.

encore superposées. Les deux titres cités montrent également le désir des dadaïstes de dépasser les limites de chaque discipline puisqu' *Entr'acte* sert d'entracte cinématographique au ballet *Relâche* et le *Ballet mécanique* de Léger fait un parallèle entre l'art du ballet et le mouvement perpétuel des machines industrielles et des images kaléidoscopiques. Dada se plaît dans la confusion des genres.

Les paniques héritent de ce désir, tout en ayant à leur portée toute une technique et une histoire cinématographiques, dont ils peuvent s'emparer mais avec lesquelles ils peuvent également jouer. Ainsi Jodorowsky mêle-t-il différentes esthétiques dans ses films. À l'époque auteur de planches de bandes dessinées dans le journal *El Herald de México*, il apporte à *La Montagne sacrée* certains codes de la bande dessinée de science-fiction, comme les couleurs vives et la succession de mondes présentés à travers les représentants des différentes planètes venus aider le personnage principal dans sa quête. Dans *El Topo*, Jodorowsky joue avec d'autres codes, notamment celui du western. Le héros libère une jeune femme, tue des bandits, et se bat en duel dans une première partie mais passe soudain par une mort symbolique de type christique et dans une deuxième partie adopte le physique et la posture d'un moine bouddhiste afin de sauver des monstres enfermés dans une caverne :

Utilisant les codes du western traditionnel (méchants bandits contre braves villageois, pièges du désert, duels au pistolet), Alejandro les pervertit à plaisir. Il y insuffle d'abord une rare dose de violence, mais aussi et surtout y introduit ses futurs thèmes de prédilection : la quête de soi, l'éclatement du couple, la recherche de la spiritualité, l'amour filial, le culte de l'antihéros et de la dérision, l'amour des monstres, la critique de l'Église.²⁵

La première partie du film a tout d'un western crépusculaire, en vogue dans les années 1970, mais le film bascule vers un « western spirituel », où le héros essaie de se racheter.

Roland Topor quant à lui va utiliser en 1984 dans *Marquis* une technique généralement choisie pour un public familial. Le sujet de ce premier long-métrage de Topor est la vie du marquis de Sade, mais l'auteur choisit de le traiter en utilisant des masques animatroniques. Ainsi, Sade porte un masque

²⁵ Jean-Paul Coillard, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 146.

animé de chien et tous les autres personnages apparaissent de même sous forme d'animaux. La technique amène à faire un parallèle avec des films pour enfants, pourtant le fond est polémique car il présente des personnages dominés par leurs instincts sexuels, et cela va jusqu'à la personnalisation du sexe du marquis, dénommé « Colin », qui discute avec Sade et possède une volonté propre. L'ambiguïté est encore plus grande quand on rapproche cette œuvre d'une autre création de Topor à la même époque : « Téléchat », émission télévisée pour enfants réalisée avec des marionnettes et dans laquelle le chat Groucha a un microvivant, surnommé Micmac, qui intervient régulièrement. Ce mélange des genres réalisé dans ces films va ainsi jusqu'à l'excès, jusqu'au « mauvais genre », se jouant du bon goût.

Jeu avec le public

Théâtraliser, c'est « en rajouter » – sans nuance péjorative. Agir sur l'artifice, et contrairement à un cinéma qui veut à tout instant nous en faire accroire, c'est conserver la conscience du jeu, des rideaux, de la salle qui écoute.²⁶

Les Paniques, et tout particulièrement Jodorowsky, s'emploient à jouer avec et à déjouer les codes du cinéma, refusant la création d'un monde totalement clos et réaliste, où les effets spéciaux ne seraient présents que pour renforcer l'illusion. Le jeu avec le public débuté sur la scène théâtrale se poursuit à travers les films, en donnant à voir l'arrière du décor et en refusant la fracture entre la salle et l'écran. C'est ainsi que dans *El Topo*, une vieille dame dans une auberge se jette sur un esclave puis se tourne vers la caméra en prenant à partie le public : « Vous êtes témoins, il m'embrasse de force. » Quant aux trucages, Jodorowsky les montre dans *La Montagne sacrée*, et se moque des attentes du public, quand les policiers perpètrent un massacre de rue : des seaux de peinture rouge sont envoyés sur les manifestants, le « sang » jaillit d'eux par des petits tuyaux non dissimulés, ce sang d'ailleurs n'est pas toujours rouge mais peut être bleu, et les « morts » bougent encore parfois et relèvent la tête ! Dans son film datant de 2013, *La Danza de la realidad*, Jodorowsky garde cette façon de se libérer du tournage réaliste, en insérant notamment des interventions du réalisateur (lui-même), apportant par

²⁶ René Gardies, *Glauber Rocha*, Paris, Seghers, 1974, p.94.

exemple un pistolet dans la main d'un personnage. Mais c'est à la fin de *La Montagne sacrée* que Jodorowsky affiche le plus clairement ce jeu avec le public puisque le but de ce film est l'ascension d'une montagne par dix personnages afin de prendre la place des sages qui président au sommet et sont immortels. Or arrivés en haut et guidés par le personnage de l'Alchimiste joué par Jodorowsky lui-même, ils éclatent de rire, renversent les sages qui ne sont que des mannequins et Jodorowsky leur révèle le « grand secret » : « Cette vie est-elle réelle ? Non. Ceci est un film. Élargissez le plan. » Ce zoom back permet au public de voir alors à l'écran les techniciens du film en train de tourner la scène.

Le spectateur n'est plus passif mais en intégrant l'envers du décor il intègre l'œuvre à sa réflexion sur la vie. Cela rappelle le rapport au public de Dada : l'œuvre est créée pour jouer sur l'horizon d'attente des spectateurs et détruire leurs illusions sur une idée de l'art jugée obsolète.

Conclusion

La « trinité sacrilège »²⁷ composée d'Arrabal, Jodorowsky et Topor reprend dans le groupe Panique l'idée d'internationalisme, de liberté de création et de provocation prônée par le mouvement Dada. S'attaquant au langage et aux genres convenus, ils se réapproprient le rapport entre la scène ou l'écran et la salle, et usent des connaissances nouvelles sur les arts pour renouveler la critique artistique et sociétale.

Références

- ARANZUEQUE-ARRIETA Frédéric, *Arrabal : la perversion et le sacré*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- ARANZUEQUE-ARRIETA Frédéric, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ARRABAL Fernando, *Fêtes et rites de la confusion*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1967.
- ARRABAL Fernando, *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1991.
- ARRABAL Fernando, *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973.

²⁷ Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 34.

PANIQUE, HERITIER DE DADA

- ARRABAL Fernando, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.
- BALL Hugo, *La Fuite hors du temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993.
- BEHAR Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.
- CHESNEAU Albert, BERENQUER Angel, *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
- COILLARD Jean-Paul, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009.
- GARDIES René, *Glauber Rocha*, Paris, Seghers, 1974.
- HUBERT Christophe (dir.), *Topor, l'homme élégant*, Paris, Editions Hermaphrodites, 2004.
- JODOROWSKY Alexandro, *Théâtre sans fin*, Paris, Albin Michel, 2015.
- JODOROWSKY Alejandro, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007.
- LAROUCHE Michel, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985.
- SCHIFRES Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969.
- TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada – Lampisteries*, Budry, 1924 / Pauvert, 1963.

ELISABETH POUILLY is a PhD student in Theatre Studies at the University Paris III – Sorbonne Nouvelle. She has a master's degree in Comparative Literature. Her doctorate, under the supervision of Joseph Danan, continues the research started in her master's thesis on the links between the cinema and the theatre in the work of Alejandro Jodorowsky, co-creator, with Arrabal and Topor, of the Panique group.

Dada à la fenêtre

GILLES LOSSEROY*

In memoriam Michel Corvin

Abstract: *Dada at the window.* As a historical repertory, Dada theater is almost absent from the contemporary stages. Does it mean that it doesn't have any descendants? No. And Tzara's homeland is the country that gave it an assumed son. Matei Visniec was born in 1956 in Romania, which he leaves for France in 1987. He starts writing in French in 1992 and achieves his first success in France with the play *Les chevaux à la fenêtre*. He is nowadays the most performed author in his country of origin, massively translated and staged in most countries all around the world. Matei Visniec was the most represented author during the last Avignon festival with 5 of his plays running.

Keywords: dada, theatre, split, illusions, conventions, language.

Quel que soit le champ artistique qu'il investit, Dada pervertit la convention qui assigne ses limites à la peinture, à la poésie, à la musique...

Le théâtre n'y échappe pas, même si l'on sait depuis Jarry, qu'une dramaturgie négative n'est rien d'autre qu'une nouvelle dramaturgie. La locution « théâtre dada » n'a rien d'antinomique. Michel Corvin l'a définitivement montré dans son article *Le Théâtre dada existe-t-il ?* Il s'appuie sur le corpus théâtral le plus représentatif que le mouvement ait produit, avec Ribemont-Dessaignes, fin dramaturge qui compose un théâtre résolument dada, et Tzara, authentique poète dada qui n'ignore rien de la dramaturgie.

* Université de Lorraine, Centre de recherches LIS (Littératures, Imaginaire et Sociétés),
e-mail: gillosseroy@free.fr

Ribemont-Dessaignes et Tzara admettent les règles dramaturgiques en même temps que leurs œuvres s'inscrivent totalement dans la production dada, car elles puisent leur identité à l'essence même de la *manifestation dada*, contexte privilégié dans lequel elles ont éclos, en partie pour Ribemont-Dessaignes, en totalité pour Tzara.

Ainsi donc l'esprit de négation, qu'il s'applique par son goût de l'incohérence au langage ou aux conventions littéraires, ou qu'il vise par le recours à la violence, à saper les valeurs fondamentales de l'humanisme traditionnel, représente la constante la plus nette de toutes les manifestations dada.¹

C'est armé du faisceau lumineux de ce constat que nous avons parcouru le théâtre contemporain ; dans son rayon aveuglant nous avons vu surgir un lapin aux yeux exorbités répondant, est-ce un hasard, à un patronyme roumain : Visniec. Entre ses pattes tremblantes, la traduction en cours de sa dernière pièce, inédite en français.

L'une des toutes premières œuvres de Matéi Visniec, *Mais, Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, écrite à Bucarest en 1979, circule clandestinement et frappe singulièrement ses lecteurs, mais aucun metteur en scène ne parviendra à la monter face à des instances culturelles roumaines qui jugent le texte trop extravagant. Après la chute de Ceaușescu, elle sera la première pièce de l'auteur à être jouée en Roumanie. La préface à l'édition française est signée par le comédien et metteur en scène Jean-Claude Drouot :

Cette anti-pièce, la plus bête jamais écrite (de l'avis même et fierté de son auteur) est machine infernale. Elle vous pèle les mains et irradie le cœur. Contagieuse et jubilatoire, comme si le théâtre et ses acteurs avaient égaré son mode d'emploi.²

Cet avertissement en rappelle un autre, signé de l'illustre compatriote du dramaturge de qui le nom se confond avec celui de dada. En préambule au *Cœur à gaz*, Tristan Tzara annonçait la couleur :

¹ Michel Corvin, « Le théâtre Dada existe-t-il ? », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 1971, p. 227.

² Jean-Claude Drouot, « Préface », in Matéi Visniec, *Mais, Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, Paris, L'Espace d'un instant, 2003, pp. 7-8.

C'est la seule et la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes, elle ne portera bonheur qu'aux imbéciles industrialisés qui croient en l'existence des génies. Les interprètes sont priés de donner à cette pièce l'attention due à un chef-d'œuvre de la force de *Macbeth* et de *Chantecler*, mais de traiter l'auteur qui n'est pas un génie, avec peu de respect et de constater le manque de sérieux du texte qui n'apporte aucune nouveauté sur la technique du théâtre.³

« Anti-pièce » d'un côté, « escroquerie » de l'autre, « la plus bête » d'après J.-C. Drouot, qui « manque de sérieux » selon Tzara, autodérision de l'auteur dans les deux cas... Simple coïncidence ou hérédité littéraire ?

Le metteur en scène peut renoncer à certains personnages.
Le metteur en scène peut inventer des personnages nouveaux.
Le metteur en scène peut remplacer n'importe quelle réplique.
Le metteur en scène peut renoncer à l'esprit de la pièce car celui-ci se trouve dans sa lettre.
Le metteur en scène peut renoncer à la lettre de la pièce.
Le metteur en scène peut écrire une autre pièce.
Le metteur en scène peut modifier tout ce qu'il veut, autant qu'il veut, comme il veut, sauf le titre de la pièce.
LE TITRE DE LA PIECE EST SACRÉ.⁴

L'anaphore suivie d'une série de prédicats qui s'opposent ou s'annulent les uns les autres est une constante de la déclaration d'intentions dadaïste. Or, c'est Matéi Visniec qui signe ces lignes. Titre dans le style enfantin, au ton absurde et d'une longueur non conventionnelle, préface qui annonce la dérision, avertissement sous forme de manifeste de l'anti-mise en scène : le gène dada est patent.

Outre que toute l'histoire s'articule autour d'un mystérieux trou au centre de la scène, le premier élément frappant est que le titre sacralisé par l'auteur est à prendre au pied de la lettre. Devant l'arrivée d'un nouveau personnage au deuxième acte, « le visiteur », les acteurs reconstituent pour lui l'intégralité du premier au cours duquel il ne s'est quasiment rien passé, hormis quelques échanges stériles à propos de ce curieux trou.

³ Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz*, in *Œuvres complètes*, T. 1, Paris, Flammarion, 1975.

⁴ *Mais, Maman...*, p. 13.

BRUNO – Attends ! On va tout reprendre du début. (*Il joue la reconstitution.*)
Moi, j'étais assis comme ça. *Il s'assied.* (*A Bruno.*) Toi, tu étais allé chercher
la pointe. Vas-y, va la chercher ! *Grubi s'éloigne.* (*Au visiteur.*) Moi, je continuais
à travailler ici. *Il commence à travailler dans le trou.* Grubi me dit... (*A Grubi,*
en criant.) Vas-y, Grubi !⁵

Dénonciation pour le moins radicale des conventions dramatiques, mais aussitôt rattrapée par la revanche de l'illusion théâtrale puisque, brusquement, la reconstitution devient réalité :

BRUNO – Oui... Et alors Grubi crie « qu'est-ce que t'as ? »
GRUBI, *en même temps que Bruno* – ... « qu'est-ce que t'as ? »
BRUNO – Et moi, je crie « ça s'entortille autour de moi ! »... Ahhh !...
Ce dernier cri est réel (...) Nous ne sommes plus dans la reconstitution ; une
*panique réelle envahit les personnages.*⁶

De même que dans la pièce les personnages sont aux prises avec le trou, l'illusion théâtrale est jetée en pâture à sa dénonciation récurrente. Après la confusion entre le temps de la reconstitution (qui, donné comme tel, rejoint le temps du spectateur) et le temps de la fable, vient le discrédit du personnage, désavoué par l'acteur : « Vous n'êtes que des frimeurs ! (...) Écoutez, ça fait des années qu'ils jouent dans cette pièce et ils ne savent pas de quoi il s'agit. »⁷ Pire : le personnage entraîne le texte dans sa chute:

LA JEUNE FILLE AU SEAU D'EAU SALE, *en profitant de l'occasion* – (...). Une
pièce comme ça, ça ne se joue pas comme ça... C'est une pièce compliquée,
une pièce labyrinthe... Au début elle a l'air simple, mais après... Vraiment,
vous feriez mieux d'aller vous faire voir ailleurs...

(...)

GRUBI – Je vais lui en coller une, moi ! Non seulement elle n'a aucun rôle,
mais en plus elle parle ! (*Il l'attrape par le menton.*) Quel rôle tu as, toi, dans
cette pièce ? Hein ? Quel rôle ? Entrer, vider l'eau sale et dire deux
répliques, c'est un rôle, ça ? De quoi tu te mêles ?⁸

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 80.

Plus la pièce avance, et plus il ne reste du théâtre que des ruines : révolte des personnages contre le texte « Je veux jouer Juliette ! Je veux jouer Iphigénie ! »⁹, et contre l'inégalité dramatique :

L'AVEUGLE – (...) Alors moi j'aurais un rôle de rien du tout et toi tu es là à parler tout le temps ? (...)

LA MERE – Espèce de voyou ! Vous et cette pouffiasse vous avez squatté toute la pièce ! Et moi, avec deux enfants à élever, je n'ai que trois mots à dire pendant deux heures ?¹⁰

Les personnages révoltés sont en « quête de l'auteur », non plus pour lui demander un rôle, comme chez Pirandello, mais pour l'éliminer :

Messieurs dames, je suis contraint d'être un personnage secondaire, au nom de je ne sais quelle logique interne imposée à la pièce par l'auteur ! Où est-il l'auteur ? Où est-elle cette canaille ? Qu'est-ce que c'est que cette logique ?¹¹

Ils font leur révolution, leur « 1789 »¹², mise-en-abyme vertigineuse puisqu'elle introduit une nouvelle illusion (la fable révolutionnaire), née précisément de la rupture de l'illusion scénique. Les va-et-vient permanents entre réalité et illusion entraînent le spectateur dans un maelström où l'acte 2 dénigre l'acte 1 : le théâtre s'auto-dévore et se retourne contre le public :

LA JEUNE FILLE AU SEAU D'EAU SALE, *criant littéralement aux oreilles et à la face des spectateurs*– Oui ! Il ne se passe rien ! On vous a induit en erreur. Le premier acte est une improvisation, une folie collective (...).

LE PORTEUR D'EAU – Vous êtes des trouillards et des lâches ! Quand vous avez vu que les uns parlent tout le temps, et que les autres n'arrivent pas à placer un mot, pourquoi vous n'avez rien dit ?¹³

Le chaos total guette, il arrive à la page suivante dans une avalanche de répliques ordurières qui ne sont plus attribuées ni adressées et évoluent en « incantation[s] »¹⁴ (qui n'excluent pas le métalangage : « C'était une bonne

⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹² *Ibid.*, p. 92.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

scène »¹⁵) avant de repartir de plus belle dans l'illusion : retour en grandes pompes de la convention avec convocation du *deus ex machina* sous la forme d'une horloge électronique, objet symbolique autant que dérisoire dans cette confusion des temps, en forme de guillotine suspendue au-dessus du trou et qui indique le compte à rebours du *Grand Soir* :

Jour : 13
Mois : juillet
An : 1789
Heure : 23h55¹⁶

On boit « à la libération totale du théâtre »¹⁷, à « la mort de l'auteur »¹⁸, et la menace de la guillotine pèse sur les spectateurs. Dans une liesse de carnaval, les portes du théâtre laissent entrer le cortège révolutionnaire pour de « longues minutes de bouffonnerie totale »¹⁹, précisent les didascalies. Le roi, Danton, Marat, Robespierre font irruption, la terreur théâtrale est proclamée :

ROBESPIERRE – Quiconque sera pris en flagrant délit de ne pas faire du théâtre sera excommunié de la ville, sera poursuivi, sera arrêté, sera maudit, sera interrogé, aura le nez et les oreilles coupés, ainsi que la langue et les paupières et sera guillotiné. Quiconque sera soupçonné de ne pas faire du théâtre, sera arrêté, arrêté, arrêté... Dans cette boîte (*il sort une boîte*) qu'on va placer au coin des rues, vous allez pouvoir glisser les noms de ceux qui sont soupçonnés de ne pas faire du théâtre.²⁰

La confusion est à son paroxysme, toute assertion trouve son équivalent dans son contraire : « Il a oublié son rôle » / « Il l'a pris au sérieux ! »²¹

Les personnages s'affrontent dans une controverse sur plusieurs fins possibles, mais c'est le chaos qui a le dernier mot, c'est-à-dire le trou ; « les comédiens disparaissent dans le trou » et « l'évacuation du public se fait également par le trou »²². Le trou, comme un siphon, devient la métaphore

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 119.

ultime dans laquelle s'absorbe le théâtre. En point d'orgue, c'est à nouveau une arme de l'arsenal dada que les comédiens tendent au spectateur. Un tract accablant et radical pour ce qui est de « saper les valeurs fondamentales de l'humanisme traditionnel »²³ :

LE MENSONGE, LA BETISE ET LA HAINE ONT ETE LES PERSONNAGES PRINCIPAUX DE CETTE PIECE. CHAQUE SPECTATEUR EST UN PERSONNAGE PRINCIPAL. NE SORTEZ PAS DANS LA RUE. VOUS RISQUEZ D'ETRE SIFFLE.²⁴

Provocation, télescopages temporels, menaces virtuelles sur le public, contradictions revendiquées, usage de la violence, dénonciation des conventions, rupture de l'illusion scénique... de confusion en remises en cause, *Mais, maman...* s'éloigne du théâtre pour glisser progressivement vers une esthétique cérémonielle qui a les manifestes dada comme feuille de route et qui doit plus aux soirées du Cabaret Voltaire, avec son chahut et ses masques, qu'aux programmations, même les plus hardies, des scènes contemporaines.

Mais, maman... est sans conteste la pièce la plus dada de notre auteur. Celle qui s'apparente le plus à l'esprit négateur et désordonné des manifestations dada par son esprit frondeur et l'utilisation de la violence. Comme Ribemont-Dessaignes qui les revendique ou Tzara qui tend à les faire oublier, M. Visniec porte le plus loin qu'il peut la remise en cause des conventions théâtrales, tout en ne cessant de faire œuvre de dramaturge. La violence à l'œuvre chez M. Visniec, qui écrit sous la dictature de Ceaușescu, la contestation du pouvoir du théâtre et l'affirmation de la liberté puisent certes à d'autres sources que le fit Dada. Mais la violence de Dada n'a rien de gratuit. En France la dimension politique du mouvement disparaît parfois sous le bruit du scandale. Mais sa naissance à Zürich est bien politique, dynamique qui demeurera en Allemagne.

Si *Mais, maman...* n'est pas représentative de l'ensemble de l'œuvre de M. Visniec, elle invite néanmoins à la relire à l'aune de Dada. Le motif choral, présent dans de nombreuses pièces et systématiquement dans un registre de chaos : *La Mémoire des serpillères*²⁵, *Pourquoi Hécube ?*²⁶, *Le Retour à la maison*²⁷,

²³ Voir *supra*, note 2.

²⁴ *Ibid.*, p. 120.

²⁵ Inédit, 2010.

²⁶ Inédit, 2012.

²⁷ In *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2004, pp. 23-37.

laisse entrevoir un sens de la dérision qui se décline systématiquement sur fond de guerre, ruine la notion d'héroïsme, accuse les dieux et engendre la cacophonie au point où l'on pourrait se demander si la scène théâtrale primordiale, l'archétype de la dérision originelle ne serait pas pour M. Visniec à chercher du côté de la *Soirée dada*.

À ce titre, *Le spectateur condamné à mort*, écrit en Roumanie en 1984, réaffirme l'essence dadaïste de toute une partie de la production de M. Visniec. La pièce décrit un procès où règne la plus grande confusion, en particulier sur le rapport comédien/personnage, qui n'est pas sans évoquer le procès que les dadaïstes intentèrent à Maurice Barrès le 13 mai 1921.

Dès le début, la confusion s'installe entre théâtre et procès, illusion et réalité. Le procureur annonçant au public dès la première réplique qu'« il y a un criminel parmi nous »²⁸ et le désignant à la vindicte deux lignes plus bas. Le « quatrième mur » s'effondre avec la prise en compte du public en tant que tel « Je vous interdis de parler comme ça devant le public »²⁹, immédiatement suivi par les statuts des personnages : défenseur on ne peut plus attentionné pour un juge qu'il tutoie et qui s'avère être son beau-père, qui accable l'accusé, alors que le premier témoin avoue le crime. L'entracte est annoncé comme faux, le procureur demande à être interrogé par le juge qui se présente comme un acteur, et tous deux se retournent contre le défenseur avant de se quereller à leur tour. Comme dans *Mais, maman...* les conventions explosent à mesure qu'avance la pièce, jusqu'à la comparution du metteur en scène, après celle de tout le personnel du théâtre. En outre, la mise-en-abyme ne se limite pas à l'irruption du metteur en scène dans la fable, elle va jusqu'au questionnement des protagonistes sur leur statut-même et sur l'issue de la pièce :

LE PROCUREUR – Vous trouvez que le rôle me va bien ?

LE SIXIEME TEMOIN – Oui, ça aussi...

LE PROCUREUR – Quelle solution avez-vous choisie pour l'accusé ?

Il est acteur ou spectateur ?³⁰

Vient le tour de l'auteur, convoqué sur la scène dans une position paradoxale toute dadaïste puisqu'il est littéralement muselé et ne parviendra péniblement qu'à demander de l'eau... Comme pour le metteur en scène, la

²⁸ Matéi Visniec, *Le Spectateur condamné à mort*, Paris, L'Espace d'un instant, 2005, p. 17.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, pp. 80-82.

rupture de la convention théâtrale va au-delà de la simple mise-en-abyme, pour exercer par niveaux successifs un travail de sape qui confine à la remise en cause totale de la représentation. Un premier niveau discrédite l'auteur :

LE PROCUREUR – C'est quoi, ça ?

LE GREFFIER, *timidement* – C'est l'auteur, Monsieur.

LE JUGE – L'auteur, ça ?³¹

Un auteur dégradé réduit à l'appellation méprisante « ça » et qui, à un deuxième niveau, entraîne avec lui le dénigrement de son œuvre, qualifiée de « saloperie »³².

Au troisième et dernier niveau : la contamination s'étend à tous les personnages pour les rendre au simple statut d'acteurs inquiets de leur art :

LE PROCUREUR – Étrange. Vous prétendez qu'il a écrit à l'avance tout ce que nous disons ?

(...)

LE JUGE – Et si on dit quelque chose qui n'est pas dans le texte ?

LE GREFFIER – Et bien... il pourrait se fâcher.

LE PROCUREUR – Mais pourquoi il ne parle pas ?

LE GREFFIER – Je ne sais pas. Les auteurs sont des êtres étranges.

(...)

LE GREFFIER, *jetant encore une fois l'auteur à terre* – Parlez, Monsieur, c'est comme ça que vous pouvez aider la justice.

LE JUGE – Rien ?

(...)

LE PROCUREUR, *au septième témoin* – Répondez, Monsieur. C'est un procureur qui vous parle. Nous avons besoin de votre témoignage pour dévoiler la vérité.

LE DEFENSEUR – C'est clair. Il se fout de la vérité.³³

La présence du metteur en scène puis de l'auteur au sein de la fable du procès opère un glissement par lequel le procès devient celui de la pièce, puis du théâtre (on passe de « l'auteur » à « les auteurs »). C'est toute la tentative dramaturgique qui se trouve ruinée... autant qu'elle peut l'être à l'intérieur du drame. M. Visniec, comme Dada, et comme Jarry avant dada, proclame le

³¹ *Ibid.*, p. 83.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, pp. 83-54.

théâtre de la ruine du théâtre, dans lequel la représentation s'annihile dans la représentation pour donner naissance à une dramaturgie négative. Comme Dada, comme Jarry, le mode opératoire est celui de la dérision. Du mutisme de l'auteur, on conclut comiquement à l'inutilité de la culture : « Voilà où nous mène la culture »³⁴, mais cet humour dissimule mal la tragédie : celle de l'impuissance de l'art qui entraîne la ruine de l'humanisme, constat déjà formulé par Dada en son temps.

LE DEFENSEUR – Je vous en prie, Monsieur, parlez ! Vous êtes notre dernière chance. Notre dernière chance ! La dernière chance de l'humanité ! (...) Je vous en conjure, Monsieur, sauvez-nous !³⁵

La fin dégénère en interrogatoire général, des centaines de volontaires envahissent les rues adjacentes au théâtre et un cortège carnavalesque fait irruption dans la salle, conduit par un auteur en majesté pitoyable, la tête couverte d'un sac et dont les seules paroles audibles sont pour annoncer qu' « on a apporté le dernier témoin »³⁶, un clochard aveugle à qui il revient de conclure la pièce : « Je suis pour de vrai seul au monde. »³⁷ Langage et conventions théâtrales ont une nouvelle fois dérapé dans la violence ; celle d'un procès, autant du théâtre que de tribunaux bien réels et plus politiques ceux-là, mais tous deux machines à broyer d'un humanisme à bout de souffle, du début d'un siècle au début du suivant...

M. Visniec entretient un lien étroit avec Dada, qui irrigue son œuvre de son humour désespéré et de son esprit négateur. Comme Dada, M. Visniec emprunte à la société une violence qu'il retourne contre elle en lui jetant à la figure ses conventions artistiques frelatées, et comme dada il se fait peu d'illusions sur l'homme... Jusqu'alors implicite, la référence à Dada devient totalement explicite dans *Cabaret dada*³⁸, inédit en français. Ce titre qui, chez M. Visniec, ne peut se soustraire à la geste zurichoise déjà sollicitée dans ses pièces chorales, rappelle son récent *Cabaret des mots*³⁹ dont la problématique explore un autre territoire commun à Dada et M. Visniec : le langage.

³⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

³⁷ *Ibid.*, p. 95.

³⁸ *Cabaretul Dada*, in *Omul din care a fost extras răul*, Bucarest, Cartea Românească, 2015. Œuvre de commande passée par le metteur en scène Silviu Purcărete, c'est par un autre metteur en scène, Anca Bradu, que la pièce sera créée en Roumanie, à Oradea, fin septembre 2016.

³⁹ *Le Cabaret des mots*, Paris, Non Lieu, 2014.

Ce nouveau cabaret commence comme un procès : celui que Monsieur Dada intente à un Tristan Tzara qu'il accable de questions. Retour de bâton sur celui qui fut l'instigateur du Procès Barrés, au terme duquel l'auteur de *La Colline inspirée* fut inculpé de crime contre la sûreté de l'esprit, et qui vit poindre les premières dissensions à l'intérieur du groupe parisien. Dans son *Cabaret*, M. Visniec se livre à un double jeu : celui de la mise en scène de dada, en même temps qu'il interroge le mouvement.

La scène d'exposition annonce donc un procès qui est aussi celui de Dada. Sur les vingt-neuf scènes que comporte la pièce, huit ont pour thème essentiel le langage, et quatre proposent une nouvelle étymologie au mot dada : culturelle, révolutionnaire, érotique, antiphastique.

La première tient dans l'antagonisme de la double affirmation du oui roumain « da » :

La langue roumaine est la seule langue au monde où le deuxième « da », « oui », annule le premier « oui » (...)

Il n'y a aucune langue sur cette planète où deux fois « oui », dits l'un après l'autre, signifient moins qu'un seul « oui ». C'est ça la culture roumaine. Une culture profondément *atténuante*.

M. Visniec emprunte la deuxième étymologie à Dominique Noguez⁴⁰ ; elle repose sur la légende de Lénine au cabaret Voltaire :

DA, DA, disait Lénine. Da, Da, c'est-à-dire, tenez bon, dévergondez-vous, ne tenez compte de rien, défoulez-vous, horripilez les paisibles bourgeois de Zürich, mettez le monde cul par-dessus tête...

La troisième s'inspire d'un élément biographique rapporté par le chercheur finlandais Tom Sandqvist⁴¹ : la fuite de Tzara en Suisse pour éviter la prison en raison de ses amours avec sa cousine de quatorze ans :

Da, da... C'est ça qu'elle me chuchotait... elle gazouillait... quand je la pénétrais... *Da, da...* Parce qu'elle voulait que je la pénétre le plus profondément possible et qu'un seul *da* n'était pas suffisant... Et alors elle disait comme ça... en rafales... saccadées...*da, da...da, da...da, da...*

⁴⁰ Dominique Noguez, *Lénine dada*, Paris, Le dilettante, 2007.

⁴¹ Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 2006.

La quatrième étymologie peut être qualifiée d'antiphrastrique car elle relève de la dérision :

AXINTE – (...) à un moment donné quelqu'un du groupe s'est plaint qu'une des actrices récemment engagée était très bête...

RAVINA – Et alors, Marietta di Monaco, qui était leur muse officielle, s'est exclamée « non, gardons-la, c'est notre cheval de bataille ».

AXINTE – Plus précisément, elle a dit : « c'est notre dada ».

RAVINA – Et alors Tristan Tzara s'est rendu compte qu'il détenait le mot magique et il a crié « Nous avons un nom ! ».

AXINTE – Voilà pourquoi Dada signifie « moquons-nous de tous et de tout ».

Mais elle est aussi anthropologique car elle épouse la vision caustique de la Roumanie en germe dans la première étymologie. L'esprit d'autodérision serait spécifiquement roumain... or, c'est en roumain que M. Visniec aborde la question, donc par la dérision. Dérision de la dérision, encore une fois le virus dada se retourne contre lui-même, et l'autodérision devient dans la suite du dialogue le signe d'une tare nationale immémoriale. De la patrie de Tzara se dégage un portrait à charge dont il ressort que la Roumanie est par essence un pays dada ; il suffit d'observer l'issue des échanges entre exégètes pour s'en convaincre : « Idiot », « Connard d'imbécile ».

Les controverses étymologiques n'épuisent pas le sens de Dada, accusé d'être devenu une marque déposée, et c'est ainsi que les célébrations du centième anniversaire se retrouvent elles-mêmes mises en abyme. De nouveaux exégètes s'affrontent jusqu'à l'agression physique ; le virus dada est toujours actif :

LE SPECIALISTE D'ART – Non, ça ne signifie pas goujat, ça signifie uniquement merde, il suffit de regarder plus attentivement l'aspect commercial du produit, Tristan Tzara a été d'abord un commercial qui a vendu une marque, c'est de fait le premier qui a vendu sur le marché la marque *merde*...

La Roumanie, Lénine, Tzara lui-même passant de déserteur pacifiste à délinquant sexuel en fuite, le vitriol répandu par M. Visniec retourne la dérision Dada contre son fondateur, ruine Dada de l'intérieur et étend le spectre de Dada sur ses cibles historiques, quitte à lui en inventer de nouvelles *a posteriori*. Peu importe, car Dada est éternel ; la religion, soutien de l'armée, la

guerre et le communisme en sont les avatars. Monsieur Dada convoque une nouvelle Cène et empoisonne ses convives ; Tristan Tzara endosse la figure parodique d'un Christ crucifié, qui énonce des sentences d'une orthodoxie parfaitement dadaïste :

Dada n'est pas contre la religion parce qu'il n'est pas une religion. Dada n'est qu'un œil lucide qui découvre jour après jour l'incompatibilité de l'homme avec Dieu.

(...)

Dada guérit tout parce qu'il n'est pas un médicament.

(...)

Dada est le seul mot qui ressuscite après qu'il a été prononcé.

Mais si Dada est dieu et Tzara son messie, ce ne peut être qu'un messie d'opérette, rendu à l'impuissance par plus dada que lui. Car le christianisme aussi est dada, et, comme la guerre ou le communisme, il surclasse dada en matière de dadaïsme. La croix chrétienne est plantée de clous dada et cette postérité-là affiche complet :

EMMY – (...) Nous ne pouvons pas planter des clous dans une croix en clous...

TRISTAN TZARA – Voilà, la preuve suprême que Dada rate tout (...) Monsieur Dada, pourquoi m'avez-vous abandonné ?

Sur fond d'une guerre omniprésente consubstantielle à Dada, M. Visniec réinvente l'histoire du dadaïsme et en fait autant un outil de destruction de masse qu'un moyen de résistance à la destruction. À l'aune des valeurs Dada dont se saisit l'auteur, la réécriture de Dada se mue en réécriture de l'histoire : la guerre devient le paradigme de la manifestation dada, et la révolution communiste un plagiat de dada :

MONSIEUR DADA – Je vous accuse, Vladimir Ilitch d'avoir appliqué à la lettre les concepts et les préceptes DADA. (...) Pourquoi avez-vous transformé la Révolution d'Octobre en une œuvre politique dadaïste ? DADA n'était pas une idéologie...

(...)

LE REVOLUTIONNAIRE 1 – Au fait, Dada prendra le pouvoir en Russie.

LE REVOLUTIONNAIRE 2 – Et Dada au pouvoir sera capricieux, moche, pas sincère, contradictoire...

LE REVOLUTIONNAIRE 3 – Parce ce que Dada ne croit pas en l'homme...

Lénine, malade en 1924, est inaudible car les métastases dada ont envahi son discours:

Ouque ouque... ensez aca rulez ane, a ou ce ce cette e blème... nemis vent tattus, vent tattus par par que nnemi e ctte vait ndus in rror... ou... e ine attus, pa pa pa parce nemmi a e eh ech ni nipeuré, qu qui somm, qui ne... qui ne...qui ne... (*Le visage de Lénine s'enflamme*). Qu'il ne... qu'il ne... (*Tout le monde se lève et applaudit impétueusement*). Qu peut isez... peut a nemmi... doiv... doiv meur... trop... jou... dans jour... Oui, oui... da, da...

Participant à l'effort de guerre, le Cabaret Voltaire se transforme en *Bordel dada*, où les prostituées, Emmy Hennings en tête, s'épuisent à soulager bénévolement les agonisants et même les morts en leur offrant, à la chaîne, un ultime moment d'extase. Et pour réécrire l'histoire selon Dada, M. Visniec use d'un arsenal rhétorique qu'il puise à la source, dans le but de démontrer, comme Dada, l'inanité du langage et de la raison. C'est ainsi qu'il emboîte le pas à la poésie sonore de dada, en listant des mots parfaitement attestés par le lexique – voire des lexiques plus ou moins exotiques mais bien réels –, mais dont le redoublement syllabique atteint à la poésie dada.

- TCHITCHI TUTU KIKI FOUFOU ?
- TCHETCHE, TATA YAYA CACA.
- NOUNOU RIRI SISI POUPOU.
- Oïoï FOUFOU MOMO CHICHI.
- DEDE ?
- GIGI.
- HAHA ?

La confusion sonore, avec le défilé carnavalesque, sont des emprunts à Dada que nous avons observés dans d'autres pièces. On les retrouve ici sur les champs de bataille et dans un défilé des « ismes » qui renoue avec la tradition tumultueuse de la manifestation dada. C'est en pleine cacophonie, sous les vomissements et les crachats que défilent les « ismes », à commencer par le Réalisme, « parent abjecte et incestueux de tous les "ismes", suivi du « Romantisme... "l'isme" des suicidés, "l'isme" des ruines et de la ménopause anticipée », puis vient le tour du Symbolisme « arrogant et plein d'afféteries métaphysiques, suspicieux et avec une aura de mystère, hermétique, mais exhibant des prétentions mystiques ». S'ensuivent tous les autres – positivisme

et naturalisme enlacés : « observez les silhouettes redondantes qu'ils peuvent avoir »... Impressionnisme, orphisme, cubisme, surréalisme... aucun « isme » n'échappe à la vindicte dada. Ni aucun genre, et il eût été étonnant que M. Visniec, brandissant dada comme une arme, ne s'en prenne à nouveau aux conventions dramatiques. A la fin de la pièce, les personnages dont les propos ne sont plus distribués, font tomber le masque, viennent s'asseoir à l'avant-scène et apostrophent le public en inversant les rôles :

- Le spectacle de votre attente est bouleversant...
- Parfois ça nous émeut jusqu'aux larmes, surtout quand on vous voit sincèrement convaincus que vous devez rester jusqu'à la fin.
- On aime tellement voir vos réactions sur vos visages...
- Vous entendre éventuellement éclater de rire...
- Vous ne savez pas à quel point sont importants les moments où vous tournez la tête vers les autres pour vous chuchoter diverses imbécilités à l'oreille...

Avec son *Cabaret dada*, M. Visniec fait coup double. Tout en répondant à une commande pour un centenaire qui panthéonise Dada, il échappe au double travers de l'hagiographie et de l'anecdotique pastiche. Il met *dada* à sa *fenêtre* au double sens de l'expression : il l'affiche pour le rapporter à sa propre création, déjà largement irriguée par Dada, tout en le plaçant malicieusement dans sa *fenêtre de tir*. En se jouant du paradoxe historique, M. Visniec réussit une pièce réellement dada en matière d'esthétique puisqu'elle en épouse la langue et en partage toutes les contradictions, il désacralise Dada tout en le célébrant, retourne Dada contre lui-même tout en lui redonnant vie, bref, se livre à une entreprise hautement contradictoire, et en cela totalement dada. Si ce théâtre ne fait plus scandale sur des scènes qui en ont vu d'autres depuis, il n'a rien perdu de son esprit de dérision porté par un rire qui, comme celui de son aîné, demeure le rempart le plus efficace contre les « ismes », qu'ils soient artistiques ou non, des académismes aux totalitarismes...

Bibliographie

- BEHAR Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.
CORVIN Michel, « Le théâtre Dada existe-t-il ? », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 1971.
NOGUEZ Dominique, *Lénine dada*, Paris, Le dilettante, 2007.

- SANDQVIST Tom, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 2006.
- TZARA Tristan, *Le Cœur à gaz*, in *Œuvres complètes*, T. 1, Paris, Flammarion, 1975.
- VISNIEC Matéi, *Le Spectateur condamné à mort*, Paris, L'Espace d'un instant, 2005.
- VISNIEC Matéi, *Mais, Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, Paris, L'Espace d'un instant, 2003.
- VISNIEC Matéi, *Cabaretul Dada*, in *Omul din care a fost extras răul*, Bucarest, Cartea Românească, 2015.

Gilles Losseroy, born in 1961, is assistant professor at the University of Lorraine and director of the "Mazurka du Sang Noir" theater company which he founded in 1991. He is specialized in the early 20th century European avant-garde and in theater. Gilles Losseroy wrote a thesis about Georges Ribemont-Dessaignes, as well as many articles and publications about this author. He also directed plays based on Ribemont-Dessaignes' work. He explored the worlds of Kurt Schwitters (*Cathédrale de la misère érotique*), of Tristan Tzara or of too little known Henri Roorda (*L'Hirondelle vole avec la rapidité du zèbre, lequel, d'ailleurs, vole très rarement*). He also looked into contemporary texts: Jean-Gabriel Nordmann (*La Mangeuse de crottes*), Thomas Gunzig and Matéi Visniec (*Les Détours Cioran*, in 2009). He published many articles about Matéi Visniec. He is also interested in philosophy (Diderot), and classical theater (*L'Ecole des femmes* in 2006). Gilles Losseroy was a member of the editorial team of the *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* (Bordas), directed by Michel Corvin.

Dadaism as Political Installation and Language for Revolutionary Imagination: The Importance of Being Tzara and Lenin

ILEANA ALEXANDRA ORLICH*

Abstract: The cultural fervor that ensued over the Cabaret Voltaire in Zurich 100 years ago seems quintessentially contemporary. Having entered the stage of WWI Europe with a bang, Dada and the Dadaists brought along creative interventions seen today in continuing adaptation and cultural appropriation. Using the porous dramaturgy of Tom Stoppard's *Travesties* and the rich politico-cultural commentaries embedded in Andrei Codrescu's *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*, I rely on the interaction between Dadaism and Bolshevism as an instrument of cultural analysis, with Tzara's relational engagement tapping into our fascination with a world out of kilter.

Keywords: Communism, Dadaism, Trumpism, approximate man, manifesto, earnest.

Dada and Communism occupy a singular place in Romanian culture and in the shaping of today's politics. Their foremost representatives, whom Andrei Codrescu calls the "daddy of Dada" and the "daddy of Communism,"¹ were, respectively, the Romanian-born Tristan Tzara and the Bolshevnik V. I. Lenin.

Tom Stoppard, himself no stranger to identity games, brings together these two avatars in *Travesties*, a play conceived as the staging of a moment in time when Lenin's expression of an incipient communism appropriated the political installation of the left modernist project which the Dadaists were

* Arizona State University, e-mail: orlich@asu.edu

¹ *The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin Play Chess*. The Public Square Series, Princeton University Press, 2009. 104. All quotations are from this edition.

preparing in a special, bohemian laboratory. Rented to Hugo Ball for a cabaret in the winter of 1915, this laboratory that witnessed a spontaneous irruption of Dada performance was the Meierei restaurant in Zurich, the city that had become the center of the world's artistic avant-garde and world revolution.

First performed at the Aldwych Theatre in London on 10 June 1974, in a production by the Royal Shakespeare Company, *Travesties* is a palimpsestic play constructed on the dramatic form of Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*. Beyond the deliberate attempt to mimic the cadence of Wilde's classic and the obvious similarities between the two plays which are, each in its own right, a "Trivial Comedy for Serious People" (*The Importance*) and "a masterpiece of serious wit" (*Travesties*), Stoppard relies on an incident explained in the Introductory, "Henry Carr" section of *Travesties*. Using information from Richard Ellmann's *James Joyce*, Stoppard builds *Travesties* around Joyce's documented quarrel with Henry Carr, the obscure diplomat who played the part of Algernon Montcrieff in Joyce's dramatization of Oscar Wilde's masterpiece in Zurich and who later sued Joyce.

Although James Joyce's fictional innovations that marked the height of high modernism in *Ulysses* are particularly significant in Stoppard's play,² my discussion here focuses on Tzara and Lenin, the other two protagonists, whose concepts of aesthetic and political action allow for an intriguing merging and extraordinary travesties.

Framed with insolent intellect and provocative wit and filled with absurdities and clever *pastiches* that methodically invert normal expectations *Travesties* dramatizes a brief moment in the early WWI days when Zurich was the place where politics, ideology, and innovation in art and language ran a parallel course with the counterfeit reality of the space behind the war zone. Germans, French, Russian, Polish, Italian and Romanian artists and exiles, and future Dadaists like the three Janko brothers (Marcel, Jules and George), Richard Huelsenbeck and Francis Picabia, and, most notably, Tristan Tzara were playing out the games of the artistic avant-garde.

Departing from artistic reiterations, the opening night of the Meierei restaurant, renamed Cabaret Voltaire, challenged all previous norms of standardized art. Featuring prominently among the shocking evening's

² See Ross Wetzsteon, "Tom Stoppard Eats Steak Tartare With Chocolate Sauce," in *Tom Stoppard in Conversation*. Ed. Paul Delaney, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, 80-4. Also, Stanley Eichelbaum, "So Often Produced He Ranks with Shaw," in *Tom Stoppard in Conversation*, 103-06. In these interviews Stoppard affirms Joyce's leading role in particular, and of literature in general, in cultural transmission.

productions, Tristan Tzara recited his own poems in Romanian, with instant translation in heavily-accented French, and shouted Romanian bawdy folk songs, known as “strigături.” The highlight of the evening that also included Emmy Hennings’s lascivious performance, Hugo Ball’s piano playing of wartime music, and a Russian balalaika band, was the grand finale with Tzara reappearing on stage dressed in tails and white spats to recite nonsense in French and unroll toilet paper with the word *Merde* scrawled on it.

Capturing such outrageous nonsense in *Travesties*, Stoppard underscores Tzara’s earnestness and portrays him by attaching insolent humor to his larger-than-life figure and obnoxious proclamations, such as the claim that Dada is “demanding the right to urinate in different colors”³ – a declaration that humorously calls to mind the outrageous demands of Tzara’s own character, Monsieur Antipyrine who demands with characteristic Dada fervor: “...from now on we want to shit in different colors so as to adorn the zoo of art with all the flags of all the consulates”⁴.

While showcasing Tzara’s ability to laugh at himself and his strident Dada personality, *Travesties* also whispers the horrors of communism derived from the narrative excerpts of Nadejda Krupskaja’s *Journal* and the brief proclamations of Lenin’s earnestness that shapes a new political doctrine during his exile in Zurich, precisely the same time as that of the gatherings at Cabaret Voltaire.

In Stoppard’s play, as in life, Lenin had no regard and could find no use for art, an inability well documented in the Soviet archives. According to official records, Lenin tried to shut down the Bolshoi and the Mariinsky theatres several times, reasoning that the opera and ballet “were a piece of purely bourgeois culture, and no one can argue with that!”⁵ In *Travesties* Stoppard reknits what may appear as an inexplicable controversy between such facts and Lenin’s reputed fondness for the Beethoven’s *Appassionata* as yet another instance of the cultural salt and sweetness of Dada’s dialectics. Thus, Lenin’s musings about the *Appassionata* bring to the fore his appetite for disturbing meditations on art turned into alibis for tyranny:

³ Stoppard. *Travesties*. New York: Grove Press, 1975. 61. All quotations are from this edition of the play.

⁴ *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries*, with illustrations by Francis Picabia, trans. Barbara Wright. London: John Calder; New York: Riverrun Press, 1981.

⁵ A. Rylov, *Vospominaniia* “Reminiscences” Leningrad, 1997. 193.

Amazing, superhuman music. It always makes me feel, perhaps naively, it makes me feel proud of the miracles that human beings can perform. But I can't listen to music often. It affects my nerves, makes me want to say nice stupid things and pat the heads of those people who while living in this vile hell can create such beauty. Nowadays we can't pat heads, or we'll get our hands bitten off. We've got to hit heads, hit them without mercy, though ideally we're against doing violence to people... Hmm, one's duty is infernally hard... (*Travesties*, 89)

Outside such chilly reminders of Lenin's reluctance to feel appreciation for art and Tzara's strident proclamations, there is no serious plot in *Travesties*, and, as in *The Importance*, witticisms are, for the most part, not comic, but serious relief. They are in ironic counterpoint with the absurdities of the protagonists' visions and with Tzara's hazardous mix of the language that undercuts communication while promoting a sense of movement and change in art and politics. The play opens with Tzara reading words one at a time out of a hat:

Tzara: Eel ate enormous appletzara
 Key dairy chef's hat he'lllearn oomparah!
 Ill raced alas whispers kill later nut east,
 Noon avuncular ill day Clara! (*Travesties*, 18)

Like Wilde, Stoppard uses a dialogue that combines clever satire and *joie de vivre*. The insertion of absurdity and ridiculous action is marked by Tristan who waltzes in and expresses himself theatrically in agile outbursts. The importance of being Tristan plays along Lenin's cruelty in a multi-identity dynamics that most powerfully illuminates and moves beyond theatricality into Dada and political earnestness.

The little joke in Wilde's play, the importance of the name Ernest for matrimony, remains slightly altered and extraordinarily charged in Stoppard's play. To the bisexual man it was deliciously comic that a man should have one name for his wife and female relations, and another for his male friends, for trips and "lost" weekends; to the refined spectator of *Travesties*, the importance of the name Tristan is pointed and comprehensive. In the play, as in life, Tristan Tzara's character is both Tristan, the Dada artist whose aesthetics demand radical changes, and Jack, the revolutionary whose role was "to guide the Dada revolution" (*Travesties*, 60) as the self-proclaimed "natural enemy of bourgeois art and the natural ally of the political left" (*Travesties*, 45).

Stoppard's implicit claim that the pursuit of new modes of expression in art is entirely compatible with revolutionary aims stems from the Zurich Dadaists' view that pointed out Lenin as the greatest Dada on earth.⁶ A Russian Marxist, to use the famous label of Leszek Kolakowski, Lenin absorbed and institutionalized Marxism as the scientific foundation for the Bolshevik Revolution and its aftermath, but based such appropriation on the utopian radicalism of the Russian nihilism and narodnicism of Nikolai Chernishevsky and Piotr Tkaciov. Further, he not only led a revolution that changed the world, but also created a new political system, Sovietism, that forged the institutions of totalitarianism: the secret police, one-party political platform, censorship, propaganda, five-year plans, the Gulag, etc.

For Stoppard, a refined and keen observer of the twentieth-century cultural panorama, Dadaism's political aesthetics is closely related to the program of Leninist ideology formulated in opposition with the bourgeois establishment and aiming at a certain social end. According to Stoppard's claims in *Travesties*, the two emerged from the same street (*Spiegelgasse*) in Zurich:

Truth of the matter, who'd have thought big oaks from the corner room at number 14 *Spiegelgasse*? – now here's a thing: two revolutions formed in the same street. Face to face in *Spiegelgasse!* *Street of Revolution!* A sketch... *Spiegelgasse!* – narrow, cobbled, high old houses in a solid rank, number 14 the house of the narrow cobbler himself, Kammerer his name, Lenin his tenant – and across the way at Number One, the *Meierei Bar*, crucible of anti-art, cradle of Dada!!! (*Travesties*, 24)

Having arrived on the scene as a reaction to WWI of radical leftist and anarchist intellectuals of different nationalities, Dada quickly became "the high point of Western European culture" (*Travesties*, 25) as it carried to an extreme the unrestrained collective will to mock the bourgeois comfortably cocooned in his morality. Arguably more militant than aesthetic in attaining their professional goal, Dadaists sounded the same note of social protest and demanded the same political changes that Lenin's brutal genius claimed unequivocally. Aiming for the creation of a purely novel society that buries the corpse of European bourgeoisie and tramples on its sanctimonious morality,

⁶ For more on this subject, see Vladislav Todorov's *Red Square, Black Square: Organon for Revolutionary Imagination*. SUNY, Albany 1995. 14.

both Tristan Tzara and Lenin presented themselves as daring interventionists who would cure humanity of bourgeois dementia. One was a Romanian poet of Jewish origin who had formally petitioned the Romanian government in 1929 to change his real name, Samuel Rosenstock, into Tristan Tzara; the other was Vladimir Ilych Ulyanov, the artisan and leader of the Bolshevik Revolution better known under the *nom de guerre* Lenin, which he had acquired in Siberian exile in 1917.

As radical projects, both Dadaism and communism create their own genre: the manifesto, which in the case of Dadaism is meant to change radically the life/art relation and to transform the figure of the artist into a brutal activist attached to (not detached from) life. As Vladislav Todorov points out, Dadaism was active politically and charged with ultra-leftist (read Bolshevik) intensities that also fueled the communist movement in countries outside Russia, such as Germany. There the Berlin Dadaist Huelsenbeck, whose name Stoppard mentions in *Travesties* and from whom Tzara tries to dissociate himself in the play, proclaimed himself Commissar of the Arts, while Huelsenbeck's colleague, Hausmann adopted the pseudonym of "Dadasov" ("Dadasophe"). According to Todorov, "a large part of the [Dadaist] Berlin wing got direct political assignments from the communist government"⁷. In that context, Berlin Dadaists organized political attractions, such as mounted centaurs of bodies and machines in order to make a show of the magic of the endless proletarian feats of labor. Substantiating these endeavors, an exhibition of Soviet Avant-garde art arrived in Berlin in 1922, complete with constructivist Lissitzky who started publishing, along with Yerenburg, the magazine *Veshch* (Object) that introduced the West to modern art in Soviet Russia. Promoted by the Soviet Constructivism, the concepts of new objectivity and new materiality were embraced by the Berlin Dadaists. And even though the proletarianization of the visual and objective world and the industrialization of the artistic performance died out among the Dadaist circles in Paris, where Tzara had arrived after leaving Zurich, they still favored the direction of the proletarian body positioned to attack the complacency of the sterile, decrepit world of the bourgeoisie through political scandal and crass tactics.

While such occurrences cast a certain political light on the Dadaists' intercultural projects, one is tempted today to look at Dada in another fashion. Deliberately scraping the border between artistic and political action, Dada

⁷ *Red Square, Black Square: Organon for Revolutionary Imagination*, SUNY. 17.

was an art whose professed goal was to crash the monsters of imperialism, Victorian morals and prejudices, and classical art, and, while dismantling the system, to prepare for the new reality that would bring the radical cohesion and merging of aesthetics and politics, ideology and reality, patriarchal and political structures. In *Travesties*, as in life, Tzara's exalted speeches turn the artist into a knight fit for a hammer-and-sickle crusade that mirrors Lenin's militant ideology:

Now we need vandals and desecrators, simple-minded demolition men to smash centuries of baroque subtleties, to bring down the temple and thus finally to reconcile the shame and the necessity of being an artist! Dada! Dada! (*Travesties*, 62).

In striking ways similar to Lenin, a hard-liner who was convinced, like Marx before him, that history worked dialectically and that it advanced through the clash of opposing forces and not through negotiation, Tzara displayed a high consciousness of the necessity of class struggle alongside his sublime affectations. In *Travesties* his exaltations and determination "to hang up his hat/ for the proletariat" (*Travesties*, 92) seem to supply the goods that aggregated throughout the communist space: the grandiose marches, parades and mass campaigns, historic congresses and, above all, the equipment of bold metaphors, banners, sickles and five-pointed stars that formed Lenin's and the Bolsheviks' arsenal, later projected through a wasteland of communism sweeping through the countries behind the Iron Curtain. In his address at the *First All-Union Congress of the Soviet Writers*, a speech that was accepted as the manifesto of the new Socialist Realism genre, Maxim Gorky seemed to echo Tzara's views when he declared that "Bourgeois society completely lost the ability to invent in art. Bourgeois romanticism does not excite imagination, does not sharpen the thinking."⁸

For Tzara, the Dada artist, armed with indefatigable scissors and a saw, insolently trespasses the spaces of objective reality. In Romania, a stronghold of Dadaism, the chief representatives of the Dadaist Avant-garde, the poets Ilarie Voronca and Benjamin Fundoianu (Fondane), both friends of Tzara, embraced the new materiality and new objectivity resting on montages and collages, on cutting and pasting up pictures of everyday life. In Voronca's

⁸ Maksim Gorky. "Speech at the First All-Union Convention of Soviet Writers, 17 August 1934," in *Preobrazhenie mira*. Moscow: Sovetskaiia Rossia, 1980.

Ulise (1929), a descriptive poem of urban life, complete with the woman green grocer, the hospital, the mirrors, the boulevards, and the poet who visits them all at various times during the day, the poetic impressions derive from an extraordinary number of objects and beings, evoked by the poet Ulise with ecstatic voluptuousness: straw-mattresses, linen, quinces, furs, oranges, tea, bread, milk, peas, potatoes, bananas, and so on. *Ulise* was in fact a reflection of what the poet Fondane had urged his friends to accomplish in their pursuit of pure poetry. "A poem," Fondane had decreed echoing Joyce's famous view of the artist in relation to his work, "is conceived as an autonomous universe, with its arbitrary laws, with its unforeseen hazard. A kind of Morse code"⁹.

The reporting of events through the collage principle of disparate views induces the impression of autonomy and causal interdependence, assembling documents and reports, interpretations, news, and photos that mimic media reporting. Thus Dada is a dynamic constellation of a multitude of political designs and interests, an art defying the sacral continuity and causality of events in the world. Its collage structure generates a new intuition of authenticity similar to the Soviet filmmaker Serghei Eisenstein's "montage of attractions" ingeniously accomplished in *Potemkin*, *The Old and the New*, or *October*, and in the enthusiasm of Vsevolod Meyerholds' innovative staging as a manifestation of the contemporary political flux, leading sadly but inescapably to totalitarian control.

Flamboyant and memorable as Tzara must have been in life, he emerges from the fantastically elaborate *Travesties* as the new psyche that invigorated for a brief moment the intellectual life of the twentieth century while showing (perhaps) that to be an artist is to be a revolutionary.

While holding in his hands the strings of ideology, art, and politics, Stoppard seems to pull their ends and turn the gigantic body of twentieth-century culture into a formidable marionette. Its stunning movements, which feverishly consume the century's entire cultural reality, move toward Dadaist fervor and the sclerotic end of the communist endeavors. In ways that carry Stoppard's *Travesties* into the next to the last decade of the twentieth-century, Lenin's communism came to a peculiar demise, fading from center stage as a mere political accident that dismantled the bourgeois structure but failed to form a new one that could last and gratify class-consciousness. Having

⁹ Benjamin Fondane. "Câteva cuvinte pădurețe" ["Some Wild Words"]. In *Poeme/ Poems*. Bucharest: Minerva, 1974. 6. Romanian: "Poemul era conceput ca un univers autonom, cu legile lui arbitrare, cu hazardul lui prevăzut. Un fel de alfabet Morse."

become obsolete, Lenin's ideology, which had usurped the center of power in the Soviet states, disintegrated into a society of mass affectation chanting conjuring slogans and total submission to communist power.

Unlike the Red doctrine and the proletarian dictatorship that came to expose the dead end of their specific history, the self-authorization of Tzara's scintillating genius empowered art and molded contemporary politics. With its effervescent, witty dialogue and clever, provocative exchanges uttered most frequently by Tzara, *Travesties* upholds the clever trappings of a seemingly inconsequential Dadaism. It is tempting to speculate whether Stoppard's Czechoslovakian origin (he was, after all, born in Prague) is in any way relevant to his concern for the world that was behind the Iron Curtain and to his recurring interest in the duplicitous nature of theatre and politics. But to the extent that what happens on the stage can validate Wilde's famous claim that "Life follows Art," *Travesties* makes Dadaism's survival and the extraordinary events of 1989 in Eastern and Central Europe appear as an ongoing battle between "the two daddies," Tzara and Lenin, battling each other over the chessboard of history (Codrescu, 11), a battle that requires a socio-political re-contextualization of Dada in contemporary time.

Tzara was an author of many genres, an artist of unique sensibility, an influential theorist and public figure whose fame did not reside within geographical borders. He lived and worked in Romania, Switzerland, and France, but always preserved an acute sense of cultural identity expressed in his chosen nom de plume. Thus Romania always occupied a site of ongoing negotiation in Tzara's imagination and was at the center of discussions of identity that engage with a plethora of views regarding such concepts as home, nation, state, people, language, and artistic sensibility.

He made a point of qualifying his Romanian-ness and stressed the importance of specific circumstances in being Romanian. His adoption of a pseudonym that means "motherland" in Romanian has to be taken seriously in the case of the poet who confesses in *Approximate Man*: "On all the curves of the earth I've skated elegantly free/pressing to my bosom my destiny in monogram"¹⁰. Even after 1920, when he settled in Paris and was already famous, Tzara continued to write in Romanian and to send poems to be published in the "motherland."

¹⁰ Tristan Tzara, *The Approximate Man*, IX. In *Œuvres complètes*, tome II 1925-1933, Edited by Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1977. 114. Original: "sur toutes les courbes de la terre j'ai patiné élégamment gratuit/ pressant à ma poitrine le destin en monogramme".

The approximate man, with his vague yearning, opens Dada to its new life. Dada is now once again in vogue as it was for Samuel Rosenstock (1896-1963), the later Dada theorist born in Moinești, Romania who changed his name to Tristan Tzara, wrote while still in his teens, "life is sad, but it's a garden still"¹¹, and proclaimed himself to be the man "sad in the country" of uncertain geographical territory. The country may have been Moinești, the little town in Eastern Europe, or Bucharest, or Romania, or the Balkans, a Levant on the margins of Europe, neighboring Russia and just freed from Turkish domination. And like his country, this man was equally uncertain of his ultimate identity, approximate at best. He was a man of Eastern Europe but also a man buried in the Montparnasse cemetery in Paris, near Baudelaire, Dreyfus, Huysmans, Ionesco, Brancusi, Kiki, and other cultural luminaries of an illustrious gallery.

Tzara's elaborate Dada project requires then a new scrutiny by going back to the approximate man whose origin and vague yearning call for what the Romanian-born Andrei Codrescu calls the "not human" or "post-human." Defined in the *Dada Guide*, the post-human identity retrofits itself to suit the new trends available to the latter-day Dada by pressing the restore button. Among the forms now in vogue are vegans, gluten-free advocates, even extraterrestrials, all attempting to perfect "post-humanity as a form of mystical currency that must be both historical and liberating" (Codrescu, 11).

Commemorating 100 years since the launching of the Dadaist Manifesto in Zurich in 2016 and 120 years since Tzara's birth, a new premiere at Bucharest's National Theatre entitled *L'Om Dada* proposes to demonstrate that "we are all Dadaists. We deconstruct, throwing a piece of us on stage and in life." The play's director, Gigi Căciuleanu, explains that his play, which brings together the word *om*, meaning man in Romanian, and *dada*, meaning universal, uses Tristan Tzara's "l'homme approximatif as the text which is sublimely poetic, not at all absurd, beautiful, whole, complex and filled with significance, of the highest currency even 100 years later."¹²

¹¹ As quoted by Andrei Codrescu (Codrescu, 208). See also Tristan Tzara, *Primele poeme / First Poems*. Translated by Michael Impey and Brian Swann. New Riverside Press. 1975.

¹² "...toți suntem dadaști. Defragmentăm, aruncăm ceva din noi pe scenă și în viață. De ce L'Om DAdA? Pentru că am vrut să alătur aceste cuvinte, „om” în limba română, cu „dada” – universalul, explică Gigi Căciuleanu. Am pornit de la *L'homme approximatif*, textul lui Tristan Tzara, teribil de poetic, deloc absurd, frumos, nefragmentat, stufoș, plin de semnificații, foarte actual chiar și după 100 de ani." Hotnews.ro, Culture. Interview with Gigi Căciuleanu. Thursday, March 3, 2016. (My translation)

Adding to this perspective, the dancer Lari Giorgescu, Căciuleanu's partner in the play, states that the opportunity to work on Tristan Tzara's text came with his shocking discovery of "our closeness to the Dadaists: sometimes unwittingly. I hope that this is also the public's belief shared by the audience at the end of the performance"¹³.

Dada underscores the limits of our understanding for otherness and proposes to be a signal for cultural missteps and social displacement. With a surplus of Dadaist perspective, Tzara, the approximate man, plays for otherness – a Romanian Jew whose first language was not French but who made French his personal playground, whose given name was not Tristan Tzara but whose radical impertinence produced *poèmes simultanés*, cut-ups, nonsense lectures, outrageous attire, and theatrical props. Like his fellow Dadaists, Tzara cherished collaboration as the chief principle and engaged in the collective showcasing of various manifestos, such as Huelsenbeck's *The Communist Manifesto*, which proposed changing the slogan "Workers of the World, Unite" to "Workers of the World, Go Dada."

In his signature monocle, Tzara read his play-manifesto, *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (named after Aspirine, the headache remedy) offering Dada to the world as revolution, crude satire, a new art of primitive images and filthy songs, etc., in ways that mimic Communism's creation of the new man whose act bridges politics and culture in the political installations and unwavering revolutionary imagination Lenin engineered.

There is little doubt that Tzara's and Lenin's revolutionary projects were as different as their strategies. Tzara was a flamboyant poet, with a style that could easily be the object of violent ridicule; Lenin was a Russian Marxist and a mass-murderer. In tails and signature monocle, Tzara proclaims that "Dada is against the high cost of living"; Lenin is against that too, but he finds the villain in capitalism and instigates the revolution. Here he is, in Zurich in early 1916, when he wrote the essay that appeared in St. Petersburg in 1917 as "Imperialism, the Highest Level of Capitalism:"¹⁴

¹³ Lari Giorgescu confesses at his turn: "... propunerea de a lucra pe un text de Tristan Tzara este cu atât mai binevenită cu cât descopăr, cu uimire, cât de apropiați suntem cu toții de curentul Dadaist; de cele mai multe ori, fără să știm. Cred că acesta va fi și sentimentul publicului, la sfârșitul spectacolului". Hotnews.ro, Culture. Interview with Gigi Căciuleanu. Thursday, March 3, 2016. (My translation)

¹⁴ See *Essential Works of Lenin, What is to be Done? And Other Writings*, Ed. Henry M. Christman. New York: Bantam Books, 1966.

The development of capitalism has arrived at a stage when, although commodity production still reigns and continues to be regarded as the basis of economic life, it has in reality been undermined and the big profits go the genius of financial manipulation.

Lenin's proclamations, assembled within a political machine, died out after killing millions and liquidating the Proletcult that included potential Dadaists like the poets Yesenin or Mayakovsky. Turned into toiling gladiators these dashing poets advanced the circus of communist aesthetics with boring readings from Lenin and Gorky, mass-meetings of the proletariat, May-Day parades and what Mayakovsky in his suicide note called "the daily-routine," until reaching precisely the threshold where politics turns into a digesting machine that consumes life.

Dada, which was at birth a powerful political art that scraped the border between artistic and political action, continued by contrast to be a form generator of the 20th century art, culture, and politics. Today, when circumstances are not much different from 1916, with Europe's fields turned once again into pools of mud beneath the tents sheltering the flow of refugees from war-ravaged countries like Syria and Irak, Dada has entered its global context in the form of Facebook and Twitter, which are appointed to be the machine of revolutionary language and have replaced the revolutionary leaflets as a major conscious and self-oriented activity aiming at the definite political effect. The proclivity to scandalize people in quick articulate declarations constitute the audible manifestations of Dada's advancement of the word that has smashed and crashed Lenin's political armor and has rallied the iconography of the selfie and of online aphorisms to produce shocking and politically appointed visual or linguistic provocative devices carried forward through digital and media platforms.

In the United States people feel entitled to wear their hair in different colors, established poets like William Burroughs, echoing Tzara's outrageous "Dada is a virgin microbe," proclaim that "Language is a virus" (Codrescu, 51), and Instagram and Snapchat are the new Dada poetics aiming to reorganize the structure of the contemporary psyche and to push the consciousness of the masses. Ever expanding the political aesthetics of modernization, the new Dada has prompted its users to acquire new, digital lives captured in videos of themselves doing something weird or funny, something spectacularly stupid in the Dada vein.

What Codrescu compiles as a post-human Dada guide requires then an insertion of the new political Dada stunts, complete with the dramatic change in tone, countenance and ethos of the new Potemkin – village language and politics that use only the façade of word-engines and gave rise on the American scene to Trump or the Trumpism of incendiary and reckless rhetoric. Turned into opportunistic populism that favors crass and cruel insults and debates of the cage match, such political displays and demagogic figures indicate that Dada, having taken on a new, earnest sort of meaning today, will not go gently into the good night.

References

- CHRISTMAN Henry M. Ed. *Essential Works of Lenin, What is to be Done? And Other Writings*. New York, Bantam Books, 1966.
- CĂCIULEANU Gigi. *Hotnews.ro, Culture*. Interview Thursday, March 3, 2016.
- CODRESCU Andrei. *The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin Play Chess*. The Public Square Series, Princeton University Press, 2009.
- DELANEY Paul. Ed. *Tom Stoppard in Conversation*. Ed. Paul Delaney, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- EICHELBAUM Stanley. "So Often Produced He Ranks with Shaw," in *Tom Stoppard in Conversation*.
- GORKY Maksim. "Speech at the First All-Union Convention of Soviet Writers, 17 August 1934," in *Preobrazhenie mira*. Moscow: Sovetskaia Rossia, 1980.
- RYLOV A. *Vospominaniia "Reminiscences"* Leningrad, 1997.
- STOPPARD Tom. *Travesties*. New York: Grove Press, 1975.
- TODOROV Vladislav. *Red Square, Black Square: Organon for Revolutionary Imagination*. SUNY, Albany, 1995.
- TZARA Tristan. *Primele poeme / First Poems*. Translated by Michael Impey and Brian Swann. New Riverside Press, 1975.
- WETZSTEON Ross. "Tom Stoppard Eats Steak Tartare With Chocolate Sauce," in *Tom Stoppard in Conversation*.
- WRIGHT Barbara. Trans. *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries, with illustrations by Francis Picabia*. London: John Calder; New York: Riverrun Press, 1981.

Ileana Alexandra Orlich is President's Professor and Professor of English and Comparative Literature, as well as Director of Romanian Studies at Arizona State University. Her books include Silent Bodies: (Re)Discovering the Women of Romanian Short Fiction (2002); Articulating Gender, Narrating the Nation: Allegorical Femininity in Romanian Fiction (2005); Myth and Modernity in the Twentieth-Century Romanian Novel (2009). All from Columbia Press, New York. Also: Avantgardism, Politics, and the Limits of Interpretation: Reading Gellu Naum's Zenobia (2010); Staging Stalinism in Romanian Contemporary Theatre (2012). Among her translations into English are Mara (Slavici), Hanu Ancutei (Sadoveanu), Tache de Catifea (Agopian), Patul lui Procust (Camil Petrescu), trilogia Hallipa (Papadat-Bengescu), and Ciuleandra (Rebreanu). Her book, Literary and Dramatic Adaptations: Staging Stalinism in Hungarian, Romanian, and Bulgarian Theatre is forthcoming from CEUPRESS, New York and Budapest.

À la recherche de l'impossible théâtre Dada

ANCA SIMILAR*

Abstract: *In search of the impossible Dada theater.* To research dada theater is to venture through time to the margins of the avant-gardes and to return to what is not yet dada, that is to say, the Dada spirit born in Europe in the early twentieth century and to approach the shores of what is no longer dada, but is still carrying a Dadaist sense. Through the Dada club of Berlin and the voluptuous and the dangerous folly of the Weimar Republic, the Dadaist Erwin Piscator creates the political theater, or Agitprop in 1924 at the very moment when Dada officially ceases to exist in Germany. The original strengths of Dada, those of the destruction of the old world, regenerate at the heart of a revolutionary dialectic, with the idea of making the world a theater without walls. Since the execution of Meyerhold in Soviet Russia in 1940, the cabaret Der Karussell of the Theresienstadt concentration camp, passing through the situationists and the punks, the impossible theater of Dada can exist only at the very moment when it ceases to exist.

Keywords: agitprop, alienation, Berlin, cabaret, cinema, club dada, Dadaism, Der Karrussell, epic, expressionism, futurism, war, new objectivity, Oberdada, punk, revolver, situationism, surrealism, Theatre, Theresienstadt, violence, Weimar, Zürich.

Historiquement, le théâtre dada n'a jamais existé, et les performances dadaïstes du cabaret Voltaire de Zürich en 1916, sous l'impulsion de Tristan Tzara, ne peuvent aucunement s'apparenter à l'art scénique, car les codes relatifs au théâtre sont totalement absents. Jonathan A. Anderson, dans *Hugo Ball and the Theology of Zurich Dada*, avait décrit les performances de Zürich comme « un Théâtre de l'incompétence, de la confusion, et de l'impuissance

* Anca Similar, Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, e-mail: ancasimilar@yahoo.com

traumatisée ». Le terme de théâtre de l'incompétence est lui-même paradoxal et porte à confusion, puisqu'il s'agissait d'une volonté assumée de détruire toute ressemblance avec le monde théâtral. La raison se trouve justement dans la volonté de Dada de s'attaquer aux codes, de les briser et de les faire disparaître pour effacer aussi bien acteurs et spectateurs.

L'empereur de Chine (1916)

L'ouvrage *Le théâtre dada et surréaliste* (Béhar, 1979) possède un titre qui peut porter à confusion car environ soixante-dix pages se rapportent réellement au titre sur les quatre cent quarante du volume et l'auteur rappelle que les deux seuls dadaïstes à avoir écrit des pièces sont Ribemont-Dessaignes et Clément Pansaers. Cependant, quand Ribemont-Dessaignes écrit *L'empereur de Chine* en 1916, il ne connaît pas encore dada, pareil pour Pansaers avec *Les Saltimbanques*, paru en 1918. Fabrice Lefaix qui s'attache en France et en Belgique à redécouvrir et à publier les textes inédits¹ du dadaïsme explique que

La réédition belge de la pièce des *Saltimbanques* est une horreur : avec un texte pas toujours respecté car repris depuis un reprint dans lequel manquaient certains mots, et une postface fautive à plusieurs reprises.²

L'existence d'un théâtre parallèle au dada, s'avère singulière car il faut radicalement repenser la chronologie car bien avant que le mot « dada » ne soit prononcé à Zürich en 1916, « l'esprit dada » existait déjà, embryonnaire certes, mais n'attendant plus que le génie visionnaire de Tzara pour éclore. Ainsi, dès 1910, Hugo Ball avait précipitamment quitté Munich sans terminer son doctorat pour poursuivre une carrière théâtrale à Berlin et l'esprit dada se construit souterrainement, à Paris, Bruxelles, et New York, dans les activités de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray ou encore du poète Jacques Vaché. Dans son ouvrage en deux volumes *Théâtre futuriste italien* (Lista, 1976), une anthologie critique, Giovanni Lista montre bien que le théâtre futuriste était contemporain de Dada et les deux mouvements pouvaient s'influencer l'un l'autre. Le théâtre futuriste, cependant, ne pouvait être tout au plus que

¹ La pièce de Pansaers sera prochainement publiée faisant suite aux textes inédits qui ont déjà paru dans l'ouvrage *Novénaire de l'attente* paru aux Éditions du Chemin de fer.

² Fabrice Lefaix a ainsi rétabli le texte d'origine avec l'aide de libraires belges, ce qui lui a permis de retrouver les mots manquant à partir des revues originales.

dada par procuration ; et la représentation d'une pièce futuriste (aujourd'hui perdue) de Mario Carli au théâtre Verdi de Fiume le 27 octobre 1919, intitulée *Spectacle de Music-Hall et Synthèse Futuriste*, est l'exemple le plus collatéral de la possibilité d'un théâtre dada, qui s'exprimera toujours en marge du mouvement originel.

République de Weimar (1918)

Si le théâtre dada, comme nous l'avons vu, semble historiquement inexistant selon les codes de l'art scénique, cela nous oblige à repenser le cadre même du spectacle dadaïste et il apparaît que l'action singulière du club dada de Berlin permet de répondre à certaines questions sur l'évolution du théâtre au XXe siècle. Nous devons ainsi repositionner le dadaïsme hors des expérimentations de Zürich, ou des formes existentielles parisiennes et replacer le dadaïsme au cœur du vortex de destruction de la première guerre mondiale où Berlin est une extension du champ de bataille, une ville où les amputés de George Grosz déambulent dans les avenues trop grandes, battues par un vent froid, une ville sans vie, où les pauvres se tassent dans des chambres minuscules, autour d'un poêle toussotant, environné du couinement des rats, des pleurs des enfants et du hurlement des femmes battues, et du beuglement de l'alcoolique, tel que Christopher Isherwood a pu le décrire dans son roman *L'Adieu à Berlin* (1939). L'expressionnisme du film *Docteur Caligari*, ou d'un poème de Gottfried Benn, s'exprimera dans cet environnement sombre, qui préfigure, à travers l'analyse du cinéma allemand par Siegfried Kracauer (Kracauer, 2009), que les racines du nazisme étaient déjà tapies dans l'ombre pareil à cet *Œuf du serpent* (1977), le film d'Ingmar Bergman sur Weimar, qui reprenait dans le titre l'expression d'une scène du *Jules César* de Shakespeare :

C'est un œuf de serpent, qui s'il était couvé,
Serait aussi méchant que tous ceux de sa race
Il le faut dans sa coque écraser sans pitié. (Acte Second, scène I)

Ingmar Bergman y décrit une Allemagne de Weimar chaotique et autoritaire, à l'ambiance fantastique, un monde de non-dits, de pulsions criminelles, de panique voluptueuse et décadente (Gordon, 2008) et peuplée d'une foule hagarde et inhumaine telle cette scène de nuit, à la lumière blafarde des lampes à gaz, qui montre des passants, tels des morts vivants, ou des cobayes sous hypnose, découpant un cheval à mains nues dans la rue.

Le Club Dada de Berlin (1919)

Plus qu'aucune capitale européenne, Berlin est paradoxalement le lieu privilégié de l'invention et de l'innovation car s'agit d'un monde vaincu aux structures sociales, nationales et culturelles perturbées, un monde où la tradition est devenue le symbole même de la décadence et de la mort. Dans cet environnement effrayant de possibilités, au sortir de la boucherie la ville se réinvente avec ses fantômes du passé (Palmier, 1976) et ses robots du futur. Si dada, né de la Grande Guerre de 14-18, avait matérialisé le cri désarticulé des morts dans le Cabaret Voltaire, c'est bien le *Club Dada* de Berlin qui induit une politisation du cri de Zurich. Ainsi, dès 1918 : la revue *Club Dada* précise le caractère politique et idéologique de Dada à travers Grosz, Höch, Hausmann, Dix, Heartfield, et l'importance accordée au photomontage vu comme une réduction symbolique du monde. Hausmann affirme ainsi le caractère global du mouvement :

Le Club Dada représentait dans la guerre l'Internationale du monde, il est un mouvement international et anti bourgeois, Le Club Dada, c'est le front contre le travailleur intellectuel.

En 1919 : Hans Poelzig ouvre le théâtre *Grosses Schauspielhaus* et c'est Max Reinhardt, partisan d'un théâtre militant, qui l'anime entre 1919 et 1924. La revue *Der Sturm*, dès 1923, s'intéresse aux mouvements d'avant-garde en Europe et au sein de cette revendication révolutionnaire de Dada se dessine artistiquement la révolution permanente de Trotsky, une révolution internationale où la ville devient un havre cosmopolite d'émigrés et d'artistes russes, hongrois, polonais, et roumains, lançant des journaux, créant des maisons d'éditions et des théâtres.

Piscator (1924)

Erwin Piscator crée à Berlin le théâtre prolétarien en 1924³, au moment même où le club dada cesse d'exister. Piscator est alors un véritable dadaïste mais il s'inspire cependant du théâtre russe de Meyerhold et des recherches du

³ Le Théâtre de Piscator, Am Nollendorplatz, situé dans Le Neues Schauspielhaus (Nouveau Théâtre) fut l'un des centres artistiques de l'avant garde de Berlin et il existe toujours car il a survécu à la destruction en 1945 pour être transformé en Eros Center où on projetait des film pornographiques. Le théâtre est aujourd'hui le *Goya*, un Night club.

*Proletkult*⁴. L'idée originale de Piscator est que ce qui s'inscrit dans le formalisme du spectacle, doit irrémédiablement muter et renvoyer à une dialectique universelle, il s'agira ainsi dans un premier temps de renoncer à l'occultation du public, et ce dernier, par cette inversion ontologique, devient donc le véritable acteur, au cœur d'un forum politique sur des expérimentations sociales (Piscator, 1962/1972). Piscator considérait que la génération de 1914 avait été effacée par la guerre, même si elle n'avait pas péri sous la mitraille. Dans cette nouvelle humanité née de la Grande Guerre, il récuse donc la tradition théâtrale, qui est morte dans les tranchées et les hécatombes, et dont l'homme de théâtre ne peut revenir sans se mentir à lui-même et à son public. Le metteur en scène berlinois voit le théâtre comme une arme pour reconstruire l'humanité et l'histoire en luttant contre le conditionnement économique et social dont il s'agit de se défaire, ce qui avait déjà été l'objectif primordial du dadaïsme de Zürich, celui de revenir au cri destructeur et d'arracher les liens emprisonnant l'être humain. Dans ce nouveau combat, Dada avait toujours choisi l'informe à la forme, et transformé le fond en abîme, pour Piscator ce passage au champ politique s'inscrit dans la même logique. Le photomontage obéit dès lors dans ses pièces comme un écho du monde ouvrant le chemin à la *Nouvelle Objectivité* (Neue Sachlichkeit), un mouvement apparu en Allemagne dans les années 1920 et qui succède à l'expressionnisme, dont il découle par bien des aspects et qui s'incarne dans le cinéma avec *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann en 1927 et rejoint les recherches d'Eisenstein sur le montage cinématographique.

Agitprop (1928)

À la même époque, Fritz Lang tourne *Metropolis*, selon une optique idéologique proche du club Dada, ou *L'Ève future*, de Villiers de L'Isle-Adam, se retrouve plongée au cœur d'une lutte des classes de science-fiction dans une *Metropolis* qui n'est autre qu'une image anticipée d'un Berlin technologique et totalitaire. Le dadaïsme souterrain s'exprimera ainsi au sein de la *Rote Gruppe* (groupe rouge), une réunion d'artistes communistes proche du mouvement

⁴ Le Proletkult est une organisation artistique et littéraire, proche des futuro-constructivistes, qui fonctionna en Union soviétique de 1917 à 1925, dont l'objectif était de bâtir les fondations d'un vrai art prolétarien libéré de toute tradition bourgeoise. Dans le théâtre, le Proletkult rejetait l'enseignement de Stanislavsky considéré comme un dinosaure de l'ancien régime.

Proletkult et de Meyerhold, qui comprenait Grosz, Heartfield et Rudolph Schlichter. Cette évolution prendra forme définitive en 1928, lorsque Bertolt Brecht et Kurt Weill montent *L'Opéra de Quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*). Piscator et Bertolt Brecht sont effectivement les inventeurs d'un « théâtre politique » (agitprop) qui trouvera son aboutissement avec Brecht et le développement d'un ensemble de techniques et esthétiques connues comme « théâtre épique », parmi lesquels « l'effet de l'aliénation ». Il faut donc replacer le théâtre de Brecht dans le cadre de l'influence directe du dadaïsme, qui consiste à placer le spectateur au cœur d'une dialectique qui n'était, cependant, uniquement compréhensible que dans une évolution révolutionnaire permanente au risque de tomber, ce qui adviendra rapidement, dans le néoclassicisme petit bourgeois du réalisme socialiste qui supplantera définitivement l'agitprop quand Meyerhold sera exécuté en Russie sur ordre de Staline en 1940.

Hurlements en faveur de Sade (1952)

Cette idée du club dada de Berlin de faire du monde un véritable théâtre *hors les murs*, se retrouve dans *Hurlements en faveur de Sade*, le premier film de Guy Debord réalisé en juin 1952. Il s'agit de 64 minutes composées d'écrans entrecoupés de voix off, photomontage sonore sans signification évidente, ainsi que 40 minutes de silence. Debord y casse presque tous les codes, à la manière des dadas, sauf la salle de projection qui reste toujours un théâtre. La bagarre générale des spectateurs excédés ne faisait que transmettre à la salle l'énergie et la colère du médium, et en ce sens Guy Debord appartient encore à la tradition de Pistorius et des synthèses futuristes, et ce n'est que dans une phase ultérieure du situationnisme qu'il fera exploser le cadre du théâtre en faisant de la ville un bac à sable ouvert selon les idées de Walter Benjamin ; une déambulation connue sous le terme de *dérive* dans une ville devenue un univers monde. La violence primaire de dada évoluera aussi sous un angle plus terrifiant, l'aspect sombre et inquiétant du dadaïsme, à la manière d'un Docteur Mabuse maître de la ville secrète, des bas-fonds et de l'inconscient. Ce sera le concept de *Oberdada* de Johannes Baader, autoproclamé chef suprême de Dada, s'inscrivant dans une volonté de puissance, qui incarne la création dada d'un dictateur qui peut dire « *je suis dieu* », préfigurant un Hitler répétant sa posture scénique devant le théâtre national-socialiste de Nuremberg, filmé à la manière d'un photomontage expressionniste par Leni Riefenstahl.

« *My Way* » (1978)

Greil Marcus dans son ouvrage de référence *Lipstick traces, une histoire secrète du XXe siècle* (Marcus, 2000), montre l'influence du dadaïsme, même inconscient, avec la folie punk et le hurlement rageur des Sex Pistols, c'est ainsi que l'acte dada ultime, la fascination du revolver, ou le fameux « *faire de la Littérature un revolver dans la poche* » de Huelsenbeck, comme les rodomontades sanguinaires de Jarry, ou la fascination des armes de Jacques Vaché, incluant l'idée provocatrice de tirer sur la foule sous la forme d'un acte vu comme une phrase définitive, pulsion criminelle fort heureusement jamais assouvie sous la forme réaliste, mais seulement sous l'acte désespéré de s'ôter la vie, ou le *Suicide mode d'emploi* du dandy dada Jacques Rigaut. Par un écho lointain à cette réalisation impossible du théâtre dada, c'est le punk Sid Vicious qui le mettra en scène dans sa version de *My Way* de Sinatra en 1978, où il abat les spectateurs à coups de revolvers dans ce qui reste une image saisissante de l'impossible théâtre dada ; car il renvoyait déjà, inconsciemment, à la plus effrayante représentation théâtrale de l'histoire, à la fois absurde et ignoble, où les acteurs étaient des condamnés et où les spectateurs avaient des yeux morts.

Der Karussell (1944)

Kurt Gerron, le grand comédien allemand qui joua en 1928 le rôle de Tiger Brown dans *L'Opéra de Quat'sous* de Brecht, fut interné dans la ville de Theresienstadt, un vrai camp de concentration déguisé en ville de villégiature par les nazis, qui utilisaient le savoir-faire des cinéastes, musiciens, décorateurs, jardiniers, peintres juifs, pour réaliser un Disneyland national socialiste. Il fut ainsi ordonné à Kurt Gerron de réaliser un documentaire où il s'agissait de présenter la ville comme une merveilleuse et joyeuse utopie et un grand sanatorium pour les juifs, et occulter son rôle monstrueux de camp de concentration et les milliers de gens qui y mouraient de faim, de maladies et de mauvais traitements. Des scènes du documentaire se déroulaient dans des cafés, des boulevards imaginaires, le tout accompagné de la musique de jazz des *Ghetto Swingers*, le groupe de Coco Shumann, pendant que des couples en costumes blancs et canotiers se promenaient main dans la main. Cette ville théâtrale fut en outre le lieu de ce qui fut considéré le meilleur cabaret allemand des années 1940, *Der Karussell*, qui réunissait l'élite des milieux artistiques allemands (Herzog, 2006). En 1944 les « habitants » de la ville et tous les acteurs qui avaient joué au cabaret *Der Karussell* ainsi que dans le documentaire intitulé *Le Führer offre une ville aux juifs* (*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*), furent déportés à Auschwitz et exterminés.

C'est dans la salle du cabaret *Der Karussell*⁵ qu'eut lieu la représentation qui annula tous les codes du théâtre dans cette fausse ville affublée d'un vrai faux théâtre ou Kurt Geron fut obligé de se produire devant un public de douze cadavres nus. Les acteurs qui l'accompagnaient, épouvantés à l'idée de jouer devant des morts firent venir à la représentation tous les détenus aveugles, insensibles aux atroces spectateurs. Les morts et les aveugles assistèrent ainsi à une danse macabre grotesque qui renvoyait inéluctablement au cri des dadas de Zürich et à l'impensable théâtre de la mort du monde.

Bibliographie

- ANDERSON J. A., *Hugo Ball and the Theology of Zurich Dada*, s.l.n.d.
 BÉHAR Henri, *Le théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.
 BÉHAR Henri & Dufour C, *Dossier H, Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.
 GORDON M., *Voluptuous Panic: The erotic world of Weimar Berlin*, Feral House, 2008.
 HERZOG R., *Rire et résistance, Humour sous le IIIe Reich*, trad. R. Darquenne, Paris, Michalon, 2006.
 KRACAUER S., *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.
 LESSOUR T., *Berlin Sampler*, Paris, Ollendorff & Deseins, 2009.
 LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.
 MARCUS G., *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Folio, 2000.
 PALMIER J.-M., *Berliner Requiem*, Paris, Galilée, 1976.
 PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique suivi de Supplément au théâtre politique*, trad. A. A. Sebisch, Paris, L'Arche, 1962/1972.

Anca Similar is an actress at The North Theatre in Satu Mare and a teaching assistant and doctoral student at the Theatre Department of The Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University in Cluj. She has over 200 collaborations for dubbing, voice over, lipsync and doubling with production companies such as Paramount Pictures, BBC, Sony Pictures, Cartoon Network, Jettix, TV Paprika, TVVP. She is specialised in Voice Movement Integration and directed a number of workshops on the actor's voice in Athens, Budapest, Strasbourg, Nancy and Pace University New York.

⁵ Voir Kurt Geron's *Karussell* (1999), film documentaire allemand de Ilona Ziok.

**DADA ET LES ARTS /
DADA AND THE ARTS**

Le Récit et le néant

TILL R. KUHNLE*

Abstract: *The Story and the Nothingness.* DADA means the subversion of great narratives as frameworks of ideology. Therefore DADA does not only attack tradition in arts and society but – by denying the validity of *logos* (Tristan Tzara, Hugo Ball, Benjamin Fondane) – also the manifestoes of movements of the historical avant-garde as Futurism, Expressionism or – later – Surrealism, because they try to impose their “discursivity” (term used by Foucault almost in the sense of lat. *topica*) on arts and society. In other words, the avant-garde ends up creating its own tradition. In that way, the principle of the avant-garde might be described as the *permanent revolution of tradition*. Thus DADA has become a critical movement within the historical avant-garde. One answer to the dilemma of the avant-garde can already be found in the works of Nietzsche; and the influence of his philosophy especially on the early movements of the historical avant-garde (Futurism, Expressionism, Vortex...) cannot be denied. In its radical negativity DADA wants to surpass not only the contradiction within avant-garde but also Nietzsche’s superman and primitive anarchism to reach a higher degree of individuality which shall be no more in conflict with humanity (Raoul Hausmann): Dadaists have become the *anarchists of anarchy*. And the ethical imperative of DADA prevails in the writings of Guy Debord. Located at the hiatus of negation and great narrative DADA is more than absurd, it means the laughter of *διάβολος*, “the one who separates”.

Keywords: Dada, great narratives, discursivity, avant-garde, futurism, expressionism, anarchy, manifesto, *Lebensphilosophie*, existential thinking, art (concept), disgust, superman, *logos*.

Dès son premier manifeste présenté 46.385 jours après la Révolution française par Hugo Ball, une « nouvelle tendance artistique / *neue Kunstrichtung* » s’en prend au discours, à ce « maudit langage, gluant de saleté comme les

* *Université de Limoges, EHIC, e-mail: Kuhnle-Augsburg@t-online.de*

mains des courtiers après avoir tripoté des pièces / *Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutzklebt, wie von Maklerhänden, die die Münzen abgegriffen haben* »¹. Cherchant à s'emparer du matériau du langage, donc des mots, et du « Matériau de la peinture sculpture architecture »², DADA fait son intrusion sur la scène des arts comme Mephisto dans le *Faust* de Goethe : « Je suis l'esprit qui nie tout / *Ich bin der Geist, der stets verneint* »³. En effet, dans son *Manifeste DADA 1918*, Tristan Tzara paraît assumer le rôle du grand « calomniateur » et « destructeur », du *διάβολος* :

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 de bandits qui déchirent détruisent les siècles.⁴

Quand le mouvement DADA fut créé à Zurich, en ce pays hétérotopique au milieu de la Première Guerre mondiale, plusieurs courants se disputaient la primauté à l'intérieur de l'avant-garde historique, dont les plus importants étaient alors le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme. Pour les deux derniers déjà, on peut distinguer cette tendance que Peter Bürger constate pour le dadaïsme et le surréalisme, qu'il considère par ailleurs comme les deux courants majeurs (les autres ne paraissent pas l'intéresser) de ce qu'il appelle les « mouvements historiques d'avant-garde »⁵ : la tendance vers « le dépassement de l'art dans la vie pratique »⁶.

¹ Hugo Ball, « Manifeste à l'occasion de première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 14 ; orig. « Das erste dadaistische Manifest », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, textes édités par Karl-Maria Guth, Berlin, Hoffenburg, 2016, pp. 21-22.

² Cf. Raoul Hausmann, « Matériau de la peinture sculpture architecture », in M. Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique, op. cit.*, p. 94.

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in *Werke (Hamburger Ausgabe) 3*, Munich, C.H. Beck, texte établi par Erich Trunz, 1981, p. 47.

⁴ Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 », in *Œuvres complètes I. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 359-367, p. 366. Cf. Michel Sanouillet, *DADA à Paris*, édition nouvelle, revue et augmentée par Anne Sanouillet, préface de Michèle Humbert, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 116 sq.

⁵ Contrairement à Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013, p. 27 n. 5 [orig. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, « Edition », 1974, p. 44 n. 4], qui parle de « mouvements historiques d'avant-garde » (« historische Avantgarde bewegungen ») pour désigner le dadaïsme et le surréalisme qu'il met au centre de son étude, le terme d'« avant-garde historique » en revanche sert ici pour regrouper l'ensemble des mouvements novateurs en art et en littérature qui se sont regroupés autour d'une programmation.

⁶ *Id.*

Ainsi, en 1912, Marinetti déclara qu'avec « l'éternelle vitesse omniprésente », l'homme de ce début de siècle vivait déjà « dans l'absolu ». Pour en finir avec le passé, il proclama : « Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme. »⁷ En effet, certains programmes de l'avant-garde historique avaient pris un ton apocalyptique ; ainsi l'historien de l'art Beat Wyss démontre à quel point non seulement les futuristes mais aussi les expressionnistes du *Blauer Reiter* associaient la violence de certaines de leurs œuvres à des motifs apocalyptiques pour finir par faire apparaître la guerre comme l'accomplissement de l'art⁸.

L'évocation de l'Apocalypse ne se limite pas pour autant à un effet rhétorique ; au contraire, elle montre que l'avant-garde cherche à s'inscrire dans ce grand récit appelé Histoire, notamment autour de cette guerre qui sera nommée la « Grande ». De fait, nous rejoignons Denys Riout pour qui les visions des avant-gardes impliquent toujours « l'existence de grands récits unificateurs, capables d'inscrire les innovations dans une perspective téléologique »⁹. Seulement, nous avons tendance à parler plutôt d'une véritable *perspective eschatologique*. La vocation totalisatrice de l'avant-gardisme contraste pourtant avec sa « structure d'exclusion » qui s'articule, comme le souligne Riout, dans ses manifestes¹⁰. Ce nonobstant, les manifestes d'avant-garde s'inscrivent dans une longue tradition puisque, depuis la genèse de l'autonomie esthétique à l'époque de la première modernité, les différentes tendances notamment en littérature s'imposaient à travers des *querelles* menées dans des préfaces, des discours, des dialogues ou d'autres textes programmatiques¹¹. Le genre même du manifeste remonte d'ailleurs au XVI^e siècle où il servait d'abord aux autorités politiques à expliquer leur conduite¹².

⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme* [publié par le 'Figaro' le 20 février 1909] », in Giovanni Lista, *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Paris, Champ Vallon, « Les classiques de Champ Vallon », 2015, pp. 93-96, p. 94.

⁸ Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln, Dumont, 1996, 180-192.

⁹ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 16.

¹⁰ *Id.*

¹¹ Cf. Till R. Kuhnle, Art. « Querelle », in Gert Ueding (dir.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik VII*, Tübingen, Niemeyer 2005, pp. 503-523.

¹² Cf. entrée « Manifeste », in *Trésor de la langue française (TLF)* ; Cf. Walter Fähnders, Art. « Manifest » in Gert Ueding (dir.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik V*, Tübingen, Niemeyer 2001, pp. 927-930.

À l'égard de l'avant-garde historique, nous proposons l'hypothèse suivante : le manifeste est toujours un élément intégrant des œuvres attribuées au mouvement qu'il représente ; c'est-à-dire l'œuvre n'est pas expliquée par un manifeste mais celui-ci contribue à sa constitution en tant qu'œuvre d'art.

Or, le vrai dilemme de l'avant-garde historique est le fait qu'elle reste le plus souvent prisonnière de ce concept dont la naissance, comme écrit Benjamin Fondane dans son *Faux Traité d'esthétique*, « fut un événement historique malheureux »¹³ : le concept de l'art. Quelques années avant cet anti-manifeste de 1938¹⁴, Fondane, poète, dramaturge, cinéaste et philosophe proche de DADA, a bien concédé dans un texte intitulé *Signification de DADA* (datant probablement de 1930-1932)¹⁵ que « le cubisme ne fut qu'une grande révolution profonde à l'intérieur d'un seul art », en ajoutant pourtant qu'« il ne fut qu'un moment d'art, un art malgré tout, bien que pour la première fois, il méritât vraiment de relever l'esprit ». Le futurisme, en revanche, « ne fut pas un mouvement de destruction mais une substitution, parfois violente, de valeurs spirituelles déjà mises au jour par les changements mécaniques du monde contemporain ». Au fond, rien n'avait changé avec un de ces mouvements ayant précédé DADA : « il ne s'agissait en fait que d'une promotion nouvelle, c'était toujours l'homme constructif, l'*homo faber*, ici et là, avant et après »¹⁶.

En effet, malgré tous ses discours de rupture, l'avant-garde historique s'approprie les procédés traditionnels en les transformant ou en les niant – ce que l'historien de l'art Ernst Gombrich démontre à l'exemple du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet¹⁷, reprenant une composition de l'école de Raphael. L'artiste, conclut-il, est donc toujours amené à s'en rendre compte qu'une langue composée exclusivement de néologismes ou d'une nouvelle syntaxe serait aussi incompréhensible que le balbutiement d'un fou (« das Stammelneines

¹³ Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, présenté par Ann Van Sevenant, Pais, Paris Méditerranée, 1998, p. 95.

¹⁴ Cf. Till R. Kuhnle, « Pereat manifestum – fiat ars ! À propos de quelques faux traités d'esthétique », in *Cahiers Benjamin Fondane*, N° 10, 2007, 57-74.

¹⁵ Cf. Olivier Salazar-Ferrer, « Rimbaud le voyou et la crise ontologique du poème », in *Cahiers Benjamin Fondane* 9, 2006, pp. 73-82, p. 74.

¹⁶ Benjamin Fondane, « Signification de Dada [inédit] », in Michel Carassou / Petre Raileanu (éd.), *Fundoianu / Fondane et l'avant-garde*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, 1999, pp. 76-82, pp. 76 sq.

¹⁷ Ce tableau de Manet est souvent considéré comme un des précurseurs de la peinture d'avant-garde.

Wahnsinnigen »)¹⁸. Or, l'avant-garde historique fait éclater les limites imposées par les différents genres et disparaître la distinction entre les arts ; en quelque sorte, elle peut réclamer la continuation de l'effort wagnérien pour créer la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale qu'elle cherche même à dépasser – comme Kandinsky par son concept du *Monumentalkunstwerk* tenant compte des forces antagonistes des arts qui contribuent à sa réalisation¹⁹. D'un autre côté, de par sa « structure d'exclusion » mise en relief par Riout, elle impose à son tour un système d'imitation. On est donc amené à parler avec Nietzsche d'une *volonté de tradition* (« Wille zur Tradition »)²⁰. Par là, les nombreuses révoltes avant-gardistes contribuent à maintenir la *révolution permanente de la tradition*²¹ à laquelle, comme nous cherchons à montrer par la suite, DADA oppose son « grand travail destructif » (Tzara).

Le recours à Nietzsche s'avère crucial pour comprendre les apories de l'avant-garde. Non seulement parce que les œuvres du philosophe ont été lues par les représentants des premiers mouvements de l'avant-garde historique, mais aussi parce que, comme le constate Marc Jiménez, le philosophe « avait en mains tous les éléments théoriques, philosophiques et esthétiques pour penser les ruptures de la modernité artistique »²². C'est lui qui a souligné l'importance du discours – et ainsi, quoique d'une manière indirecte, du manifeste – pour les « grands découvreurs » du renouveau :

Tous obsédés par la littérature au point d'en avoir plein les yeux et les oreilles – ce furent les premiers artistes d'une culture littéraire universelle, le plus souvent eux-mêmes écrivains, poètes, habiles à combiner, à mélanger les arts et les sensations [...] ; tous fanatiques de l'expression à

¹⁸ Ernst Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin, Phaidon, 2002, p. 274.

¹⁹ Wassily Kandinsky « Über Bühnenkomposition », in W. Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter [1912]. Dokumentarische Neuauflage*, texte édité et documenté par Klaus Lankheit, Munich / Zurich, Piper, 2002, pp. 189-208. Cf. Hugo Ball, « Kandinsky », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, op. cit., pp. 22-35, pp. 24 sq.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 85 ; orig. : *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, in *KSA 6*, München, dtv / de Gruyter 1988, p. 141.

²¹ Cf. Till R. Kuhnle, « Die permanente Revolution der Tradition – oder die Wiederauferstehung der Kunst aus dem Geist der Avantgarde? », in Hans Vilmar Geppert / Hubert Zapf (dir.), *Theorien der Literatur II*, Tübingen, A. Francke, 2005, pp. 95-133.

²² Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 280.

tout prix – je citerai Delacroix, de tous le plus proche de Wagner – tous grands découvreurs au royaume du sublime aussi bien que de la laideur et de la hideur, plus grands découvreurs encore en matière d'effets, de mise en scène, d'étalage, tous doués de talents qui surpassaient de beaucoup leur génie [...].²³

C'est avant tout la tournure « Tous obsédés par la littérature / *Alles amtbeherrscht von der Literatur* » qui intéresse ici. Elle désigne le fait que toute production artistique est désormais associée à un discours qui, à son tour, la pousse vers une synthèse de tous les moyens de l'art. On ne peut s'empêcher de penser à la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo, cet important manifeste du romantisme²⁴, quand il est question ici des « grands découvreurs au royaume du sublime ». Dans la mesure où les artistes s'avèrent « obsédés par la littérature », leurs œuvres se confondent avec une discursivité à laquelle est accolé comme étiquette un néologisme finissant par le suffixe *isme*. Répandus depuis la Renaissance et particulièrement productifs au XIX^e²⁵, ces néologismes connaissent une nouvelle prolifération dans les milieux artistiques et littéraires lors des premières décennies du XX^e siècle, à savoir au moment de l'avant-garde historique : l'*isme* indique le lieu (*topos*) d'un changement à l'intérieur d'un discours. Contrairement à Serge Fauchereau, qui pense que « les dénominations en *isme* sont des simples commodités »²⁶, il faut constater qu'elles dictent une *topique* (*topica*) imposant une *via argumentorum*²⁷. Les auteurs d'un manifeste qui fait émerger une telle *topique* sont animés par le désir de gagner, au dire de Michel Foucault, une « position 'transcursive' »²⁸, c'est-à-dire devenir des « instaurateurs de discursivité »²⁹. Mais au lieu de créer « une infinité de possibilités de discours », une discursivité qui s'avère « hétérogène à ses transformations ultérieures »³⁰, les auteurs de manifeste revendiquent, en

²³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 178 [§256] ; orig. : *Jenseits von Gut und Böse*, in *KSA 5*, Munich, dtv / de Gruyter, 1988, pp. 202 sq.

²⁴ Marinetti a rendu hommage à Hugo dans un sonnet, reproduit dans Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 31.

²⁵ Cf. l'entrée « isme » du TLF.

²⁶ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001, p. 7.

²⁷ Roland Barthes, « L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire », in *Recherches rhétoriques* (= *Communications* 16), Paris, Seuil, « Points / essais », 1994, pp. 245-340, p. 307.

²⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quatro », 2001, pp. 817-849, 832.

²⁹ *Ibid.*, p. 833.

³⁰ *Ibid.*, p. 834.

dernière conséquence, la soumission inconditionnée à la discursivité proférée. Voici le dilemme de nombre de mouvements de l'avant-garde historique : ils proclament la liberté tout en cherchant à nier cette « hétérogénéité » par rapport aux œuvres futures. Ce que nous avons nommé la *volonté de tradition* est donc tout d'abord une *volonté de discours*.

Le *Manifeste futuriste* s'inscrit dans le grand récit unificateur du fascisme, ce que souligne Gottfried Benn dans son éloge bien nietzschéen lorsqu'il accueille Marinetti en 1934 à Berlin – au nom du Reich national-socialiste :

M. Marinetti, vous avez eu l'énorme bonheur, que – depuis les architectes helléniques peut-être – aucun artiste n'a connu, de voir comment la loi dictée par votre visage intérieur est devenue dans votre peuple l'idéal même de l'Histoire.³¹

Or, par la force du discours, le futurisme de Marinetti et l'expressionnisme de Benn se soumettent à ce « grand récit unificateur » proposé par les idéologies totalitaires – et contribuent ainsi à cette « esthétisation de la politique » qui caractérise le fascisme³².

Confrontés aux discours propagandistes de la Première Guerre mondiale, les dadaïstes furent déjà bien conscients de ce danger. C'est donc dans ce sens qu'il faut comprendre l'attaque menée par Hugo Ball contre le λόγος auquel il voulait dérober le matériau qui lui est propre : « Le mot, c'est ça que je veux, là où il s'arrête et là où il commence »³³. Cela amène une réponse à la question – plutôt rhétorique – soulevée par Fondane dans son texte *Signification de DADA* :

Qu'est-ce que Dada venait faire, convulsionnaire, parmi ces écoles idéales, avec lesquelles plus d'un signe le relie, mais desquelles ce qui le sépare n'est plus simplement un hiatus, une différence de plus ou de moins, mais une distance de qualité, de mode ?³⁴

³¹ Gottfried Benn, *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 2003, p. 1044.

³² Walter Benjamin, Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [traduit par Pierre Klossowski], in *Gesammelte Schriften I.2*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1974, pp. 709-739, p. 738.

³³ Ball, « Manifeste à l'occasion de première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », *op. cit.*, p. 14.

³⁴ B. Fondane, « Signification de DADA », *op. cit.*, p. 77.

Dans son important *Manifeste DADA 1918*, Tzara attaque ouvertement la pratique ambiguë des avant-gardes de proférer des manifestes :

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...] J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire des actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens.³⁵

Pour faire un poème dadaïste, Tzara propose de découper les mots d'un article de presse choisi au hasard selon la longueur souhaitée du poème à créer, de mettre les mots dans un sac et puis de les copier dans l'ordre où ils sortent du sac : « Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore incomprise du vulgaire. »³⁶ L'ironie parfois méconnue de ce passage indique qu'il se moque autant d'un avant-gardisme mondain que du sérieux des manifestes d'avant-garde. À la volonté de discours de ces derniers, Tzara oppose la grande force dont le *διάβολος* est le maître incontesté : le rire. L'« esprit qui nie tout » provoque des anti-manifestes comme le *Manifeste Cannibale Dada* (1920) de Picabia qui s'en prend aux idéologies de tous bords :

DADA lui ne sent rien, il n'est rien. rien. rien. rien.
Il est comme vos espoirs : rien.
Comme vos paradis : rien.
Comme vos idoles : rien.
Comme vos hommes politiques : rien.
Comme vos héros : rien.
Comme vos artistes : rien.
Comme vos religions : rien.³⁷

³⁵ T. Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 360.

³⁶ Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », in *Œuvres I, op. cit.*, p. 382. En partant de ce texte, P. Bürger (*Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 88), pour qui une attitude libertaire est inconcevable, dénonce « le danger du solipsisme », à savoir « le problème du retour à l'individu isolé » chez les dadaïstes et chez les surréalistes. En effet, son analyse qui renonce à une analyse approfondie des sources, touche ici à ses limites.

³⁷ Francis Picabia, *Manifeste Cannibale Dada*, in *Écrits 1913-1920*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allones, Paris, Pierre Belfond, 1975, p. 213. Cf. aussi la thèse d'Iris Förster, *Die Fülle des Nichts: wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München, Verlag Meidenbauer, Forum für Europäische Literatur, 2005, pp. 45 sq.

Or, l'impulsion libertaire de DADA amène le « dadasophe » autoproclamé Raoul Hausmann à vociférer contre l'« anarchisme individualiste (« Individualanarchismus ») perfectionné par le bourgeois, puis radicalisé dans les sillons d'un Stirner et d'un Nietzsche³⁸, sans pour autant nier en vrac l'influence de ces deux penseurs. Selon lui, il s'agit de les dépasser encore pour atteindre une individualité poussée à ses extrêmes (« eine aufshöchstgesteigerte Individualität ») qui, ne pouvant plus se limiter à l'« Unique » (« der Einzelne », terme utilisé par Stirner), se transformera en NOUS puisqu'elle incorporera dans son MOI la totalité de l'humain³⁹. Avec sa critique de l'« anarchisme individualiste », il adopte une attitude de libertaire, terme que nous employons ici dans le sens que lui a attribué Michel Onfray en opposant aux anarchistes doctrinaires les « libertaires qui revendiquent leur liberté, y compris parmi ceux qui veulent élargir les libertés ! Les libertaires sont donc les anarchistes de l'anarchie »⁴⁰. Les dadaïstes n'auraient certainement pas formulé d'objection à ce qu'ils soient caractérisés comme les « anarchistes de l'anarchie »...

DADA désigne tout d'abord une expérience existentielle qui se situe au-delà ou en deçà du *credo quia absurdum*, puisque la notion même de l'Absurde est un produit du rationalisme. En dernière conséquence, au dire de Georges Ribemont-Dessaignes, DADA porte en lui sa propre négation : « Dada détruira Dada. Vous ne pouvez rien construire qui ne soit pourri »⁴¹. En effet, DADA se révolte contre l'aliénation et demande une reformulation du concept du travail. Par là, il met le doigt sur le défaut majeur des autres mouvements. Rappelons ici le constat de Fondane au sujet du futurisme : « c'était toujours l'homme constructif, l'*homo faber*, ici et là, avant et après ». Par ailleurs, Raoul Hausmann s'avère bien proche de Ribemont-Dessaignes quand il dénonce l'idée de soumettre le travail aux seuls principes de la production et de la

³⁸ Cf. Raoul Hausmann, « Schnitt durch die Zeit », in *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, textes édités par Michael Erlhoff, München, edition Text + Kritik, « Frühe Texte der Moderne », 1982, pp. 71-82.

³⁹ Raoul Hausmann, « [Dada] [Berlin] 28.4.1918 Typoskript-Durchschlag [inédit] », in Eva Züchner, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, Berlin, Berlinische Galerie: Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1998, pp. 70-71, p. 71.

⁴⁰ Michel Onfray, *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012, p. 231.

⁴¹ Georges Ribemont-Dessaignes, « Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art [1921] », in *Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques (1915-1929)*, nouvelle édition revue et présentée par Jean Pierre Bergot, Paris, Éditions Ivrea, 1994, pp. 25-30, p. 29.

conservation de l'espèce au lieu de le considérer comme la divulgation de la propre expérience vécue et l'épanouissement entier d'une volonté – « die Ausbreitung des eigenen Erlebens, die volle Entfaltung eines Willens » – dans le but que « je triomphe sur mon moi / *Ich sol lieber mich siegen* »⁴². Ce n'est pas par hasard que l'avènement de la philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*) et de la pensée existentielle coïncide avec celui de l'avant-garde historique : Stirner, Nietzsche, Bergson et Sorel constituent la lecture de chevet des futuristes et des expressionnistes⁴³, mais aussi des dadaïstes.

Pour certains chroniqueurs de l'avant-garde, qui à leur tour veulent construire – pour reprendre la tournure de Riout – un de ces « grands récits unificateurs, capables d'inscrire les innovations dans une perspective téléologique », le mouvement DADA a été enterré lors de son année de crise 1921/1922, afin que le surréalisme puisse accomplir ce grand récit appelé « avant-garde ». Cette idée reçue continue à faire office dans les médias :

Bien que partageant avec Tzara la conviction qu'un « grand travail négatif » reste à entreprendre, les surréalistes se tournent résolument vers un avenir à accomplir. Les jeux collectifs, l'écriture automatique, l'activité onirique s'opposent à la crispation répétitive dans laquelle se cantonnent les dadaïstes narcissiques et passéistes. En avril 1921, Dada, qui avait su attaquer la notion même d'expression artistique et poétique, refusait de se renouveler. Son « anti-art » était devenu de l'art. Breton « ne tournant plus ses regards » vers Tzara, ne mâchera pas ses mots : « Lâchez tout. Lâchez Dada. Partez sur les routes. »⁴⁴

Cet hommage à DADA est plutôt une des nombreuses nécrologies dans lesquelles le mouvement apparaît comme une impasse. Tzara, en revanche, déclare en 1927 à Fondane que DADA se distinguait du surréalisme par une

⁴² Raoul Hausmann, « Zu Kommunismus und Anarchie », in *Bilanz der Feierlichkeit*, op. cit., pp. 27-32, p. 29.

⁴³ Les réflexions sur l'art de Georg Simmel illustrent ce *climat d'avant-garde* qui règne en Europe. Toutefois, aux dires de ce représentant de la philosophie de la vie, toutefois, seuls les peintres expressionnistes auraient su s'affranchir des « inhibitions » imposées à la vie par la culture (« Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag [1918] », in *Gesamtausgabe* XVI, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1999, p. 191).

⁴⁴ Gérard de Cortanze, « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution », in *Magazine littéraire* [dossier : *Éloge de la révolte*] n° 365, avril 1998, p. 49. Ce texte est repris pour commémorer le centenaire de l'ouverture du Cabaret Voltaire en février 1916 : <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/il-y-cent-ans-revolution-dada-08-02-2016-138356>.

ligne de conduite qui « était la sincérité jusqu'à l'anarchie »⁴⁵. Et il sera à Fondane de démontrer à quel point le surréalisme fut de mauvaise foi : « La raison décide de la mobilisation de la déraison, elle tente de provoquer consciemment le subconscient ; elle veut obtenir un occulte 'clair et distinct' [...] »⁴⁶. Dans son article de synthèse *Signification de DADA*, il déchire donc le certificat de décès acté en 1921 en soulignant que la plupart des mouvements d'avant-garde – parmi lesquels il s'en prend particulièrement au surréalisme – sont restés fidèles au concept idéaliste de l'art, en se soumettant non seulement aux impératifs de l'esthétique, mais aussi à l'Esprit, au *logos* engendrant les grands récits. Seul DADA trouve donc grâce devant ses yeux :

Dada était la première manifestation connue de l'esprit, qui se prétendait catastrophique, qui rejetait toute finalité, qui proclamait le scandale pour le scandale, tout en cachant (ou ignorant peut-être) l'idée obscure qui l'y poussait, qui refusait de se laisser prendre pour un Événement, de se laisser ranger soit dans le fait d'art, soit dans les faits spirituels quelconques, et, qui, pour la première fois au monde, refusa « le beau rôle », prétendre vouloir arriver à l'idiotie pure, et déclarait spontanément que le chef d'œuvre, et même l'œuvre n'étaient possibles sur son terrain.⁴⁷

En effet le « Dégoût dadaïste » proclamé par Tristan Tzara ne revendique qu'une seule positivité : « Liberté : **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacements des contraires et toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE »⁴⁸. Cet éloge du dégoût fait penser à Nietzsche pour qui le « grand dégoût » (« der große Ekel »)⁴⁹ distingue l'homme supérieur, celui qui aspire à la seule position anthropologique possible, loin du commerce de l'humain trop humain ; en revanche, cela exige que l'homme soit dépassé d'abord : « Der Mensch ist Etwas, das über wunden werden soll »⁵⁰.

⁴⁵ Cf. M. Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », p. 378.

⁴⁶ B. Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 71. Ce texte peut-être lu comme un anti-manifeste. Cf. Till R. Kuhnle, « Pereat manifestum – fiat ars ! À propos de quelques faux traités d'esthétique », *art. cit.*

⁴⁷ B. Fondane, « Signification de Dada », *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸ T. Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 367.

⁴⁹ Cf. Till R. Kuhnle, « Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche », in *Archiv für Begriffsgeschichte XLII*, Bonn, Bouvier, pp. 161-261.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, p. 22 ; orig. : *Also sprach Zarathoustra I-IV (= KSA 4)*, Munich, dtv / de Gruyter 1988, p. 14.

Tzara s'avère en effet proche de Nietzsche – bien entendu d'un Nietzsche désormais « dadasophe » ayant dépassé le Nietzsche « avant-gardiste » – en faisant précéder l'affirmation de la vie d'une négation qui ne connaît aucun corrélat dialectique. Ce n'est qu'à travers le refus de toute synthèse que DADA peut accéder à cette force vitale qu'est la vie. Celle-ci s'affirme par conséquent sous forme de création *ex nihilo* – à l'instar de ce monde produit par un tableau :

Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre. Il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est cause et sans théorie. Ordre = désordre, moi = non-moi ; affirmation = négation : rayonnements suprêmes d'un art absolu.⁵¹

Toutefois, cet « art absolu » cherche à détruire le recueillement car la contemplation tend à se livrer au discours, pour cette raison, comme le constate Walter Benjamin, « il s'agissait avant tout de satisfaire à cette exigence : provoquer l'outrage public. [...] L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique »⁵². En d'autres termes : DADA annihile la distance nécessaire pour la perception esthétique, *l'αίσθησις*. De même, le manifeste DADA, de fait l'anti-manifeste, doit être déclamé à haute voix, plus encore : être au centre d'une manifestation afin de créer une ambiance théâtrale et pathétique qui entraîne son public⁵³.

Formellement enterré entre 1921 et 1922, DADA continue pourtant à vivre. En 1923, le Néerlandais Theo van Doesburg répond à la question *Wat is dada ?* : « Dada veut être vécu »⁵⁴. Et il distingue DADA de ces mouvements d'avant-garde qui s'inscrivent dans ce grand récit appelé art en perpétrant la révolution permanente de la tradition :

Croire que le dadaïsme relève de la catégorie des nouveaux genres artistiques, comme l'impressionnisme, le futurisme, le cubisme ou l'expressionnisme, est une erreur. Dada n'est pas un mouvement artistique. Dada est un mouvement existentiel, sans détours, qui s'oppose à tout ce que nous pouvons nous représenter comme ayant une importance vitale.⁵⁵

⁵¹ T. Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 362.

⁵² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » *op. cit.*, pp. 734 sq.

⁵³ Cf. Aurélie Verdier, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005, p. 79.

⁵⁴ Theo van Doesburg, « Qu'est-ce que dada? », in M. Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, *op. cit.*, pp. 358-363, p. 360. Orig. : « Wat is dada? », in *De Stijl* 1923.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 361.

Dans un monde liberticide, l'impératif éthique de DADA ne cesse d'être une écharde dans la chair de l'art et de déployer de là son impulsion libertaire. Cet impératif est relevé par Guy Debord qui, en outre, propose une réponse au dilemme d'une avant-garde déchirée entre la volonté de récit et la volonté de négation, autrement dit : à l'impasse de la *révolution permanente de la tradition*. Cette réponse part du rapport conflictuel entretenu par les deux courants majeurs de l'avant-garde historique :

Le dadaïsme et le surréalisme sont à la fois historiquement liés et en opposition. Dans cette opposition, qui constitue aussi pour chacun la part la plus conséquente et radicale de son apport, apparaît l'insuffisance interne de leur critique, développée par l'un comme par l'autre d'un seul côté. Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*.⁵⁶

Dans la démarche situationniste, il s'agit, malgré sa revendication de la dialectique⁵⁷, plutôt d'un *dépassement nietzschéen* (« Überwindung ») que d'un *dépassement hégélien* (« Aufhebung »). Et les « aspects inséparables » de ce dépassement peuvent être rapprochés des deux pulsions qui, selon Nietzsche, agissent dans l'art : l'apollonien et le dionysiaque⁵⁸. Seul un art assumant ce dualisme est digne d'être appelé art – et non pas un concept abstrait défini par l'esthétique. De même, comme l'a voulu démontrer la critique situationniste, la volonté de récit et la volonté de négation agissent simultanément sans pour autant arriver à une fin quelconque : « Vous ne pouvez rien construire qui ne soit pourri » (Ribemont-Dessaignes). Il n'y a pas d'art supérieur, comme Nietzsche n'a jamais cru en l'avènement du surhomme – ou comme l'individualité ne sera jamais réellement poussée à cet extrême qui la transformera en NOUS par l'incorporation de la totalité de l'humain dans ce nouveau MOI (qu'on peut qualifier avec Nietzsche de « supérieur » voire de « surhumain ») prôné par Hausmann. Le rire du δῖαβολος DADA continue à

⁵⁶ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, pp. 185sq.

⁵⁷ Cf., par exemple, *ibid.*, p. 206 (§ 206).

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar et al., Gallimard, « Folio essais », 2004, p. 27 ; orig. : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *KSA 1*, Munich, dtv / de Gruyter, 1988, p. 25.

éclater. Et ce que propose Debord s'inscrit dans le mouvement DADA de l'après 1921⁵⁹. Ainsi, presque octogénaire, Hausmann proclame le *veni vidi vici* d'un mouvement qui continue à vivre malgré tout : « Dada kam, sah und siegte und Dada lebt. »⁶⁰

Bibliographie

- BALL Hugo, « Manifeste à l'occasion de première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 14.
- BALL Hugo, « Das erste dadaistische Manifest », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, textes édités par Karl-Maria Guth, Berlin, Hoffenburg, 2016, pp. 21-22.
- BALL Hugo, « Kandinsky », in *Das erste dadaistische Manifest: und andere theoretische Schriften*, texte édité par Karl-Maria Guth, Berlin, Hoffenburg, 2016, pp. 22-35.
- BARTHES Roland, « L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire », in *Recherches rhétoriques* (= *Communications* 16), Paris, Seuil, « Points / essais », 1994, pp. 245-340.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [traduit par Pierre Klossowski], in *Gesammelte Schriften I.2*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1974, pp. 709-739.
- BENN Gottfried, *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 2003.
- BÜRGER Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, « Edition », 1974.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013.
- CORTANZE Gérard de, « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution », in *Magazine littéraire* [dossier : *Éloge de la révolte*], n° 365, avril 1998, p. 49.
- DACHY Marc, *Dada & les dadaïsmes*, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.
- DOESBURG Theo van, « Qu'est-ce que dada? », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005, pp. 358-363.
- FÄHNDELS Walter, Art. « Manifest » in Gert Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik V*, Tübingen, Niemeyer 2001, pp. 927-930.
- FAUCHEREAU Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001.

⁵⁹ Cf. le chapitre « Hausmann et les situationnistes », in M. Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, op. cit., pp. 508-510.

⁶⁰ Raoul Hausmann, « Dadaspruch für Österreich [manuscrit du 27 juin 1965] », in Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze u. Dokumente*, Munich, Hanser, 1980, p. 138.

- FÖRSTER Iris, *Die Fülle des Nichts: wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München, Verlag Meidenbauer, Forum für Europäische Literatur, 2005.
- FONDANE Benjamin, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, présenté par Ann Van Sevenant, Pais, Paris Méditerranée, 1998.
- FONDANE Benjamin, « Signification de Dada [inédit] », in Michel Carassou / Petre Raileanu (éd.), *Fondoianu / Fondane et l'avant-garde*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, Bucarest, Fondation Culturelle Roumaine, 1999, pp. 76-82.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris. Gallimard, « Quatre », 2001, pp. 817-849
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie*, in *Werke (Hamburger Ausgabe) 3*, Munich, C.H. Beck, texte établi par Erich Trunz, 1981.
- GOMBRICH Ernst, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin, Phaidon, 2002.
- HAUSMANN Raoul, « Dadaspruch für Österreich [manuscrit du 27 juin 1965], in Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze u. Dokumente*, Munich, Hanser, 1980, p. 138.
- HAUSMANN Raoul, « Zu Kommunismus und Anarchie », in *Bilanz der Feierlichkeit*, in *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, textes édités par Michael Erlhoff, München, edition Text + Kritik, « Frühe Texte der Moderne », 1982, pp. 27-32.
- HAUSMANN Raoul, « Schnitt durch die Zeit », in *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, textes édités par Michael Erlhoff, München, edition Text + Kritik, « Frühe Texte der Moderne », 1982, pp. 71-82.
- HAUSMANN Raoul, « [Dada] [Berlin] 28.4.1918 Typoskript-Durchschlag [inédit] », in Eva Züchner, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, Berlin, Berlinische Galerie: Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1998, pp. 70-7.
- HAUSMANN Raoul, « Matériau de la peinture sculpture architecture », in Marc Dachy (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002.
- KANDINSKY Wassily, « Über Bühnenkomposition », in W. Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter [1912]. Dokumentarische Neuausgabe*, texte édité et documenté par Klaus Lankheit, Munich / Zurich, Piper, 2002, pp. 189-208.
- KUHNLE Till R., « Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche », in: *Archiv für Begriffsgeschichte XLII*, Bonn, Bouvier, pp. 161-261.
- KUHNLE Till R., Art. « Querelle » in Gert Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik VII*, Tübingen, Niemeyer 2005, pp. 503-523.

- KUHNLE Till R., « Die permanente Revolution der Tradition – oder die Wiederauferstehung der Kunst aus dem Geist der Avantgarde? », in Hans Vilmar Geppert / Hubert Zapf (dir.), *Theorien der Literatur II*, Tübingen, A. Francke, 2005, pp. 95-133.
- KUHNLE Till R., « Pereat manifestum – fiat ars ! À propos de quelques faux traités d'esthétique », in *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 10, 2007, 57-74.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste du futurisme* [publié par le 'Figaro' le 20 février 1909] », in Giovanni Lista, *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Paris, Champ Vallon, « Les classiques de Champ Vallon », 2015, pp. 93-96.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *KSA 1*, Munich, dtv / de Gruyter, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Michel Haar et al., Gallimard, « Folio essais », 2004.
- NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra I-IV (= KSA 4)*, Munich, dtv / de Gruyter 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996.
- NIETZSCHE Friedrich, *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, in *KSA 6*, München, dtv / de Gruyter 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002.
- ONFRAY Michel, *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012.
- PICABIA Francis, « Manifeste Cannibale Dada », in *Écrits 1913-1920*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allones, Paris, Pierre Belfond, 1975.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, « Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art [1921] », in *Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques (1915-1929)*, nouvelle édition revue et présentée par Jean Pierre Bergot, Paris, Éditions Ivrea, 1994, pp. 25-30.
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.
- SALAZAR-FERRER Olivier, « Rimbaud le voyou et la crise ontologique du poème », in *Cahiers Benjamin Fondane* 9, 2006, pp. 73-82.
- SANOUILLET Michel, *DADA à Paris*, édition nouvelle, revue et augmentée par Anne Sanouillet, préface de Michèle Humbert, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- SIMMEL Georg, « Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag [1918] », in *Gesamtausgabe XVI*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999.
- TZARA Tristan, « Manifeste DADA 1918 », in *Œuvres complètes I. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 359-367.

TZARA Tristan, « Pour faire un poème dadaïste », in *Œuvres complètes I. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, p. 382.

VERDIER Aurélie, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005.

WYSS Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln, Dumont, 1996.

*Till R. Kuhnle is Professor of comparative literature at the University of Limoges. His areas of interest are: the political theology in literature, European moralists (from 16th to 21st century), the existential thinking, francophone contemporary literatures, cinema aesthetics, literary theory (existential analysis), Nietzsche and the avant-gardes, the concept of adventure, European novel from the interwar period, the nouveau roman (Claude Simon), and the libertarian thinking. He is the author of several books – recently: (dir. with Jacqueline Bel) *Pirates – aventuriers – explorateurs*, Aix-la-Chapelle, Shaker, 2016. An essay on Nietzsche and the avant-gardes is about to be published *Die fröhlichen Jahre des Übermenschen*, Tübingen, Stauffenburg (in press for 2016). Also in preparation: *Le roman d'aventures libertaire. Essai* (2017).*

Entre la lettre et la voix ou le culte dadaïste de l'éphémère

ANDREEA APOSTU*

Abstract: *Between letter and voice or the Dadaist cult of transitivity.* This paper aims to analyze the way in which Dadaists tried to liberate literature from its typographical permanence through their oral poetical experiments. Our thesis is that Dada inaugurated an esthetic of *transitivity*, of the poem as spectacle, a temporally and temporary act that may have its origins non only in primitive forms of artistic manifestations (such as African music and rituals), but also in the European tradition of medieval jugglers and minstrels. Even though fundamentally different, the medieval and the Dadaist performances are a form of theatrical expression that aim at an artistic totality, by implying the simultaneous use of voice, gesture, music and dance, and in the same time at an unique and unrepeatable representation, defined by instability and textual mobility (*mouvance*). The poem becomes, in both cases, a pre-text and a starting point for a much more intricate and transgressive text, that of the performance itself.

Keywords: Dada, jugglers, medieval, textual mobility (*mouvance*), performance, poetry, theatre.

Destructeurs par excellence, les dadaïstes s'insurgèrent contre la stabilité du monde, du langage et de la littérature, régis, selon eux, par des conventions arbitraires. Dans la littérature, l'expression la plus manifeste de cette stabilité, qui ne supportait plus (depuis des siècles) de modifications, était l'écriture poétique : cessant à la fin du Moyen Âge occidental d'être oral et performatif, le poème se figea progressivement sur la page imprimée.

* Doctorante à l'Université de Bucarest, Faculté de Langues et Littérature Étrangères, École Doctorale « Études littéraires et culturelles ». Adresse électronique : apostu_andreea2008@yahoo.com

La prédilection dadaïste pour la théâtralisation s'explique alors, entre autres, selon nous, par un désir de retourner à une production artistique spontanée et vivante, émancipée du support typographique ou iconographique immobile. Les dadaïstes opposèrent à la permanence l'éphémérité. Dans le cas du poème, ceci se traduit par une mise en scène : la poésie devient acte, manifestation, *performance* avant la lettre. Notre propos sera de déceler comment les dadaïstes ont pensé supprimer la permanence du poème et proclamer son éphémérité, choisissant comme étude de cas la soirée Dada du 14 juillet 1916.

De cette soirée loufoque Tristan Tzara donne en une description tout aussi dadaïste que le programme, sous le titre « Chronique zurichoise » :

Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses, Huelsenbeck manifeste, Ball manifeste, Arp Erklärung, Janco meine Bilder, Heusser eigene Kompositionen, les chiens hurlent et la dissection du Panama sur piano sur piano et embarcadère – Poème crié – on crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetent le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse, Huelsenbeck contre 200, Ho osenlatz accentué par la très grosse caisse et les grelots au pied gauche – on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption.¹

Dans leurs manifestes, lus en début de soirée, aussi bien Tzara que Ball théorisent (ou anti-théorisent) des propos poétiques. Pour Tzara, le poème doit être un retour à l'enfance, à la poésie-jeu noisette, assemblage de sonorités, course au rythme endiablé, à perdre haleine². Il se dirige contre les grands « ambassadeurs du sentiment », qui ont cantonné la poésie dans la psychologie, dans la complexité artificielle (« nous ne sommes pas simples ») et dans le verbiage prétentieux (« nous savons bien discuter l'intelligence »), soulignant, à la fin de son manifeste, que l'art n'est pas sérieux, il est au contraire bouffon, ludique, intensité pure³.

¹ Tristan Tzara, « Chronique zurichoise », in *Dada Almanach*, Berlin, Eich Reiss, 1920, p. 13.

² Tristan Tzara, « Manifeste de Monsieur Antipyrine », in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Flammarion, 1975, pp. 357- 358 : « L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et chantaient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à perdre haleine. »

³ *Ibidem*.

Les propos de Hugo Ball sont similaires, dans le sens où il envisage un renouvellement radical de la poésie, mais son discours est bien plus explicite et théorique que celui de Tzara : au lieu du poème qui « tourne en rond autour d'un simple point », Ball propose l'invention d'un langage personnel, l'appropriation des mots, la suppression du langage ordinaire, cette monnaie courante, souillée, qui ne fait qu'aliéner les mots des hommes. Il veut « le mot là où il s'arrête et là où il commence »⁴, manière de signaler à la fois un saut en arrière et un saut en avant, une destruction du langage et une reconstruction. Ball met dans son manifeste, tout comme Tzara, les prémisses d'une marche à rebours, vers la spontanéité infantile, suggérée déjà par la signification de « dada » en français : cheval de bois, jouet à bascule oscillant entre l'avant et l'arrière, avant-garde prônant en réalité un retour à l'ingénuité du babillement enfantin et de la poésie primitive. Dans le sillage de Coleridge⁵, les dadaïstes semblent voir dans la poésie la première et la plus authentique forme du langage, qu'ils veulent atteindre afin de tout recommencer.

Ces intentions esquissent les fondements théoriques des poèmes qui animent la soirée du 14 juillet 1916. Le poème-crié, mentionné déjà dans le paragraphe que nous venons de citer, relève, tout comme le jeu, le rire, l'attitude pas sérieuse, de la dimension élémentaire, infantile, de la vie. L'action dadaïste débute par un retour au chaos, au langage et aux gestes inarticulés, retrouvés par la désarticulation vocale et physique : hurlements, cris, protestations, destruction des vitres, meurtre, *interruption*. La soirée représente d'ailleurs en soi une interruption : les dadaïstes veulent le mot ou, pourquoi pas, le monde là où il *s'arrête*.

Ce n'est à proprement parler que dans la deuxième partie du programme, après avoir sombré dans le chaos de l'inarticulé, qu'apparaissent les expérimentations poétiques du groupe :

Reprise du boxe: Danse cubiste costumes de Janco, chacun sa grosse caisse sur la tête, bruits, musique nègre / trabatgeabonoooooooooooooooo / 5 expériences littéraires : Tzara en frac explique devant le rideau, sec sobre pour les animaux, la nouvelle esthétique : poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique arrangement chimique des notions, Biribum biribumsaust der Ochs im Kreis herum (Huelsenbeck),

⁴ Hugo Ball, « Manifeste dada », trad. Sabine Wolf, in *Cabaret Voltaire ; Der Zeltweg ; Dada ; Le Cœur à Barbe*, Paris, Jean Michel Place, 1981, p. 10.

⁵ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Pitești, Paralela 45, 2009.

poème de voyelles aaô, ieo, aii, nouvelle interprétation de la folie subjective des artères la danse du cœur sur les incendies et l'acrobatie des spectateurs. 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 interomprrrre. Les journaux mécontents poème simultané à 4 voix + simultané à 300 idiotisés définitifs.⁶

La nouvelle esthétique dada inaugure une autonomie à la fois de l'œuvre, des mots et des lettres. Tout d'abord, elle permet un affranchissement de l'oral par rapport à l'écrit : les dadaïstes font connaître leurs poèmes au public à travers l'*énonciation*. Le véhicule du texte devient alors la voix, non plus le papier, avec ses intonations, sa manière de scander, d'accentuer les sonorités, de crier. Dans le cas des poèmes mouvementistes (nommés dans la chronique « poèmes-gymnastique »), on ajoutait à la voix le corps, rendu expressif à travers une gymnastique interprétative ou arbitraire qui frisait la danse⁷.

Pour ce qui est des « poèmes statiques », on ne matérialisait pas le poème, mais la poïétique, au sens de *création* : des individus habillés uniformément portaient des affiches avec des mots, dont Tzara changeait la disposition sur scène⁸. Dans ce cas le nom « statiques » est bien évidemment ironique : loin d'être fixes, les mots changeaient leurs places, gagnant une vie autonome, incarnée par les corps humains qui les portaient. Une autre version du poème statique supposait la mise sur scène de plusieurs chaises, sur lesquelles reposaient les mots, dont on changeait la place chaque fois qu'on levait le rideau. De nouveau, la nature statique du poème n'est ici qu'apparente : en réalité les mots se mouvaient sans entraves.

De tous ces accessoires des mises en scènes dadaïstes, la voix, le geste, la musique nègre des tambours, seulement les costumes étaient susceptibles de survivre au poème-spectacle, en tant que traces. Or, fidèles à leur esthétique, que nous qualifierions d'esthétique de l'éphémère, les dadaïstes les détruisaient à la fin du spectacle. Pour eux, ce n'est pas l'œuvre en soi qui compte, l'œuvre achevée, mais son élaboration⁹. Fuyant constamment la finitude réifiée de l'œuvre littéraire ou artistique durant leurs soirées, les dadaïstes se prononcent

⁶ Tristan Tzara, « Chronique zurichoise » in *op. cit.*, p. 14.

⁷ Sur le poème mouvementiste v. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, *éd. cit.*, pp. 551-552.

⁸ Sur le poème statique v. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, *éd. cit.*, p. 551.

⁹ Sur le rejet de l'œuvre finie par l'avant-garde v. aussi Matei Călinescu, *op. cit.*

aussi contre un autre « défaut », selon eux, de la civilisation européenne, à part la fixité des normes artistiques et littéraires : la *reproductibilité* technique des objets, des livres, et finalement des hommes. À l'encontre de ce penchant industriel de la modernité, chaque réactualisation d'un poème dadaïste était unique, tout comme chaque interprétation d'une pièce musicale est unique et irrépétibile. Hausmann élaborà même une (presque) théorie du poème-phonétique comme notation musicale, encore plus radicale que les œuvres sonores de Ball :

Le poème phonétique divise le temps-espace en valeurs de nombres prélogiques, qui orientent le sens optique par le pouvoir de notation des lettres écrites. Chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amasements de consonnes-voyelle par une déclamation plus haute ou plus basse. Pour exprimer cela typographiquement, j'avais choisi des lettres plus ou moins grandes ou plus ou moins maigres ou grasses, leur donnant ainsi le caractère d'une écriture musicale. Le poème optophonétique et le poème phonétique représentent les premiers pas dans le sens d'une poésie parfaitement objective, « abstraite ».¹⁰

L'écriture ne reste alors que la notation prescriptive d'un poème-mélodie ayant passé du statut hétéronome de la poésie ordinaire (faite de mots appartenant au langage courant) à celui autonome des syllabes et lettres sans référent, dont le sens se construit sur un plan strictement syntagmatique. C'est ainsi que se décline l'indépendance du dit par rapport à l'écrit, des mots par rapport à la syntaxe, voire des lettres par rapport aux mots et du signifiant par rapport au signifié. Émancipée d'une captivité spatiale (l'écriture sur papier, la référence à la réalité), l'œuvre-spectacle gagnait une dimension strictement temporelle et temporaire.

L'obsession musicale des dadaïstes est certes à mettre en relation avec « la musique avant toute chose » des symbolistes, ainsi qu'avec le désir de récupérer une spontanéité et authenticité premières du langage primitif, concrétisé par la présence des vers et des musiques nègres¹¹. Mais, selon nous, l'obsession du poème musical et du poème-spectacle pourrait aussi puiser ses sources, inconsciemment ou pas, dans la pratique européenne millénaire de

¹⁰ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 57.

¹¹ Sur le primitivisme de l'art moderne et le primitivisme dadaïste v. Robert John Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard, Harvard University Press, 1986.

la poésie-mélopie, qui exista depuis les chants homériques jusqu'à la popularisation de l'imprimerie, invention qui rendit inutile et révolue la transmission orale des textes. Elle se situe surtout, d'après nous, dans le sillage des jongleurs médiévaux, de toute cette culture de l'oralité et de la mouvance textuelle qui fut mise en place au Moyen Âge occidental.

À première vue, rien ne semble plus éloigné du dadaïsme en termes de vision du monde, manière de penser et formules artistiques que la période médiévale. À ne prendre en considération que la dimension chrétienne de l'existence, tellement patente au Moyen Âge et tellement absente du mouvement Dada, on note immédiatement des différences, voire des oppositions, apparemment indépassables. Mais si les mentalités, le contexte historique, littéraire et artistique diffèrent complètement, on remarque, à une analyse plus attentive, l'existence de plusieurs similarités frappantes, qui relèvent plutôt de la pratique, que de la forme et de la finalité des productions littéraires et artistiques. Parmi elles, le penchant pour l'éphémère de l'œuvrespectacle, son instabilité textuelle et sa théâtralisation.

Le rapprochement entre la nature loufoque des soirées Dada, censées renverser la perception commune, socialement acceptée, du monde, de l'homme et de la littérature, et le monde à l'envers du carnaval médiéval a été déjà fait par les théoriciens de l'avant-garde¹². Les manifestations carnavalesques étaient de courte durée, éphémères prises de positions humoristiques, grotesques, exubérantes, contre l'ordre en place. Destructeur et subversif, le dadaïsme partage le statut provisoire et intempestif de ces irruptions populaires médiévales. On peut se demander s'il ne partage aussi leur cyclicité. Schwitters écrivait que Dada est éternel¹³ ; plutôt un esprit qu'un courant, Dada semble en effet susceptible à des réactualisations similaires à celles du carnaval, dans des contextes sociaux propices (contextes de crise, remise en question, etc.), comme ce fut le cas du lettrisme à partir de 1945 ou de Fluxus, dans les années '60.

Dans l'introduction à son ample étude sur Rabelais, Bakhtine soulignait le fait que le carnaval n'appartient pas, à proprement parler, au domaine artistique, mais se situe en quelque sorte dans ses marges, sur la limite fragile

¹² Sur la modernité et le carnaval, voir Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, ou Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

¹³ Kurt Schwitters, « Dada complet no. 2 » in *Merz. Écrits choisis*, Paris, Ivrea, 1990, p. 102 : « Dada est le style de notre temps », « Dada est éternel ».

qui sépare la vie de l'art¹⁴. Or, les dadaïstes ne soutenaient-ils pas que Dada était la vie même¹⁵? Mis en formes ludiques, l'art et la vie cessent de s'opposer et deviennent pour les dadaïstes indiscernables l'un de l'autre, le carnavalesque étant leur point de jonction.

Dans cette identification à la vie, à l'intensité, réside peut-être la caractéristique fondamentale du mouvement, complémentaire à son renversement systématique des formes et perceptions déjà reçues du monde : la manifestation, la mise en scène théâtrale, l'*acte* artistique¹⁶. Les dadaïstes voulaient s'affranchir non seulement des valeurs et conceptions stables, consacrées, du vécu, mais aussi de la stabilité en tant que telle. Toutes leurs actions vont alors se dérouler sous le signe de l'instabilité du signe. Sur papier cela se décline par la remise en cause de la linéarité textuelle : les mots et les lettres se meuvent, comme s'ils avaient acquis une vie indépendante et frondeuse. De même, à l'oral, on ne lit pas tout simplement un poème, il devient action, les lettres s'émancipent progressivement des mots et de la langue, pour former des mots nouveaux, dans une langue inconnue, suivant les règles de la seule euphonie.

La révolte dadaïste semble dirigée contre un seul homme et son invention : Gutenberg et la typographie. Par le brouillage du texte dans leurs productions écrites (affiches, annonces) et par le poème-collage ils visaient justement faire exploser la formalisation rigide de cette invention âgée déjà de quatre siècles. Mais l'insurrection la plus véhémente des dadaïstes se déroula sur le plan oral et performatif – tout, dans l'acte dadaïste, était voué à l'éphémère et à une nouvelle *mouvance* textuelle.

Dans leur insurrection contre Gutenberg, les dadaïstes se rapprochent en quelque sorte de la période dont l'Allemand avait signalé la fin : le Moyen Âge. Car, avant d'être imprimés, dans une forme unique et définitive, les

¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 7 : « medieval spectacles often tended toward carnival folk culture, the culture of the marketplace, and to a certain extent became one of its components. But the basic carnival nucleus of this culture is by no means a purely artistic form nor a spectacle and does not, generally speaking, belong to the sphere of art. It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play. »

¹⁵ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », in *Œuvres complètes*, tome I, *ed. cit.*, p. 367 : « DADA DADADADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE ».

¹⁶ Sur la théâtralisation et le théâtre dadaïste v. *Dada circuit total*, ed. Henri Béhar, Catherine Dufour, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, et Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

textes littéraires en vers circulaient soit oralement, sujets à une forte *mouvance*¹⁷, soit par écrit, dans des manuscrits qui préservait cette *mouvance* du médium oral, certes atténuée, qui faisait glisser et changer continuellement les œuvres. Le Moyen Âge fut sans doute une civilisation de la *parole*, surtout dans l'espace occidental, de la chanson et de la *canço*, des mystères joués devant les églises et des farces. Faut-il rappeler que le mot « chanson » apparaît dans le titre d'un poème célèbre de Tzara : *La chanson dada* ? Poème dada et chanson semblent inséparables.

D'un point de vue strictement étymologique, le jongleur, figure proéminente de la performance médiévale, dont le nom provient du latin *joculator*, serait le joueur, l'amuseur situé sous le signe du ludisme, tandis que le troubadour, provenant soit du mot *trobar* (inventer, créer) soit de *tropar* (faire des tropes) serait un compositeur par excellence¹⁸. On remarque néanmoins que la réalité médiévale était beaucoup plus complexe que celle étymologique, les jongleurs étant souvent aussi des inventeurs, et les troubadours des exécutants. À partir du XIII^e siècle, et surtout du XIII^e, presque tous les jongleurs étaient à la fois des interprètes et des compositeurs¹⁹.

Selon Luc Charles-Dominique, le champ sémantique du mot était même encore plus vaste : le jongleur était aussi un conteur, un acteur, un acrobate, « un saltimbanque possédant de multiples tours », « un colporteur et interprète, un créateur et un improvisateur. Il possède le don de s'adapter à son auditoire, de distraire, de charmer, d'ensorceler. Son terrain de jeu est universel, rural et urbain, privé et public, intérieur et extérieur, populaire et élitiste »²⁰. Le jongleur s'avère, par la suite, un être profondément transgressif, passant d'un registre à l'autre, de la chanson de geste à la chanson d'amour ou à la farce, de l'amusement à la tristesse, du privé au public, etc. D'un point de vue social, il évolue sous le signe de l'instabilité, dans les marges de la société, étant inorganisé d'un point de vue professionnel, voué à la précarité économique des revenus inconstants et inconsistants, à une mobilité permanente d'une ville à l'autre et à une vie illicite, d'excès, tavernes et filles

¹⁷ La *mouvance* fut théorisée par Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. V. aussi Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », in *Littérature*, 1981, vol. 41, n° 1, pp. 8-16.

¹⁸ Luc Charles-Dominique, « Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », in *Instruments à cordes du Moyen Âge*, dir. Christian Rault, Éd. Creaphis, 1999, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, pp. 29-30.

de la fortune²¹. Les jongleurs s'auto-intitulent souvent ironiquement comme fous, se parent de vêtements en couleurs voyantes, excentriques²², se distinguent des autres états de la société faisant *figure* à part et utilisant parfois la *figura*, le masque, durant leurs performances :

Au cœur d'un monde stable, le « jongleur » signifie une instabilité radicale ; la fragilité de son insertion dans l'ordre féodal ou urbain ne lui laisse qu'une modalité d'intégration sociale : celle qui s'opère par le jeu. Tel est le statut paradoxal que manifeste la liberté de ses déplacements dans l'espace ; et, de façon fondamentale, qu'implique la parole dont il est à la fois l'organe et le maître. C'est pourquoi le « jongleur » est lié à la fête, l'une des assises de la société médiévale, à la fois épanouissement et rupture, prospective et rédemption rituelle, espace plénier de la voix humaine.²³

Huit siècles plus tard, Jean Cocteau, dadaïste épisodique, n'allait-il pas écrire sa *Voix humaine*, sur l'aliénation de l'homme à travers la technique, de sa voix à travers le téléphone ? Que sont les performances Dada sinon les manifestations plénières de la voix humaine, dans tous ses registres, du rire au sanglot et au cri, cri de l'homme face à la machine, de la vie face à la mort en acier incarnée par la guerre ?

À travers le costume, le masque, le jongleur appartient donc à son tour au registre sémique du carnaval : amuseur, transgressif, voire subversif, le jongleur sort et fait sortir l'auditoire de l'ordre établi en célébrant la vie. Andrei Codrescu a déjà fait dans son « guide Dada » un rapprochement entre le jongleur, comme figure vagante, représentante de la bohème et de la liberté, et l'esprit dadaïste :

The amusers of crowds were the agents of liberty, or, at least, the possibility of it, through stories and songs to escape into; they made it appear as if another world and life were possible; they made fun of proscribed morality with bawdy realism; they mocked the church and exalted sentiment, revelation, and miracles; they described unofficial earthly and otherworldly utopias; they humanized animals and made people more tender.²⁴

²¹ Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, pp. 60-71.

²² *Ibidem*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 72.

²⁴ Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 22.

En marge de la société, les jongleurs la déconstruisent en se moquant d'elle, tout comme les drôleries situées dans les marges des manuscrits médiévaux tournent en dérision le texte. À mi-chemin entre la poésie, la bouffonnerie, la musique et la danse, la ressemblance des jongleurs aux dadaïstes est, selon nous, manifeste. La même théâtralisation du texte, associée à la voix, à l'instrument et au geste, la même attitude loufoque et irrévérencieuse envers l'ordre, le même caractère transgressif, sur le plan artistique et social. Social, oui, car les dadaïstes étaient à leur tour des marginaux, au sens où, émigrants à tendance apatride dans un pays neutre, ils faisaient figure à part dans la société suisse.

Il y avait, bien évidemment, aussi un fort volet cathartique de ces représentations, au XII^e comme au XX^e siècle. N'oublions pas que les jongleurs faisaient entendre leurs voix surtout durant les fêtes médiévales, publiques ou privées. Or, la fête constitue sans doute un moment d'interruption et de dégât dans le déroulement ordinaire de la vie, moment d'une intensité poignante, qui fait consommer les élans et les énergies, libère les sentiments et les attitudes jusqu'alors inhibés, fait participer les individus à une sorte de jouissance et de purification collective. La performance dadaïste semble apparentée à celle du jongleur, avec des différences de degré et de propos. Pour les dadaïstes, l'intensité touchait la frénésie et le chaos, les propos étant profondément destructeurs, tandis que les jongleurs ne visaient pas cette destruction systématique. On retrouve, quand même, durant les soirées dada, un important volet purificateur, un désir d'arrêter pour tout commencer ou recommencer, comme écrivait Hugo Ball dans son manifeste du 14 juillet 1916.

Certes, il y a nombre de différences importantes, voire capitales, entre la performance médiévale et la performance dadaïste. Les rapprochements doivent être faits avec précaution, mais nous pensons néanmoins que la performance dadaïste se rattache à cette tradition occidentale prétypographique, qu'elle mêle, comme dans un creuset, à d'autres traditions prétypographiques, primitives. Elle partage ensuite cet enjeu médiéval d'engagement total de l'être : de sa voix, de son corps, dans une interprétation éphémère et irrépétable, de théâtraliser le vécu, de donner une vie intense à l'œuvre et de la transformer en acte et spectacle. La continuité entre la performance médiévale et le théâtre moderne serait, selon Paul Zumthor, le caractère d'action totale revêtu par la manifestation artistique, qui regroupe autour d'un corps humain, par l'intermède de sa voix, des aspects sensoriels, affectifs et intellectifs²⁵. Pour Zumthor, la performance médiévale « n'est

²⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 289.

divertissement que de façon seconde ; elle n'est en rien commodité ; elle est communication de vie, sans réserve. Elle remplit pour le groupe la fonction du rêve pour l'individu : libération imaginaire, réalisation ludique d'un désir »²⁶. On pourrait décrire avec presque les mêmes mots la performance dadaïste, huit siècles plus tard. Le texte ne devient alors au Cabaret Voltaire que l'occasion du spectacle, le prétexte d'un autre texte, beaucoup plus complexe, qui conjugue voix, corps, costumes, masques et chant sur la voie de la dérision et (ou) de la destruction. Et qui ne vit qu'une seule fois, éphéméride burlesque de l'œuvre artistique jamais achevée et toujours recommencée.

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhail, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le Cœur à Barbe*, Paris, Jean Michel Place, 1981.
- CĂLINESCU Matei, *Conceptul modern de poezie*, Pitești, Paralela 45, 2009.
- CĂLINESCU Matei, *Faces of Modernity : AvantGarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Du jongleur au ménestrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », in *Instruments à cordes du Moyen Âge*, dir. Christian Rault, Éd. Creaphis, 1999, pp. 2948.
- CODRESCU Andrei, *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- COMPAGNON Antoine, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Dada circuit total*, ed. Henri Béhar, Catherine Dufour, Lausanne, L'Âged'Homme, 2005.
- GOLDWATER Robert John, *Primitivism in Modern Art*, Harvard, Harvard University Press, 1986.
- HAUSMANN Raoul, *Courrier Dada*, Paris, éditions Allia, 2004.
- SCHWITTERS Kurt, « Dada complet » no. 2, in *Merz. Écrits choisis*, Paris, Ivrea, 1990.
- TZARA Tristan, « Chronique zurichoise », in *Dada Almanach*, Berlin, Eich Reiss, 1920, pp. 1028.
- TZARA Tristan, *Oeuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 1975.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », in *Littérature*, 1981, vol. 41, n° 1, pp. 816.
- ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

²⁶ *Ibidem*, pp. 292-293.

ANDREEA APOSTU is currently a Ph.D candidate at the University of Bucharest, at the Doctoral School of Literary and Cultural Studies of the Faculty of Foreign Languages and Literatures. Her thesis aims to identify the way in which avantgarde and arrièregarde combine to form the intricate nature of neotraditionnism, an artistic movement forged by the Nabis (a group of painters of fin-de-siècle France), by analyzing the works of Maurice Denis, the group's main theoretician. To this day, several of her articles were published in La Revue des Cercles Étudiants du Département de Langue et Littérature Française of the University of Bucharest and the journal Interlignes of The Catholic Institute of Toulouse. Other papers are to be published in collective volumes (conference proceedings) on topics ranging from medieval to modernist art and literature.

Un amour de jeunesse de Tristan Tzara

SANDA CORDOȘ*

Abstract: *A Youthful Love of Tristan Tzara.* This paper aims to demonstrate that the character named Mania from the unfinished novel *Faites vos jeux*, written by Tristan Tzara in the early '20s and published, between 1923-1924, in the magazine *Les Feuilles Libres* (in a series which, however, he has never resumed in an antemortem volume), is a fictionalization of a lover from the author's youth. Sasha under her real name, this mysterious female presence has also fascinated Ion Vinea, Tzara's legendary friend, and left traces within the imaginary worlds and literary works of the two writers, as well as in their nonfictional correspondence.

Keywords: Tristan Tzara, Ion Vinea, fictionalization, epistolary, fantasmal identity, feminine neurasthenia.

L'amitié entre Tristan Tzara et Ion Vinea est légendaire. Ils avaient fondé ensemble, à l'automne 1912, la revue *Simbolul* [*Le Symbole*], avec le soutien financier et graphique de Marcel Iancu, alors qu'ils étaient encore au lycée et que le premier signait ses textes S. Samyro, et le second, I. Iovanaki. Trois ans plus tard, ils ont créé, sous les noms littéraires¹ qui les ont rendus célèbres, une autre revue, *Chemarea* [*L'Appel*], dont seulement deux numéros ont paru, sous la direction de Vinea. Certes, cet arrêt inopiné s'explique, entre autres, par un

* *Maître de conférences, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, e-mail : sandacordos@yahoo.fr*

¹ En ce qui concerne le pseudonyme littéraire Tristan Tzara, Ion Vinea a fait une déclaration en 1964, dans une lettre à Theodor Solacolu, qui vivait à Buenos Aires, en réponse à ses questions sur son célèbre ami de jeunesse : « Le pseudonyme Tzara, c'est moi qui l'ai trouvé, en 1915, durant cet été que nous avons passé à Gârteni (Vaslui). Par contre, il ne voulait absolument pas renoncer au nom Tristan, ce qui lui a attiré l'infâme calembour Triste-Âne » (Barbu Solacolu, *Ion Vinea – ultima scrisoare* [*Ion Vinea – La dernière lettre*], in *România literară* [*La Roumanie Littéraire*], 3^e année, n° 18 (82), 30 avril 1970, p. 13.

fait biographique particulier : à l'automne 1915, Tristan Tzara et Marcel Iancu partent faire des études en Occident, même si ce n'est pas à Paris, dont ils rêvaient depuis toujours, mais en Suisse, à Zürich.

En plus de leurs ambitions académiques, tous les deux emportent avec eux leurs projets et révoltes artistiques, qui se manifestent sans tarder dans l'espace du mouvement Dada. L'été suivant, Ion Vinea leur adresse une lettre commune, sur une tonalité solidaire et enthousiaste, qui atteste qu'il était bien au courant des actions de ses amis : « Je serais un mauvais pote si je ne dansais pas avec vous, avec le même enthousiasme, au son du même violon. » Ce qui n'exclut pas pour autant les critiques amicales adressées à ses collaborateurs du *Cabaret Voltaire* : « Mais arrêtez donc de publier les vers insipides de Blaise Cendrars. Vous n'avez qu'à lui délivrer un certificat de pauvreté intellectuelle. » Et encore : « Trop facile, ce dessin de Modigliani, si c'est bien son nom. » La distance géographique n'est pas perçue comme un obstacle : « ...J'ai un élan furieux d'écrire, de travailler avec vous, même à des milliers de kilomètres, à des poèmes nec plus ultra. Donnez-moi un thema, donnez-moi un thème... »². Cette frénésie littéraire commune continue encore avec intensité durant les années qui suivent. Entre autres, en 1918, Tristan Tzara lui dédie le volume *Vingt-cinq poèmes* : « À mon cher Vinea – œil de chlorophylle – très amicalement Tzara, toujours le même »³. Un an plus tard, dans la revue *Dada*, il inscrit le volume de « **Jon Vinea** : *Papusa din sicriu* [*La poupée dans le cercueil*] (Bucarest) »⁴ [*sic*] sur une liste de livres qui « viennent de paraître », à côté de noms prestigieux : Jean Cocteau, André Breton, Tristan Tzara, etc.

À part ces preuves bien attestées dans leurs biographies littéraires, qui se croisent jusqu'à un certain point, il existe des pages de fiction dans lesquelles les deux auteurs s'écrivent, se cherchent, se fixent une identité à eux, définissent l'amitié qui les unit. Ion Vinea a réalisé deux portraits de son légendaire ami dans ses romans posthumes, écrits (avec mélancolie, probablement) durant les

² Ion Vinea, lettre à Tristan Tzara, non datée, mais située par l'éditeur en juillet 1916, conservée dans les archives de la Bibliothèque Jacques Doucet (cote TZ.R.C. 4164), Paris, éditée dans le corpus épistolaire *Ion Vinea – Tristan Tzara*. Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar [*Ion Vinea – Tristan Tzara*. Lettres de Paris envoyées par Henri Béhar], in *Manuscriptum*, XIII^e année, n° 2 (43), 1981, pp. 160-161.

³ Tristan Tzara, *apud* Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005, p. 19.

⁴ *Dada*, n° 4-5, 15 mai 1919, p. 27, disponible en ligne http://melusine.univ-paris3.fr/Dada-revue/Dada_4.htm et http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/27.htm (dernière date de consultation le 4 février 2016). À noter que le premier volume de poèmes de Ion Vinea n'a paru qu'en 1964, avec un titre différent, *Ora fântânilor* [*L'heure des fontaines*].

dernières décennies de sa vie, dans une Roumanie communiste qui lui défendait de se rendre à Paris et qui lui avait fait jouer un rôle de marginal, longtemps infréquentable et impubliable, ce qui était encore plus grave. (Son parcours ininterrompu d'intellectuel de gauche était grevé par son attitude explicitement antistalinienne durant la Deuxième Guerre Mondiale, impardonnable à l'époque.) Dans son roman inachevé *Venin de mai* [*Venin de mai*], le double fictionnel de l'écrivain, le jeune Andrei Mile, en arrivant à Paris dans les années 20, se retrouvait toujours

en compagnie de notre ancien collègue de G.C.S.R. (Generația Care Se Ridică [La Génération Qui se Lève] – N.D.A., S.C.), déjà étudiant en médecine, qui portait désormais un monocle et boitait discrètement, se faisant encore appeler par le nom royal de Clovis.

Il est évident que, sous l'identité impériale de ce personnage (Clovis créa la dynastie des Mérovingiens) se cache Tzara, par rapport auquel Andrei Mile se présente – avec humour – comme Pépin le Bref. Le roman présente par ailleurs un deuxième portrait, plus ample et facile à déchiffrer :

Un jeune homme calme, de taille moyenne, aux cheveux bruns et ondulés, apportés abruptement vers le front comme une coupole par une raie impeccable. Ses longs sourcils arqués ombrageaient ses yeux retenus, de faune coquin. Son nez, aux narines larges et frémissantes, descendait suivant une ligne légèrement aquiline vers une bouche avide, aux lèvres rouges, bien dessinées.

Il retient également sa devise : « Je suspends la morale », prononcée d'une « voix placide et avec un calme absolu »⁵.

Dans son roman *Lunatecii* [*Les noctambules*], Ion Vinea attribue encore une fois à Tristan Tzara le statut de médecin. La première action du protagoniste Lucu Silion est sa participation à une fête, avec ses anciens camarades de lycée. La star (discrète) de cette fête est le docteur Costi Barbu, celui qui est assis à côté de lui :

Deux yeux noirs, rusés et retenus lui souriaient derrière les verres des lunettes à grosse monture. Un homme plutôt petit, large de dos, aux yeux vifs, la peau du visage rose et bien tendue sur ses pommettes asiatiques, le regardait avec sympathie.

⁵ Ion Vinea, *Venin de mai*, Cluj, Dacia, 1971, p. 100, p. 103, pp. 237-238.

Malgré leurs professions non artistiques, il existe entre eux une complicité littéraire : une des premières répliques que Lucu adresse à Costi est bien le titre d'un célèbre poème de Mallarmé (légèrement modifiée quant à la topique) : « *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard.* » La célébrité du médecin, assez controversée, est pourtant considérable, et son ancien camarade se demande : « Mais d'où venait le prestige mystérieux de ce petit bonhomme ? ». Il ajoute aussitôt : « Il est vrai que son prestige dure depuis nos années d'école. Un élève myope et taciturne, dont les lunettes étaient en même temps des boucliers, et le silence – une ligne de défense et d'observation. » À l'âge adulte, son ancien camarade perçoit chez lui « un silence de fontaine qui cache ses tréfonds »⁶.

Accusé d'être un charlatan par certains de ses confrères, le docteur Barbu contrarie ses anciens camarades d'école en leur recommandant tout à fait sérieusement, dans son allocution, la méthode de la « goujaterie » comme meilleur moyen de conserver sa santé et sa jeunesse. Tristan Tzara se retrouve dans ce personnage de façon transparente, par ses qualités physiques, son prestige mondial et son aptitude au scandale ; la méthode de la « goujaterie » a un correspondant évident dans la théorie de l'idiotie à laquelle adhéraient les dadaïstes (par leur manifeste et lors de leurs entretiens). Le sourire constamment présent sur le visage du docteur (« toujours souriant », « le sourire modeste et malin ») correspond au sourire particulier de Tzara, véritable motif récurrent et code dans leur correspondance réelle : d'abord « Țara [sic] rirait derrière ses lunettes »⁷ [l'orthographe roumaine du nom Tzara reçoit le sens du nom *le pays*] dans la lettre expédiée en 1916 à Zürich, ensuite les expressions présentes dans les lettres envoyées régulièrement à Paris quelques années plus tard : « Ton cochon de sourire m'agace » (lettre de décembre 1922) ou « Et ton sourire est-il toujours le même ? Je l'ai très bien noté dans mon tic-tac par contraste avec ton franc rire d'enfant amusé » (février 1925, original en français – N.D.A.) et aussi « Au fond, tu m'agaces avec ton air de petit sphinx souriant » (décembre 1925, original en français – N.D.A., S. C.)⁸.

⁶ Ion Vinea, *Opere*, III, *Lunaticii* [*Œuvres*, III, *Les noctambules*], édition critique par Elena Zaharia-Filipaș, Bucarest, Minerva, 1997, pp. 14-17.

⁷ Ion Vinea, lettre à Tristan Tzara, non datée, mais située par l'éditeur en juillet 1916, *op. cit.*, p. 160.

⁸ Ion Vinea, lettres à Tristan Tzara, conservées dans les archives de la Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, in *Manuscriptum*, *ed. cit.*, pp. 133, p. 137, p. 139. Quant à l'apparence physique de Tristan Tzara, voir ses portraits réalisés par les écrivains français (souvent déçus, car il est petit et myope), évoqués dans la biographie écrite par François Buot, *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution dada*, Paris, Grasset, 2002.

Dans les archives de la Bibliothèque Jacques Doucet, à part la célèbre lettre déjà citée, envoyée par Ion Vinea à Tristan Tzara et Marcel Iancu à Zürich (en juillet 1916), il existe une feuille A5, dans la même enveloppe, contenant l'admirable poème *Doleanțe* [*Doléances*], soigneusement calligraphié et accompagné, en bas à gauche, par un petit dessin, effacé à cause du temps, avec la note suivante de Ion Vinea : « Dessin de M. Iancu »⁹. Au verso on peut lire le fragment d'une lettre, conservée dans cette version abrégée (le papier ayant été, de façon évidente, déchiré négligemment au milieu). Sur ce bout de papier, Ion Vinea évoque Sașa, la fille hospitalisée :

Elle pleure, se promène, s'effraie, divague, le regard immobile. On peut constater que l'intelligence ne peut être comprimée dans une tête de femme. Si c'est le cas, la femme est soit dégénérée, soit elle devient folle. Un mois auparavant, Sașa se plaignait de maux de tête, ou de « prières » involontaires, d'élan mystiques, d'inquiétudes et d'hallucinations. Je croyais qu'elle voulait nous épater et j'admiraï ses ruses. Elle t'a même dit qu'elle était « cinglée ». Vois-tu, elle savait ce qu'elle disait. Je reste à l'hospice sept ou huit heures par jour.¹⁰

Nous ne savons pas si cette page a été envoyée dans la même enveloppe que la lettre qui a été enregistrée dans les archives ou si Tzara, qui aurait pu l'avoir reçue lorsqu'il était encore en Roumanie¹¹, l'a gardée avec la lettre, du fait que c'étaient des documents de la même époque.

Si ceci n'est qu'une hypothèse fragile sur une question de chronologie, il est certain, en revanche, que Sașa est une présence importante dans les biographies des deux jeunes écrivains, qui réverbère à travers leur écriture. Dans la poésie de jeunesse de Ion Vinea, l'image de la jeune fille neurasthénique est récurrente. Les critiques y ont saisi, à juste titre, au-delà de

⁹ Il faudrait qu'une institution culturelle réalise une copie scannée de ce dessin de Marcel Iancu, avant qu'il ne devienne illisible.

¹⁰ Ion Vinea, lettre à Tristan Tzara, non datée, conservée et consultée dans les archives de la Bibliothèque Jacques Doucet (cote TZ.R.C. 4164 /4), Paris. Henri Béhar, celui qui a soigné le texte de la lettre à laquelle je fais référence in *Manuscriptum*, ed. cit., n'a pas édité ce texte.

¹¹ Je fais cette supposition à partir du fait que le poème *Doleanțe* [*Doléances*] a été publié dans *Noua revistă română* [*Nouvelle revue roumaine*], n° 9, 23-31 mai 1915. Il est possible que Vinea ait confié à Tzara le texte du poème et lui ait expédié la lettre sur la maladie de Sașa alors qu'il était encore en Roumanie, avant son départ en Suisse. En plus, cela n'a pas de sens que Vinea envoie, dans une lettre à Tzara et Iancu, un dessin de celui-ci. Le plus probablement, Iancu était là, à ses côtés, lorsqu'il a transcrit le poème *Doleanțe*.

la qualité artistique de la plupart de ces textes, un lieu commun de la poésie symboliste. Nous la retrouvons, par exemple, dans *Rugăciune* ([*Prière*], poème publié dans *Cronica* [*La Chronique*] du 31 juillet 1916) :

Dieu, guéris une fille / seule, dans un hospice désert. / Donne-lui des pensées sages / comme les fleurs de tilleul / et qu'elle puisse sauter / la corde de l'arc en ciel / donne-lui la force des chevaux, aux chars du soleil / et la volonté sans faille des arbres. // Ses doigts gourdes, puissent-ils jouer / dans la fourrure des agneaux de Pâques / et ses yeux, puissent-ils voir / comme les éclairs, haut dans le ciel / donne-lui la sérénité, glissant sur l'eau de sa pensée (p. 146).

Datant de la même année, mais publiée uniquement en 1922 (*Cugetul românesc* [*La Pensée roumaine*], n° 4, mai), est la poésie *Neurastenie* [*Neurasthénie*] (le titre de la dernière version, celle qui figure dans l'édition critique, est *Insania*) :

Dans l'hospice en chaux / le laid serpente dans les rideaux / et le soleil tissé en eux / s'est desséché, tout poussiéreux [...] // Là-bas as-tu enfin perdu / en chuchotant, ta voix d'antan / là-bas as-tu enfin brisé ton âme ... entre les feuilles séchées / d'une bible, tout oubliée... / tu ne le veux plus, notre passé / dans le miroir du lac sans eau / au-dessus duquel tu laisses tomber / tes cheveux de saule, en train de pleurer (p. 151).

Un autre poème de la même période rend l'image de la fille malade, de manière ironiquement transitive, par référence à son nom :

Je suis un jeune homme sentimental, en écoutant de la musique / j'ai un amour neurasthénique / au fond d'un hôpital lointain. / Sonia, vidons les coupes froides / près de la mer, assis dans des fauteuils en paille¹² (p. 354).

¹² Dans cette version, sous le titre [*Siesta*], le poème a été publié posthume dans Ion Vinea, *Opere, I, Poezii*, édition critique par Elena Zaharia Filipaș, Bucarest, Minerva, 1984, édition que j'ai utilisée aussi pour les autres citations. Il existe, c'est vrai, une version antérieure, de 1913, où le nom Sonia revient plus souvent, conservée dans un cahier de vers du Fonds Vinea du Musée National de la Littérature Roumaine, éditée avec le facsimilé par Constantina Brezu, dans son dossier substantiel *Laborator poetic. Ion Vinea* [*Laboratoire poétique. Ion Vinea*], in *Manuscriptum*, 1^{ère} année, n° 1, 1970, pp. 87-88.

Dans le roman inachevé *Faites vos jeux*, que Tristan Tzara écrit au début des années 20 et publié dans *Les Feuilles Libres* en 1923-1924 (sans jamais le faire rééditer dans un volume anthume), Saşa devient un personnage, sous le nom de Mania (parfaitement conventionnel) : « On l'appelait Mania – ce nom devait correspondre à un exotisme dont la portée m'échappait » (p. 271)¹³. Par ailleurs, conformément à une note de l'éditeur Henri Béhar, « l'auteur hésite entre Mania, Sacha et Sonia » (p. 686). L'héroïne apparaît au début comme la compagne de T. B. (J. – dans une autre version manuscrite), sous l'identité duquel on peut facilement deviner la figure de Ion Vinea :

T. B. se faisait remarquer : plus âgé que les autres, plus brillant, plus beau, plus spirituel, il savait manier les rênes tendues de l'attention dont se compose l'estime solide, indiscutable. Un certain cynisme adroitement mêlé à des éléments de lâcheté sentimentale lui facilitait le succès auprès des femmes. Nous n'avions aucun. Très probablement, le mystère bien calculé dont il entourait ce commerce sournois et nuageux faisait que nous en exagérions la valeur et la quantité (p. 270).

Les deux jeunes hommes sont fascinés par Mania, que T. B. avait connue dans la pension de sa mère (un autre détail biographique, car la mère de Vinea dirigeait un tel établissement) et surtout par sa maladie nerveuse :

Il me décrivait lui-même les symptômes de la maladie et nous discussions avec de précoces prétentions ce sujet dont la poésie unie aux possibilités biologiques décelait en nous un si agréable et romantique amusement. Il la cachait pourtant et voulait donner à sa liaison un air simili-tragique (p. 271).

Etant donnée la sympathie du père du narrateur pour T. B., celui-ci le convainc de l'inviter, avec Mania (présentée comme une cousine), pour passer ensemble à la campagne une partie des vacances d'été. Encore un détail biographique, car il est bien connu que Vinea et Tzara ont passé leurs vacances ensemble à Gârteni, où la famille de Tzara avait une maison. Là, les relations se compliquent, surtout à cause de Mania, qui « avait besoin de la secousse oxygénée du drame ». Si l'attraction diffuse entre l'hôte et l'invitée reste dans

¹³ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Tome I (1912-1924), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975. J'utilise cette édition pour toutes les citations de *Faites vos jeux*, dont je marque la provenance entre parenthèses à la fin du texte cité.

le vague, elle se manifeste quelque temps après, au moment où Mania cherche l'ami de T. B., parti à l'étranger. Leur histoire d'amour commence, par ailleurs, à l'ombre de leur ami commun :

Mania me dit que la liaison entre elle et T. B., était due à sa maladie. T. B. aurait profité d'une de ses crises, pendant qu'ils étaient chez nous à la campagne. J'avais raison de me méfier. Elle m'assurait qu'elle le détestait. Au cours de ses crises, j'apprenais des détails qui me stupéfiaient. Et c'est ainsi qu'elle réussit à troubler mon jugement. [...] Un voile dense m'enveloppait et toutes mes sensations ricochaient à l'intérieur de moi-même, établissant des couches chronologiques de sentiments comme les ères successives de l'histoire de la terre ont laissé des traces impérissables dans le sol (p. 284).

Et c'est de là que se nourrit aussi la jalousie du narrateur qui, avec le temps, détruit le sentiment. Pourtant, ce n'est pas la seule raison de leur rupture. Il y a aussi le caractère inconstant du jeune homme, comme il se définit lui-même : « Nous, les chevaliers du double-moi, nous devons cette formalité à la beauté de notre cœur toujours en faillite » (p. 290).

Malgré leurs parcours biographiques riches en relations amoureuses, la figure de Sașa continue de hanter les deux écrivains. Dans une lettre de décembre 1925, Ion Vinea, qui était à Bucarest, lui donne des nouvelles d'elle :

Sais-tu que Sacha est à Bucarest et que je m'en méfie! Elle n'a rien perdu de son air étrange et de sa façon de pénétrer les choses. Mais j'abhorre le passé, je fuis le décadentisme, la littérature, tout. Mon cœur, d'ailleurs, et suivant son habitude, bat – comme devraient les poètes – pour une autre (original en français, N. D. A., S. C.).¹⁴

La suite est concluante, à mon avis : quelques mois plus tard paraît la poésie *Reper* [*Repère*] (dans *Contimporanul* [*Le Contemporain*], n° 66 du 1^{er} mai 1926), qui fait revivre les « fantômes de l'hospice ». À aucun moment, Tristan Tzara et Ion Vinea n'ont réussi (sans avoir véritablement tenté le coup) à se séparer ni de la littérature, ni du passé, ni de leurs amours d'autrefois.

¹⁴ Ion Vinea, lettre à Tristan Tzara, non datée, portant la date de la poste (le 7 décembre 1925), conservée et consultée dans les archives de la Bibliothèque Jacques Doucet (cote TZ.R.C. 4163), Paris, éditée par Henri Béhar, *op. cit.*, p. 139.

Bibliographie

- BÉHAR Henri, *Tristan Tzara*, Paris, OXUS, 2005.
- BREZU Constantina, *Laborator poetic. Ion Vinea*, in *Manuscriptum*, anul I, nr. 1, 1970.
- BUOT François, *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution dada*, Paris, Grasset, 2002.
- SOLACOLU Barbu, *Ion Vinea – ultima scrisoare*, in *România literară*, anul III, nr. 18 (82), 30 aprilie 1970.
- TZARA Tristan, *Ceuvres complètes*, Tome I (1912-1924), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.
- VINEA Ion, *Opere, I, Poezii*, édition critique et préface par Elena Zaharia-Filipaș, Bucarest, Minerva, 1984.
- VINEA Ion, *Opere, III, Lunatecii*, édition critique et préface par Elena Zaharia-Filipaș, Bucarest, Éd. Minerva, 1997.
- VINEA Ion, *Venin de mai*, Cluj, Dacia, 1971.
- VINEA Ion, *Scrisori către Tristan Tzara. Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar [Ion Vinea – Tristan Tzara. Lettres de Paris envoyées par Henri Béhar]*, in *Manuscriptum*, anul XII, nr. 2 și nr. 3 (43 și 44), 1981.

SANDA CORDOȘ is Associate Professor at the Faculty of Letters of the Babeș-Bolyai University. She is the author of the following books: *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX / Literature between Revolution and Reaction. The Crisis Issue in the Russian and Romanian Literature of the 20th Century*, Cluj: Biblioteca Apostrof, 1999 (2nd edition, enlarged, 2002); *Alexandru Ivasiuc, Brașov: Ed Hall, 2001; În lumea nouă/ In the New World*, Cluj: Dacia Publishing House, 2003; *Ce rost are să mai citim literatură? / Why Keep On Reading Literature?*, Bucharest: Compania Publishing House, 2004; *Lumi din cuvinte/ Worlds of Words*, Bucharest: Cartea Românească Publishing House, 2012; *Ion Vinea: un scriitor între lumi și istorii / Ion Vinea: A Writer Between Worlds and Histories*, Bucharest: National Museum of the Romanian Literature Publishing House, 2013.

Some Marks in Marcel Iancu's Creation

CĂLIN STEGEREAN*

Abstract: The paper emphasises some aspects of Marcel Iancu's creation during his dadaist period in Zürich and after his return in Romania where he was one of avant-garde movement leaders and author of some important theoretical articles.

Keywords: Avant-garde, Dadaism, Constructivism, *Contimporanul*.

Marcel Iancu (1895-1984) is known as a painter, graphic artist, stage designer, architect, organizer of exhibitions, journalist, and theoretician, being one of the most important representatives of the Avant-garde movement. In the Catalogue of the "Dada" exhibition at the Pompidou Centre, in 2006, Yves Peyré says that

Without his contribution, it is obvious that in Zürich, Dadaism would have lacked the wild intensity which he had the gift to implement by endowing it with a peculiarity one could see both in his practising and defining it. Iancu, a peer of Tzara, Arp, and Ball was the soul of Cabaret Voltaire. (Peyré, 2005, 536)

In this context, Iancu made paintings, etchings, sculptures, masks, illustrations for books and magazines. Together with Tzara and Huelsenbeck, he was the author of simultaneous poems. The best known of such poems was *L'amiral cherche une maison à louer*. In these poems, the de-structuring typical of Dadaism affects language and results from the use of cacophonies, recitatives

* Muzeul de Artă Cluj-Napoca (Cluj-Napoca Museum of Art), e-mail: stecalin@yahoo.com

with elegiac, humorous, and simultaneously bizarre sonorities interrupted by songs, onomatopoeias, or mere whistles expressing a society deconstructed because of war. "The shows from Cabaret Voltaire owe him a lot because he gave them a total expression: corporal, original, and harbinger of new times." (Peyré, 2005, 536)

Although lost, *Cabaret Voltaire*, Iancu's most reproduced painting from the period of Dadaism in Zürich, was done in an Expressionist manner. Most of the paintings and etchings from the same period were decidedly abstract or rather done in a form which defies the classical, figurative morphology of the image. The technique Iancu used when making posters and book illustrations was the lino printing and the xylograph which gave the image an abrupt, disturbing aspect with asymmetrical compositions.

Painted colours were sometimes added to the black colour that had been printed. It is worth mentioning the book illustrated with linoprints *La première Aventure celeste de Mr. Antipirine* by Tristan Tzara which is considered "an icon of the [Dadaist] revolt" (Peyré, 2005, 536), the poster for the first Dada exhibition in 1917 printed in linoleum, the illustrations carved in wood for the covers of the Dada magazine, and the exquisite polychromous poster for Tristan Tzara's lecture from 23 July 1918.

Another personal contribution was the intensely geometrical abstract reliefs made in wood or coloured plaster that gave the paradoxical impression that they are abstract paintings. We can say that Iancu even created a sort of in-between-painting-and-sculpture genre.

The artist did a series of masks for the dance shows taking place at Cabaret Voltaire. They were made of cheap materials, such as newspapers, thread, and cardboard packing boxes and relied on images evoking, for most people, the art of the cultures from Oceania or Africa very fashionable at that time. In fact, they are rather inspired from the ritual masks traditional in Iancu's native Romania. Hugo Ball wrote down in his diary that these masks not only claimed an adequate costume, as one can see from a photo with Sophie Taeuber from that period, but they also generated new corporal hypostases with gestures hovering on madness. The role of the mask was to go beyond "the mask" of social conventions and allow access to that place neighbouring madness where there are no barriers. (Dickermann, 2006, 32)

Having come back to Romania in 1922, Marcel Iancu published, together with Ion Vinea, the journal *Contimporanul* which would express the first avant-

garde tendencies in Romania. Previously, in 1912, Iancu edited, with the same Ion Vinea and also with Tristan Tzara and Adrian Maniu, the journal *Simbolul* (*The Symbol*).

In *Contimporanul* Marcel Iancu published drawings, linoprints, xylographs, reproductions of his paintings and pictures of his work in architecture and design, interviews, theoretical texts, and exhibition reviews. He also initiated the "Contimporanul" exhibitions, as well as the exhibitions of the "Arta Nouă", the "1934", and the "Criterion" groupings. He illustrated several volumes: *Antologia poezilor de azi* (*The Anthology of Today's Poets*) – 1925, F. Aderca – 1929, Ion Barbu – 1930, *Paradisul suspinelor* (*The Paradise of Sighs*) by Ion Vinea – 1930, N. D. Cocea – 1931, Jacques Costin – 1931, Sașa Pană – 1933. He would publish fragments from these books in the avant-garde journals as well. In his work the artistic expressions from the Dadaist period relied on principles derived from his contact with Constructivism which he took and applied in a personal way. This made Hans Arp write to him at a certain moment, "your art remains a sort of Oriental constructivism... It is the opposite of intellectual art." (VlasIU, 1994, 41)

Thus, in the first two years since the publication of *Contimporanul*, Iancu excelled in painting portraits in India ink, for instance Ion Călugăru, T. Bobeș, painter Daniel, Iser, Nona Otescu, Dida Solomon, Urmuz, M. Mircea. Stylistically, "they belong to Expressionism, an artistic structure which was closest to his temperament". (VlasIU, 1994, 41) This experience was then turned to account by the publication of many of these portraits in *The Anthology of Today's Poets* by Ion Pillat and Perpessicius.

Issue no. 46/1924 of *Contimporanul* would signify a big turn in Iancu's programmatic affiliation to Constructivism by the publication of *The Activist Manifesto to the Youth* (*Manifestul activist către tinerime*). We witness a change in Marcel Iancu's artistic vision, a metalanguage of forms. The etching on the cover of this decisive issue of *Contimporanul* is significant in this respect. The works he published afterwards have a significant abstract character and their titles are relevant for this new trend: *Plastic Alphabet* (*Alfabet plastic*) (issue 47), *Central Construction* (*Construcție centrală*), *New Nature* (*Natură nouă*) (issue 50-51), *Decomposition* (*Decompoziție*) (issue 63), *Modern Construction* (*Construcție modernă*) (issue 69).



Fig. 1-2. Abstract linoprints by Marcel Iancu in *Contimporanul* no. 48 and 49.

The compositions turn to account the tensions created between rectangular forms by the horizontal and the vertical lines intersected by the dynamical oblique ones or by curved contours on full white and black surfaces, the idea of a plastic show based only on the resonance of the primary forms being eloquent.

Marcel Iancu also published, in the avant-garde journals, articles which supported the avant-garde movement theoretically. His most consistent contribution was in *Contimporanul* where he published 23 articles from 1922 till 1932.

In issue no. 4 of this journal, he published *Notes on Painting*, an article where he explained the peculiarities of "abstractionism" and the new way this and other modern trends, Expressionism and Cubism, opened to art. He emphasizes the fact that imitating nature is not a priority, rigid resemblance being "sacrificed and left to the photographers". The classical themes, such as "faces, landscapes, still nature" are replaced by "movement, vibration, harmony" and they act like music which "groups sounds with a view to a harmony which expresses a mood, the abstract painting makes use of sounds and colours with a view to an equally harmonious result". (Iancu, 1922, 13)

In issue 45/April 1924 of *Contimporanul*, Iancu published an article entitled *Comments on Art (Însemnări de Artă)*. It is, in fact, a manifesto, a programme which, to a certain extent, reminds one of the *Manifesto of Futurist Painters (Manifestul pictorilor futuristi)*, but its substance is Constructivist. The article is made up of 17 arguments where Marcel Iancu defends the pure gesture which can be found in the art of the primitive populations, the children, in folk art: "primitive peoples do not make primitive art. In art, there is no primitivism, there is no gradation in development" and folk arts are considered to be "the most powerful standard samples of sensibility". (Iancu, 1924, 7)

In his article *The New Style: Architecture (Stil nou: arhitectura)* published in issue no. 48/1925 of *Contimporanul*, Marcel Iancu pointed to the influence exercised in architecture by the manifestoes of Dadaism. Here are some of them.

The collaboration of abstract plastic arts with rejuvenated architecture (their isolation was the cause of their helplessness); 2) Against art trade and exhibitions (venality indirectly gave birth to the artist's loneliness and bohemian misery); 3) Against framing abstract paintings (they are no longer naturalist sections; only architecture is the background); 4) Against the artist's super-human pride cultivated since the Renaissance (the new artist is the man returning to society). These manifestations were, then, accompanied by samples of the collaboration between abstract plastic arts in architecture. Later on, we, the group of the radical artists (Arp, Eggeling, Richter, and Iancu) even demanded the anonymity of the art work. (Iancu, 1925, 2)

In the same issue of the journal, in the article *New Architecture (Arhitectura nouă)*, Marcel Iancu set forth the new architectonic principles,

The simple cubic objects: the cube, the sphere, the cylinder, the prism, the pyramid, purely compositional elements are the basic elements of any architecture. [...] The origin of architecture lies in geometry. (Iancu, 1925, 2)

About painting, now when the subject has become secondary, we shall soon be able to talk using the dictionary of music: about the matching of minor and major colours, the rich colours, about the tough and the elegiac values, about the main motif and the construction, about rhythm and autochthonous expressions, about harmonies and dissonances, about harsh sound or sweet harmonies. (Iancu, 1934, 9)

Marcel Iancu rather meant the deconstruction of the consecrated aesthetic compromised by the excesses of the bourgeoisie and the atrocities of the World War I. Deconstruction and the refusal of the old forms resulted in the new aesthetic revealing both the complexity of the outer world and new dimensions of man's sensibility and mind. Breaking the old blueprints brought to light the "voice" of impersonal, abstract forms which could be endowed with no ideological content and only resonated with intrinsic archetypes of the human soul.

References

- DICKERMAN, Leah, "Zurich." In *Dada*, 16-44. Washington: National Gallery of Art Publishing Office, 2006. Print.
- IANCU, Marcel, "Noțiuni utile." *Meridian* 2 (1934): 9-10. Print.
- IANCU, Marcel, "Pour le métier." *Punct* 13 (1925): 1. Print.
- IANCU, Marcel, "Stil nou: arhitectura." *Contimporanul* 48 (1925): 2. Print.
- IANCU, Marcel, "Însemnări de Artă." *Contimporanul* 45 (1924):7-8. Print.
- IANCU, Marcel, "Note de pictură." *Contimporanul* 4 (1922): 13-14. Print.
- PEYRÉ, Yves, "Marcel Janco, Gravures et reliefs." In *DADA*, catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition DADA, 536-539. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005. Print.
- VLASIU, IOANA, "Idei constructiviste în arta românească a anilor '20: integralismul." In *București, anii 1920-1940: între avangardă și modernism*, 41-44. București: Simetria Publishing House, 1994. Print.

CĂLIN STEGEREAN. *Graduated the Fine Arts Institute from Cluj-Napoca. Master degree in cultural management at European Studies Faculty of Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. PhD in philology at Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca with the dissertation entitled The Fine Arts and the Interwar Avant-guard Magazines. Director of the Art*

CĂLIN STEGEREAN

Museum Cluj-Napoca (2009-2014) and deputy-president of the National Museums' Network (2010-2014). He is member of the Imaginary Research Centre of Babeş-Bolyai University and collaborates with articles at Observator Cultural, Steaua, Tribuna, Ziarul de Duminică, Arta magazines. He won the National Prize "Petru Comarnescu" of the Romanian Culture Minister for the exhibition "The Avant-guard from Romania in Cluj's collections".

Marcel Duchamp, catalyseur de l'art contemporain

HABIBA GAFSI*

Abstract: *Marcel Duchamp: The Catalyst of Contemporary Art.* Marcel Duchamp, qualified as the "anartist", is considered as one of the important figures that influenced artists of the 20th century. Rejecting classical aesthetic references, his art is considered as shocking as provocative. Many artists have adopted Duchamp's move and denigrated all the anterior aesthetic criteria: Minimal art was oriented towards the Ready-made by using industrial objects that seem to have simple geometrical forms. The New Realism, also known as Neo-Dada, recollected what the dadaists have done in such a manner that the object generates its very space. Thus Duchamp paved the way to make any object be seen as a piece of art. Far away from the notion of the "Beautiful", the work of art can be a simple manufactured or a pile of rubbish or reused objects. The importance is given not to the final work of art but to the system that has constituted it. Since then, the most recurrent question is no more "What's art?" but "When there is art?" In other words, art is no more the resulting of an artistic creation, but it is a "fact" decided by the artist. In what way the Dadaist and Duchamp's practices have influenced contemporary artistic practices? That's the main question of the present paper.

Keywords: Ready-made, contemporary art, work of art.

Se qualifiant d'anartiste, Marcel Duchamp (1876-1968) est considéré comme l'une des figures les plus importantes qui ont influencé les artistes du XX^{ème} siècle. S'opposant aux conventions esthétiques classiques dès les années 1910, ses œuvres d'art provoquent, choquent et étonnent le public.

Le ready-made est la première démarche référentielle des artistes de l'art contemporain. Cette nouvelle invention représente un départ nouveau pour l'histoire de l'objet. La fameuse *Fontaine* réalisée en 1917 est un des premiers

* Docteur et assistante universitaire à l'Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanités de Mahdia, Tunisie ; e-mail : gafsi.habiba@yahoo.fr

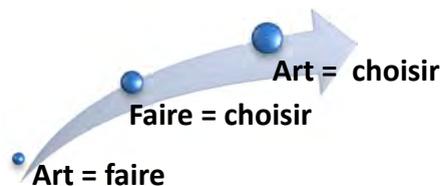
ready-made signés par Duchamp. Cette œuvre n'est pas seulement un simple urinoir devenu célèbre par hasard, mais il s'agit d'un objet particulier choisi par l'artiste. Pour Duchamp, c'est bien le choix de l'objet qui est une étape essentielle dans la démarche du ready-made. Ainsi, le choix fonctionne comme une véritable trouvaille autant dire une sorte de *rendez-vous* : Duchamp affirme que si *art* veut dire *faire*, et si *faire* veut dire *choisir*, alors *art* veut dire *choisir*.



Fig. 1 : Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Ma fontaine-pissotière paraît de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût : choisir l'objet qui ait le moins de chances d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la déclaration artistique.¹

Le choix de la *Fontaine* fonctionne comme un véritable acte qui a suscité diverses interprétations, mais nous retiendrons la perspective qui nous intéresse dans notre présente recherche sur l'esthétique du ready-made. En fait, le ready-made de Duchamp soulève la problématique de la définition de l'art lui-même et la possibilité grâce à laquelle un objet *banal* peut devenir une œuvre d'art et ce par une simple décision de l'artiste, appuyé par la validation de l'institution.



¹ Marcel Duchamp, cité par Marc Jiménez, in *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 423.

Il s'avère donc que le choix de l'objet n'est pas une action arbitraire, mais qu'il relève d'un acte réfléchi et étudié par l'artiste. La signature aussi contribue à donner tout son pouvoir à l'objet signé par Duchamp, alias *R. Mutt*. L'œuvre d'art est alors un objet choisi puis signé par l'artiste. Ainsi, Marcel Duchamp a inventé une conception nommée « la conception procédurale de l'art »², c'est-à-dire il considère que l'art, comme la philosophie et la communication, possède une théorie procédurale.

Duchamp considère que l'inhabituel dans l'art, toute idée provocante ou choquante, est un plaisir artistique. L'objet d'art n'est pas forcément un objet beau pour qu'il soit apprécié par le public, il n'est donc pas question d'appréciation esthétique. Michaud reconnaît justement la particularité de Marcel Duchamp et son génie qui : « fut d'introduire avec les ready-mades, avec ses objets déjà faits, tout faits ou prêts à l'emploi, des stratégies de production qui opèrent sur tous les facteurs constitutifs de l'art (l'auteur, le mode d'exposition, le public, l'objet)... »³.

Cependant, cette pratique du ready-made a influencé divers mouvements artistiques et plusieurs artistes contemporains. En effet, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, chacun à son tour a assuré une reproduction personnelle de l'acte, de l'idée et du concept inventé par Duchamp.

L'Art Minimal, par exemple, utilise des objets industriels qui ont l'allure de formes géométriques simples. Ce mouvement rejette la peinture de chevalet et s'oriente vers la démarche de l'objet ready-made. Citons par exemple Tony Smith. Celui-ci a exposé un cube en métal rouillé. L'œuvre n'évoque aucune trace de créativité de l'artiste, comme la majorité des œuvres minimalistes. En ne changeant rien à l'objet, celui-ci est resté dans son contexte habituel. Par contre, dans le ready-made de Duchamp, l'objet est totalement coupé de son contexte habituel et originel : l'urinoir devient une fontaine et une roue de bicyclette sur un tabouret devient une cheminée.

Puis, le mouvement du Nouveau Réalisme, nommé aussi néo-Dada, est une sorte de remémoration de ce que les dadaïstes ont fait. Hans Richter affirme :

Les néo-Dadaïstes utilisent les ready-mades pour leur découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté.⁴

² Qui relève de la procédure judiciaire.

³ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Hachette, 2003, p. 49.

⁴ Hans Richter, cité par Marc Jiménez, in *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 83.

En fait, la majorité des pratiques artistiques des années 60-70 s'inscrit dans la logique de Duchamp. Ces avant-gardes, qui optent pour les objets, n'estiment pas la critique des classes sociales ou l'exceptionnalité des critères esthétiques traditionnels, mais elles s'ancrent dans le contexte économique et font surtout l'éloge de la société de consommation. En effet, les Nouveaux Réalistes ont valorisé l'objet et ils ont affirmé sa grande portée dans le champ artistique contemporain. D'ailleurs, Catherine Millet remarque que :

(...) les nouveaux réalistes ne se sont pas contentés d'être de simples ré-utilisateurs du Readymade, mais [...], allant au-delà de l'objet approprié et de l'anecdote dont il est porteur, ils ont réussi à faire en sorte que cet objet engendre son espace propre, un espace original capable de transformer profondément nos codes perceptifs.⁵

Dans son exposition *Le vide*⁶, Yves Klein a montré la valeur *sur-objectale* de l'immatériel en tant qu'énergie pure. De même, l'exposition *Le plein*, réalisée par Arman et César, en 1960, donne à voir l'esthétique de ces artistes qui travaillent dans la même direction, celle qui consiste à défendre l'objet d'une façon générale et l'objet manufacturé d'une façon spécifique. Nous citons, dans ce sens, le premier manifeste des Nouveaux Réalistes, publié à Milan, le 16 Avril 1960 :

La peinture de Chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monopole. Que nous propose-t-on par ailleurs ? La passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative.⁷

Encore, l'Art Conceptuel, art du concept ou de *l'idée*, n'échappe pas à l'influence de la démarche duchampienne. En effet, depuis 1913, l'art a abandonné le savoir-faire et les apports manuels et techniques de l'artiste pour adopter le concept du sens, l'expérimentation et l'utilisation des objets issus du quotidien. L'idée a primé sur la technique et le savoir-faire, c'est ainsi que

⁵ Catherine Millet, « Les nouveaux réalistes à 40° au-dessus de Dada et de Pollock », in *L'art en France 1945-1990*, Fondation Daniel Templon, Fréjus, 1990, p. 31.

⁶ Exposition à la Galerie Iris Clert, Paris, 1958.

⁷ *Manifeste du Nouveau Réalisme*, Milan, Avril 1960.

l'exploitation du médium devient sans effet. L'œuvre d'art est devenue d'ordre cognitif et conceptuel puisqu'elle se réduit à l'idée et suscite la réflexion du public. L'*œuvre-concept* n'appartient pas à l'art ni à *la manière d'un tel artiste*, elle se définit comme porteuse de sens et suscite des interrogations de la part de celui qui la regarde : « l'art ne revendique que l'art, l'art est une définition de l'art », dit Joseph Kosuth⁸. Cela signifie que l'artiste définit l'art comme activité qui se distingue des autres activités humaines, telles que la religion, la philosophie, la littérature... L'art, selon Kosuth, est la manifestation d'une idée et d'un concept. L'œuvre-concept serait alors le prétexte d'une réflexion et d'une conceptualisation. Kosuth explique son point de vue par son œuvre *One and three chairs*. Il expose une chaise, une image de la chaise et la définition d'une chaise. L'artiste a représenté un seul objet par trois façons différentes et sans qu'il y ait une répétition.



Fig. 2 : Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

Il s'agit dans les trois représentations d'un degré distinct de la réalité de l'objet. Ainsi, les trois éléments associés définissent une quatrième chaise imperceptible, où le concept est suggéré plus qu'il n'est défini. Donc, quand l'objet défaille, le langage intervient. Ainsi, l'œuvre ne suscite pas une émotion, elle n'annonce pas non plus un message, mais elle explique bel et bien l'interrogation de son auteur sur la définition même de l'art. Selon Joseph Kosuth, « l'art comme idée en tant qu'idée » veut dire que l'art est devenu contemporain par sa nouvelle représentation qui fait surgir l'idée et le concept. L'art est devenu ainsi une simple idée, ce qui fait évidemment référence à Marcel Duchamp.

⁸ Joseph Kosuth, cité par Marc Jiménez, in *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 92.

Pour sa part, l'objet du Pop Art possède une dimension populaire. Qu'ils soient en série ou assemblés, les objets du Pop Art expriment la quotidienneté et remémorent la société de consommation. Par exemple, Andy Warhol s'intéresse particulièrement aux objets populaires utilisés et en fait des sujets privilégiés. Si Marcel Duchamp s'est permis de désigner n'importe quel objet en tant qu'œuvre d'art, Andy Warhol s'est autorisé à reproduire n'importe quel objet à l'identique. En 1964, Warhol a présenté des boîtes en contreplaqué imitant les boîtes des produits ménagers *Brillo*. Les boîtes de l'artiste étaient des copies conformes à celles exposées dans les supermarchés. « Pourquoi les gens de chez Brillo ne peuvent pas fabriquer de l'art et pourquoi Warhol ne peut que faire des œuvres d'art ? »⁹ En d'autres termes, pourquoi Warhol n'utilise-t-il pas les boîtes Brillo, au lieu de les fabriquer à l'identique ? L'artiste a fait exprès de fabriquer l'objet à l'identique et non de le choisir ; l'œuvre d'art pour Warhol est conçue par rapport à une référence et



renvoie à quelque chose d'existant. L'œuvre d'art est signifiante et elle traduit une théorie. Celle-ci fait la différence entre l'objet commercialisé et l'objet d'art. C'est le concept et l'idée qui font l'œuvre d'art. Warhol n'a pu faire accéder ces boîtes dans le champ de l'art qu'à travers sa théorie qui considère que le concept est le seul fondateur d'une œuvre d'art. D'ailleurs, certains critiques d'art, comme Jiménez, voient que même « le Pop Art réalise le projet de Marcel Duchamp »¹⁰.

Fig. 3 : Andy Warhol, *Boîtes Brillo*, Acrylique et sérigraphie sur contreplaqué, 1964.

D'autres artistes ont encore et toujours fait l'éloge de l'objet. Citons à titre d'exemple le groupe GRAV¹¹, présent dans plusieurs manifestations artistiques, telle que la Documenta 4. Ce groupe a organisé, en 1966, une exposition intitulée *Une journée dans la rue*. Dans cette manifestation, il s'agit d'explorer un bazar d'objets hétéroclites usés et manipulés par les passagers, dans les différentes

⁹ Arthur Danto, cité par Marc Jiménez, in *La querelle de l'art contemporain, op. cit.*, p. 203.

¹⁰ Marc Jiménez, *La querelle de l'art contemporain, op. cit.*, p. 208.

¹¹ Groupe de Recherche d'Art Visuel, fondé en 1960. Le groupe réunit Horacio Garcia Rossi, Julio le Parc, François Marellet, Francesco Sobrino, Jean Pierre Yvaral et Joël Stein.

rues de Paris. Ces artistes ont essayé de rapprocher le public de l'*objet*, une façon pour montrer que l'art n'est plus acte d'innovation et de découverte de nouvelles expressions artistiques, mais que l'art émane de la qualité intrinsèque à l'objet même. Ainsi, la culture de l'objet a envahi l'art contemporain et elle est devenue la problématique récurrente de divers mouvements artistiques des années 1960 et 1970.

Pour sa part, Bertrand Lavier expose un réfrigérateur sur un coffre-fort, ce qui nous rappelle la *Roue de bicyclette* de Duchamp. Cette œuvre envisage un assemblage entre deux objets (tabouret + roue de bicyclette) pour créer un troisième, ce que Duchamp appelle un objet-valise. C'est aussi, selon lui, une sculpture sur socle qui rappelle les sculptures de Brancusi. Mais est-ce que le geste de Lavier est réfléchi, porte-t-il une vision du futur comme c'était le cas pour les ready-mades de Duchamp ?



Fig.4 : Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913/1964



Fig. 5: Bertrand Lavier, *Réfrigérateur sur un coffre-fort*

En fait, cette stratégie artistique, devenue réputée dans l'art contemporain, réinterprète la démarche de Duchamp, alors que ce dernier se distinguait par une approche visionnaire. Les gestes adoptés par les artistes contemporains semblent dénaturer le sens de la pratique duchampienne. L'art contemporain est ainsi devenu, dans sa totalité, prisonnier du geste de cet artiste emblématique et nous pouvons ainsi dire qu'« il y a désormais des ready-mades partout et de

tout »¹². Aujourd'hui, cette pratique artistique qui envahit l'art contemporain peut être considérée comme une approche du *n'importe quoi*, car n'importe qui peut présenter n'importe quel objet et devient artiste. Effectivement, « le geste de Duchamp pourrait être lui aussi comme celui de la fin du sens, la fin des idées, la fin de l'esprit », comme l'affirme justement l'artiste contemporain Stephan Barron¹³.

Pour conclure, disons que l'héritage de Marcel Duchamp est très remarqué dans les pratiques artistiques contemporaines. Connu plus que les autres artistes par sa radicalité sur les questions politiques et sociales, Duchamp a ouvert les portes pour que tout objet puisse devenir œuvre d'art. Loin des notions du beau, l'œuvre d'art peut être un simple objet manufacturé ou un tas de déchets ou d'objets récupérés. L'importance est donnée non pas à l'œuvre d'art finale, mais plutôt au système qui a constitué l'œuvre. Dès lors, la question la plus récurrente n'est plus *qu'est-ce que l'art ?*, mais *quand y a-t-il de l'art ?* En d'autres termes, l'art n'est plus une résultante de la création d'un artiste, mais il est un *fait* décidé par ce dernier.

Marc Jiménez s'interroge sur la situation de l'art et cherche à trouver une solution pour l'esthétique des temps contemporains. Il propose plusieurs voies à suivre : « Soit l'on restaure les critères anciens, soit l'on remplace l'obligation de juger et d'évaluer par l'immédiateté et la spontanéité du plaisir esthétique, soit l'on recherche de nouveaux critères. »¹⁴ Essayons de réfléchir sur les propositions de Jiménez :

- La première proposition, celle du retour vers les critères traditionnels, pose problème car nous ne savons pas à quelle période nous allons nous référer (époque antique ?, romantique ?, classique ?, moderne ?). En outre, comme nous l'avons déjà vu, chaque art représente une culture particulière, donc chaque ensemble de critères esthétiques ne peut refléter que les sensibilités particulières d'un groupe social particulier. Donc, le choix des critères esthétiques traditionnels est difficile.
- Puis, la deuxième proposition consiste à retenir comme critères esthétiques une émotion de plaisir et de jouissance artistique face à l'œuvre d'art. Or, cette hypothèse n'est pas assez solide, car le plaisir n'est pas une donnée commune entre les gens, c'est-à-dire que l'œuvre qui nous plaît ne peut pas forcément satisfaire le plaisir d'une autre personne. Donc le plaisir ne peut pas être un critère de jugement esthétique.

¹² Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 53.

¹³ <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarcelduchampEcologie>

¹⁴ Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, op. cit., p. 424.

- La troisième proposition, présuppose, quant à elle, la recherche de nouveaux critères et présente un vrai problème. En effet, tout critère esthétique est une résultante des cadres sociaux et historique spécifiques. De ce fait, nous ne trouvons pas des critères *intemporels* ou des *standards* qui peuvent s'appliquer sur tous les genres et sur toutes les formes d'art contemporain. Jiménez propose qu'au lieu de chercher les critères de jugement dans un cadre socio-historique, nous pouvons les rechercher dans l'œuvre elle-même.

La considération d'une œuvre d'art dépendra alors de la place qu'elle occupe, c'est-à-dire qu'un objet d'art, inaperçu dans une exposition, ne peut être en aucun cas qualifié d'œuvre d'art. Or, les œuvres d'art qui sont considérées comme étant une référence artistique, à savoir la *Fontaine* de Duchamp ou les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, etc., ont été, à leur première apparition, des œuvres inaperçues et incohérentes. Ce sont ces œuvres qui ont créé leurs propres critères esthétiques car elles n'ont pas suivi un modèle préexistant. Il y a donc une certaine inversion de l'ordre : ce ne sont plus les normes esthétiques qui déterminent l'œuvre d'art, mais c'est l'œuvre d'art qui donne naissance aux critères esthétiques.

Selon Danto, il existe maintes différences entre l'objet de l'art et l'objet du quotidien. Il explique qu'« il faut qu'on sache que l'objet en question est une œuvre d'art. Donc pour pouvoir réagir différemment à cette différence d'identité, il faut qu'on sache déjà faire la différence entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. »¹⁵ Selon Danto, pour pouvoir différencier l'objet de l'œuvre, il faut savoir identifier l'œuvre d'art. Ceci revient immédiatement au sujet de l'interprétation. En fait, depuis le détournement choquant de l'objet opéré par Duchamp, le champ de la fantaisie est ouvert aux artistes contemporains. L'objet peut se déclarer tel qu'il est, populaire, en série, détourné, porteur lui-même d'un message important.

Ainsi, et pour finir, nous dirons que la valeur esthétique de l'œuvre peut être déterminée en se référant à son auteur, à ses projets et à sa position dans le champ de l'art. En d'autres termes, la valeur de l'œuvre d'art sera déterminée en fonction de ce que les institutions décident. Danto souligne que : « La distinction entre œuvres d'art et simples objets réapparaît ainsi sous la forme

¹⁵ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989, pp. 160-161.

de distinction entre le langage à l'aide duquel on décrit les simples objets. »¹⁶ Arthur Danto essaye de montrer que cette démarche, qui se présente à la société en tant qu'étrange et perplexe, participe à enrichir la scène artistique contemporaine.

Une question semble s'imposer dans ce nouveau contexte esthétique et technologique concernant l'imprimerie en trois dimensions. Cette technique serait-elle en mesure de concurrencer les artistes et ces derniers seraient-ils capables de relever les nouveaux défis de la 3D ?

Références

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989.

JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

Manifeste du Nouveau Réalisme, Milan, Avril 1960.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Hachette, 2003.

MILLET Catherine, « Les nouveaux réalistes à 40° au-dessus de Dada et de Pollock », in *L'art en France 1945-1990*, Fondation Daniel Templon, Fréjus.

<http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarcelduchampEcologie>

HABIBA GAFSI is a Tunisian ceramist artist. She graduated in Visual Arts (ceramics) in 2003 from the Higher Institute of Fine Arts of Tunis. She had her MA in Arts Sciences and Techniques in 2005 and recently her PhD in the same speciality. She is now a teaching assistant at the Higher Institute of Applied Studies in Humanities. She has taken part in many manifestations and seminars.

¹⁶ *Ibid.*, p.174.

The Legacy of Dadaism

REBECCA LOGGIA*

Abstract: This paper aims to explore how Dadaism addressed many aspects of human nature that audiences were not accustomed to seeing – from corrupt leaders, to war, to examination of the self and its place in society and culture – and the results of that focus. We underline the importance of the historical context of World War I for the birth of Dadaism, but we mostly pay attention to the aesthetic dimensions of the cultural and sociopolitical debates which took place at that time.

Keywords: Dadaism, Cabaret Voltaire, Revolutionary, Bourgeoisie, Surrealism, Postmodernism.

“Dada does not mean anything. We read... that the Negroes of the Kroo race call the tail of the sacred cow: dada. A cube, and a mother, in certain regions of Italy, are called: Dada. The word for a hobby-horse, a children’s nurse, a double affirmative in Russian and Romanian, is also: Dada.”

Tristan Tzara

It is with this that one begins to see the true meaning of Dada: it encompasses all things. Like time, it can be translated, manipulated, catapulted into different cultures and regions, warped to fit the description of one object and portrayed to mean another. But this is exactly what Dadaism, especially in theatre and poetry, does; it proposes a sense of one belief while in reality begging its audience to contemplate something altogether larger.

* Arizona State University, e-mail: rloggia@asu.edu

It aggressively adheres to the proclamation that it is different from art – the absence of it even – as darkness is the void of all light. But what is it about Tzara's works that can so promptly claim originality in the works of Dadaism? He makes it utterly clear he is here to stay, to object, to ration out whom he feels worthy of being involved in the Dada movement – and who seems to never make the cut.

The revolt against logic and language is seen so vastly for the reason that logic and language forfeited to the greed and lust of war – something Tzara and his accomplices were rebelling against. This paper aims to explore how Dadaism addressed many aspects of human nature that audiences were not accustomed to seeing – from corrupt leaders, to war, to examination of the self and its place in society and culture – and the results of that focus. It claims separation of art, all the while using it to speak of values lost and mistaken, which make it everlasting, even after Tzara's declaration of the *End of Dada*.

The War makes an enemy

They were refugees with a voice, artists without a home. It was the year 1916 and migrants from all over Europe came to Zurich to escape the chaos of the World War I. Tristan Tzara was one of these refugees, alongside prominent artists such as Hugo Ball and future wife Emmy Hennings, Jean Arp and his soon-to-be-wife Sophie Taeuber-Arp, among countless others who thus began a small but influential movement called *Dada*. These "others" of society – burdened intellectuals, revolutionaries and enlightened devotees alike – gathered among bars during late night meetings with the purpose to create a haven for the type of art they demanded.

It was with this desire to create – in the back room of Hollandische Meierei, a club owned by Ephraim Jan – that these ideas became reality. On February 5, 1916 with the help of Jan, Cabaret Voltaire took its first breath. It contained spoken word, a combination of experimentation interlaced with passion for the poetic life; dance and music – every limb moving, every beat drummed and sung upon the stage in various ways of imagination, costume, and performance. 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.”¹ Simply put, it was, “not the beginnings of art, but of disgust.”² But what were the ideals these artists were so specifically, and with widespread contempt, rebelling against?

Commanding the stage

(The use of art and its disassociation with previous practices)

It was the end of sophistication. It came in the form of burlesque and singing, of underground performances and stripteases, a dancing armada of actors or solo performances, bearing the soul in whatever form that spoke of art and a vision of the world alternate to the one which was reality. As Hugo Ball put it: “It is to exemplify the activities and the interests of the cabaret, whose whole endeavour is directed at reminding the world, across the war and various fatherlands, of those few independent spirits that live for other ideals.”³ An avant-garde movement, Dadaism was a direct reaction against the ideal artistic type – that of bourgeois, of the beautiful and alluring – which was usually aesthetically pleasing, especially when dealing with the philosophies of life or with women. Tzara himself was an avid force against such popular beliefs that proclaimed “truth” when he states, “Everything one looks at is false”.⁴ This brought on questions of self, others, and the unreliability of authority and nationalistic ideas that they believed led to war. Its practices were often chaotic, carefully crafted for their statements while allowing spontaneity to hover in the air of every performance. Not everyone, however, was in favour of such a movement against the norm, and there were many who would never accept the conviction so many Dadaists, like Tzara, lived.

As the war came towards a close in 1918, many artists continued the Dada movement back home away from Zurich. By 1919 the Zurich/Dada phenomenon began to wind down, but not before gaining significant notoriety for one of its last events where a large riot broke out. Tzara, by this time a sole leader of the movement after Ball’s leave into journalism, described it accordingly:

¹ MOMA Learning. “Dada.” *World War I and Dada*. MOMA. 2016.

² *Ibid.*

³ Olga Stefan. “Cabaret Voltaire: From Dada to Nietzmet.” Itinerant Projects. SwissNews. May 2010.

⁴ Tristan Tzara. “Dada Manifesto.” Dadaism. 1918.

The tumult is unchained hurricane frenzy...the battle starts out sharply, half the audience applaud the protestors hold the hall... chairs pulled out projectiles crash... Dada has succeeded in establishing the circuit of absolute unconsciousness in the audience which forgot the frontiers of education of prejudices, experienced the commotion of the New.⁵

This riot seemed to speak of everything Dada stood for, though it would never actually lay claim to any specific undertaking, as the movement was even against its own name from the beginning. What it did accomplish throughout its entirety and with evidence of this riot was to anger those that still held to bourgeois values and traditional roles – whether gender, organizational, or societal – that these artists were consistently breaking and re-mending to fit their lifestyle and what they saw as “self”.

Examination of Self in Culture and Dada

“Artists affiliated with Dada did not share a common style or practice so much as the wish, as expressed by French artist Jean Arp, ‘to destroy the hoaxes of reason and to discover an unreasoned order’.”⁶ In Tzara’s “Lecture on Dada” in 1922, he stresses the following:

It would not have been possible for us to found our agreement on principles. For everything is relative. What are the Beautiful, the Good, Art, Freedom? Words that have a different meaning for every individual... creating agreement among all, and that is why they are written with capital letters. Words which have not the moral value and objective force that people have grown accustomed to finding in them. Their meaning changes from one individual... one country to the next... The unconscious is inexhaustible and uncontrollable. Its force surpasses us... Even if we knew it, we could not reconstruct it.⁷

Though against many facets of politics and society, these artists proposed their personal, political or counter-political statements against what they felt only thwarted society from real progress. Tzara further reiterates, “I don’t have to tell you that for the general public and for you, the *refined* public, a

⁵ The Art Story Contributors. “Dada.”, *TheArtStory.org*. 2016.

⁶ MOMA Learning. “Dada.” *World War I and Dada*. MOMA. 2016.

⁷ Tristan Tzara. “Lecture on Dada.” *Dadaism*. 1922.

Dadaist is the equivalent of a leper."⁸ This independence and title of "other" brought a keen sense of recognition of their own reflection and purpose. "If I continue to do something, it is because it amuses me, or rather because I have a need for activity which I use up and satisfy wherever I can. Basically, the true Dadas have always been separate from Dada."⁹ It was in this that Tzara seemed to explain true purpose: that of self and perseverance of will. Simply put, Dadaism *exposed*, laying bare the true purpose of the artist. From poetic lyrics crying out against the devastation of war and brash politicians, to the revolt against usual practices Jean Arp points out, "Sophie and I resolved never to use oil colors again ... which seemed to us to belong to an arrogant, pretentious world"¹⁰ and finally landing on the tendency to bend and manipulate that of stereotypical roles, especially towards Dadaism's women. A 1917 description of Sophie Taeuber's dancing reads:

Instead of tradition, sunlight and wonder operate through her. She is full of invention... bizarreness... The narrative of the perspectives ... dance patterns are full of romantic desire, *grotesque and enraptured*.¹¹



Figure 1: Sophie Taeueber, Marcel Janco, *Dancing Mask*, 1916.

Recapturing Cabaret Voltaire

Dadaism, for all its liveliness of love and momentary living, quickly began to fade by the mid 1920's. Surrealism crept up to take its place, bordering alongside Dadaism in its belief of the unconscious as a means to

⁸ Tristan Tzara. "Dada Manifesto." *Dadaism*. 1918.

⁹ Tristan Tzara. "Lecture on Dada." *Dadaism*. 1922.

¹⁰ Hilton Kramer. "Moma Presents a Neglected Abstractionist." *New York Times*. 1981, p. 1.

¹¹ Ruth Hemus. "Sex and Cabaret: Dada's Dancers". *Research Gate*. 2007, p. 8.

unlock an artist's imagination. Like its predecessor, Surrealism revealed its contradictions to everyday beliefs taken for granted by society. Postmodernism, the late 20th century movement in art is said to also have gained its name from the history and movement of Dadaism. It is by definition the sole belief in one's own incompleteness, a believing of multiple truths rather than the traditional, philosophical belief of one singular Truth, which the original Dada artists fought so ferociously against as well.

For all of their fighting seems to have been left a legacy – of sorts. It is one that touches upon all forms of art – literary, conceptual, installation, intermedia, and pop-art – fighting its way through culture even today. In 2002 a small group, appropriately calling themselves Neo-Dadaists, attempted to recapture the old and abandoned Cabaret Voltaire and began their own Dada performances, but eventually were evicted. Though afterwards, the building was restored through a petition to the government, and it remains a museum – an institutionalized memory. Just as Dadaism rejected its own name and structures around it, it also rejects the constructs of time and every passing generations attempt to redefine exactly what it is, what it was, and what it will be. It, quite simply, leaves all who study it with one, lasting question: is Dadaism truly superior to all art or, like its counterrevolutionary rival “bourgeoisie”, does it simply defy time and logic by the people who believe it is the ultimate Truth?

Bibliography

- HEMUS Ruth. “Sex and Cabaret: Dada’s Dancers. Research Gate. 2007.
Web. <https://goo.gl/vGzVnv>
- KRAMER Hilton. “Moma Presents a Neglected Abstractionist.” Art View. New York Times. 1981. Web. <http://goo.gl/VLskRd>
- MOMA Learning. “Dada.” World War I and Dada. MOMA. 2016.
Web. www.moma.org/learn.
- MOTHERWELL Robert. *Dada Painters and Poets*. Paperbacks in Art History. 2nd Revised Edition: Belknap Press.1989. Print.
- STEFAN Olga. “Cabaret Voltaire: From Dada to Nietniet.” SwissNews. May 2010.
Web. <https://goo.gl/9hZeMF>
- STOPPARD Tom. *Travesties*. Grove Press. 1994. Print.
- The Art Story Contributors*. “Dada.” TheArtStory.org. 2016.
Web. <http://goo.gl/oSnQ9T>

THE LEGACY OF DADAISM

The International Dada Archive. "Muses." Dada. The Red List.

Web. <http://goo.gl/M2v1fP>

TZARA Tristan. "Dada Manifesto.", *Dadaism*. 1918. Web. <http://goo.gl/ovW3a5>

TZARA Tristan. "Lecture on Dada.", *Dadaism*. 1922. Web. <http://goo.gl/POv0tK>

TZARA Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Calder Publications. New York. Riverrun Press. 1992. Print.

Rebecca Loggia is a recent graduate of Arizona State University, who studied English/Creative Writing and Theology, with an emphasis on art and its movements throughout history. She has previously been published in ASU's Normal Noise and hopes to travel and continue writing before furthering her studies through an MFA.

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

L'Om Dada

Le centenaire du mouvement Dada, de la spectaculaire « insurrection de Zurich », lancée en février 1916 avec une importante participation roumaine – parmi les protagonistes il y avait Tristan Tzara et le peintre-architecte Marcel Janco – a occasionné une surprenante mise en scène chorégraphique, réalisé au Théâtre National « I.L. Caragiale » de Bucarest par le maître Gheorghe Căciuleanu, sous le générique franco-roumain de *L'Om Dada*. Ce ne sont pas les manifestes Dada, très théâtraux d'ailleurs, qui ont stimulé en premier lieu le grand chorégraphe, mais un fragment du début de l'ample poème de Tzara, catalogué comme « surréaliste » dans l'optique de l'époque, *L'Homme approximatif* (1931). Le choix s'avère être inspiré, car, sans s'éloigner trop des libertés prises par les artistes du Cabaret Voltaire, ce texte alluvionnaire, d'une large respiration whitmanienne, incorpore dans sa dynamique complexe à la fois les défis iconoclastes lancés à la convention littéraire par des écrivains qui ont déstructuré en profondeur le discours, mais aussi l'aspiration dramatique vers une recomposition de l'être humain déstabilisé par la civilisation moderne et par ses tragédies, tout en maintenant les tensions provocatrices et les ruptures douloureuses du sujet humain en permanent état de siège. En se définissant soi-même comme « homme approximatif », Tzara a pu donc fournir le prétexte d'une réflexion transposée scéniquement, dans les géométries variables de la danse moderne.

Afin de donner forme à un tel sujet humain oscillant entre éparpillement et recomposition, le chorégraphe a recours à deux personnages – l'un mûr, qu'il interprète lui-même, l'autre à l'âge de toutes les ondulations corporelles exigées par la vision de l'homme en mouvement sur la scène du monde, dont l'interprète est l'acteur-danseur Lari Giorgescu, du Théâtre National Bucarest. Sur les planches de la salle « Atelier », le cadre scénographique est réduit au minimum – un banc-podium, rectangulaire, sur lequel évolue surtout le jeune, alter-ego d'un Homme-mûr, une chaise-longue dans laquelle le « vieux » lit de temps en temps un journal portant le titre *Manifeste*, un paravent étroit sur lequel est inscrite, très stylisée, une figure humaine, et derrière lequel disparaissent et réapparaissent, comme pour une courte pause de réflexion, les personnages entrecroisés –, et par terre un cercle et quelques lignes configurant de manière approximative un triangle, sur lesquelles les danseurs se meuvent successivement. De plus, on a un fond musical moderne, fait de bruitages et de lignes mélodiques marquées d'un discret accent lyrique.

Très bonne est aussi l'idée de combiner des fragments du poème de Tzara marqué de ses quelques refrains obsédants, – « les cloches résonnent toujours et nous de même »... – avec le mouvement chorégraphique. C'est là une complémentarité idéale, car les mots prononcés trouvent toujours leur expression plastique dans les mouvements parfois tendus, parfois détendus des interprètes, dans les mouvements qui suggèrent souvent l'hésitation, la recherche d'un chemin et sa découverte provisoire, les contorsions de l'être humain torturé par des questions, attaqué de toutes parts par l'agitation tentaculaire et le désordre brownien des grandes villes du siècle, mais toujours lancé à la poursuite de cette « graine... qui s'appelle nous », de ce visage recomposé après ses nombreuses « approximations ». Les vers récités en accord avec les mots réverbérant du poème apparaissent aussi sur un écran ancien, comme dans les films muets d'autrefois, en appuyant la présence obsédante des inquiétudes et aspirations détaillées ou seulement suggérées dans la danse, parfois élancée, parfois troublée de torsions sur le plancher noir. Il y a beaucoup de choses mémorables dans le spectacle, qui contribuent le long d'une heure à l'épiphanie de l'« OmDada » : les costumes et les objets de la scène, les moments ludiques, suggérés par la gestuelle « infantile » et la mimique souriante à quelques reprises, l'épisode de la coupure des mots dans le journal, ingrédients de la fameuse recette « pour faire un poème dadaïste », l'alternance français-roumain dans la récitation des vers...

Le maître Căciuleanu avoue, dans le programme du spectacle, que son attention a été attirée justement par l'idée d'« homme approximatif », traitée d'une manière dadaïste, mais aussi structurée par une chorégraphie précise. C'est pour cela qu'il parle de l'association entre « folie et structure, structure et folie », entre « poésie et grammaire, calcul et inconscience, délire et lucidité », d'une « géométrie du rêve ou d'un rêve rigoureusement mathématique ». Ou bien : « un dosage contrôlé et savant entre chaos et ordre ». C'est cela que peuvent offrir les séquences choisies du poème de Tristan Tzara, duquel on pourrait encore dire qu'il jouit aussi d'une interprétation poétique, d'une récitation toujours expressive de la part des deux artistes, dans un heureux équilibre de voix et de mouvements.

En ce qui me concerne, je suis content d'avoir pu fournir une traduction des vers qui semblent avoir plu aux interprètes, du moment où j'ai pu constater avec quelle force se transmettent les vers traduits accompagnant la danse. Je suis heureux aussi d'avoir pu participer à un spectacle de la meilleure qualité, conduit de main de maître par le metteur en scène-danseur-chorégraphe, en complète harmonie avec son partenaire. Un spectacle mémorable qui contribue, sans aucun doute, – si besoin en était – à la « réhabilitation » de quelques moments artistiques contestataires mais aussi contestés par le public plus tranquille, nommé autrefois « bourgeois », comme le moment dadaïste avec sa continuation dans le surréalisme. Une preuve, au fond, de l'authenticité d'une révolte artistique productive, dont la vitalité non-conformiste, dans ses manifestations spontanées et contradictoires, est brillamment ressuscitée à cette occasion anniversaire.

Ion POP

ion.v.pop@gmail.com

Focus sur les avant-gardes au Théâtre National de Cluj-Napoca

Tzara brûle au pays Dada ou à la recherche du Dada perdu

Tzara arde și Dada se piaptână (Fantoma de la Elsinore),
Scénario original de Ion Pop, Ștefana et Ioan Pop-Curșeu,
au Théâtre National Cluj-Napoca, 9 février 2016



De la saison théâtrale 2015-2016 du Théâtre National de Cluj-Napoca ne pouvaient manquer quelques spectacles dédiés au centenaire du mouvement Dada. En effet, déjà au mois de février, juste pour l'anniversaire de la première soirée qui réunit Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Emmy Hennings et d'autres artistes réfugiés sur la terre suisse, les spectateurs clujois ont pu assister à la première du spectacle *Tzara arde și Dada se piaptână*. Titre impossible

à traduire en français, non seulement à cause du jeu de mots qui touche à l'origine du pseudonyme emprunté par le poète roumain Tristan Tzara – Tzara brûle /le pays brûle – mais aussi à cause du dicton roumain « țara arde și baba se piaptână » – le pays brûle et la vieille peigne ses cheveux – qui renvoie à l'indifférence affichée par l'individu par rapport aux problèmes réels du monde qui l'entoure. Jeu de mots très amusant puisqu'il fait d'ores et déjà apparaître devant l'imagination du futur spectateur une pluralité d'images, de la publicité au shampoing Dada des années 1915, figurant une fille blonde avec une belle chevelure longue, au comportement explosif de Tzara et de ses amis aux soirées dada du Cabaret Voltaire et à l'apparente discordance entre les débauches artistiques de Zurich et le reste de l'Europe déchirée par la première guerre mondiale.



Le sous-titre du spectacle vient compliquer encore plus les choses : *Le fantôme d'Elsinore*. En effet, l'horizon d'attente ouvert par l'affiche ne manque pas d'être comblé. Il s'agit d'un spectacle dadaïste qui use de la plupart des techniques avant-gardistes, qui parle de Dada autour de la figure exponentielle de Tristan Tzara, mais qui construit aussi à plusieurs niveaux un fascinant palimpseste postmoderne (en fin de compte toujours héritier de Dada) de renvois littéraires et méta-théâtraux, où Hamlet devient un des nombreux masques du Poète Tzara. D'ailleurs, les auteurs eux-mêmes – Ion Pop (le

plus grand spécialiste roumain des avant-gardes poétiques), Ștefana et Ioan Pop-Curșeu (enseignants chercheurs à la Faculté de Théâtre et Télévision) reconnaissent avoir pris comme point de départ la pièce de théâtre *Mouchoir de Nuages*, dont le schéma dramaturgique devient un excellent prétexte pour que les acteurs sortent de leurs personnages, changent de masques et costumes, récitent, improvisent, passent du théâtre au cinéma, interagissent avec le public pris au piège du Cabaret Voltaire.



En effet, une fois entré dans la petite salle du Studio Art Club du Théâtre National de Cluj, le spectateur doit passer par un espace délabré où gisent par terre des valises abandonnées, des objets sont accrochés aux murs, et un tissu est accroché sur une sorte de construction en bois. C'est cet espace même qui se transformera sous les yeux du public en plusieurs lieux scéniques, de la gare de Zürich, au Cabaret Voltaire, du Café de la Terrasse au cabinet

des médecins militaires, de l'atelier de travail de Marcel Janco, à l'espace des souvenirs, des désirs, des amours et des haines de Tristan Tzara. En fait, tout est centré autour de la figure de Tristan Tzara, bien que ses amis occupent une place très importante. Il s'agit d'un parcours, en quelque sorte à rebours, une remontée dans le temps qui permet au personnage du Poète de revivre quelques moments de sa jeunesse, son passé zurichois, ses joies dadaïstes aussi bien que ses angoisses liées à la guerre et au « pâté de viande humaine servie à table », pour citer le journal de Hugo Ball.



Tout cela dans une création dadaïste, où chaque membre du groupe des cinq acteurs a apporté sa pierre, afin de chercher la récupération d'un esprit contestataire, délivré de tout préjugé, mais aussi d'un esprit enfantin, fou de joie et terrible, sans pitié pour le monde absurde qui a fait s'entretuer des millions de gens dans une Europe dite civilisée. Filip Odangiu dans le rôle de Tristan Tzara, Rareș Stoica dans celui de Marcel Janco et de Saint Gargal, Cristian Grosu dans Huelsenbeck et Saint Govdela, Cătălin Codreanu dans Hugo Ball et Saint Casdoas, Ștefana Pop-Curșeu dans Maya Chrusecz, Emmy Hennings et d'autres personnages sont non seulement convaincants, mais réussissent à marier le documentaire et la fiction dans un jeu de caléidoscope qui nous rend tous DaDa.

Eleonora BALEA

La poésie des jeux de la mémoire

Memo, scénario original de Mona Marian et Miriam Cuibus,
reprise au Théâtre National Cluj-Napoca, juillet 2000 - mars 2016

J'étais encore étudiante lorsque, à l'affiche du Théâtre National de Cluj-Napoca, parut pour la première fois le titre d'un spectacle qui me sembla alors étrange : *Memo*. De quoi allait-on se souvenir ? Qu'était-ce de si important à marquer pour ne pas l'oublier ? Et je vis alors un poème joyeux prendre corps sur scène, des images scéniques d'une magnifique composition visuelle virevolter devant les yeux du spectateur. Imaginez, regardez à l'intérieur de vous-mêmes, arrêtez-vous quelques secondes, puis repartez à la recherche de ces petits riens nommés sensations folles qui ont peuplé votre vie d'éclairs de tristesse ou de bonheur. Deux acteurs, maître et disciple, femme et homme, ouvraient la boîte à musique de la poésie avant-gardiste.



ȘTEFANA POP-CURȘEU



foto: Nicu Cherciu © TNC



foto: Nicu Cherciu © TNC

Dix-sept ans plus tard, à l'occasion du centenaire Dada, pour moi la reprise de ce spectacle s'imposait. La metteur en scène, Mona Marian, n'étant malheureusement plus parmi nous, c'est à l'actrice et pédagogue Miriam Cuibus qu'est revenu le rôle de la mise en marche de la machine-mémoire. Elle me racontait d'ailleurs comment le scénario du spectacle était né pendant un été passé avec Mona à lire et relire des textes dadaïstes, surréalistes, futuristes, constructivistes puis à composer avec minutie la mosaïque fascinante d'une époque ancienne mais si jeune, d'un monde envoûté par l'esprit fou du hasard apprivoisé.



Aujourd'hui, *Mémo* se charge d'une signification encore plus forte, non seulement à cause des cent ans marqués dans l'histoire culturelle d'une Europe toujours mouvementée et confrontée à des paradoxes similaires à ceux d'un précédent début de siècle, mais aussi grâce aux années passés depuis la conception de ce poème scénique. Années qui ont laissé des traces dans l'esprit, dans la mémoire, dans l'âme et dans la chair des deux acteurs. *Mémo* devient ainsi un retour dans le temps historique et dans le temps personnel, un voyage qui s'accomplit dans l'espace du Studio Euphorion où parfums, couleurs et sons se répondent. Les vivants piliers sont cette fois-ci, non sans

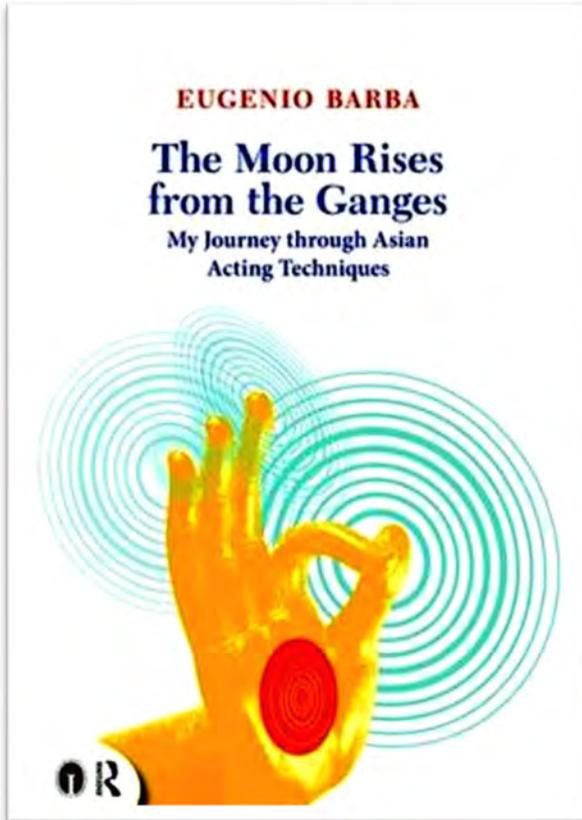
faire écho aux ténèbres baudelairiennes, les êtres humains eux-mêmes : les poètes dont il ne reste plus que les vers, les noms, les anciennes photos sépia éparpillées sur scène ; les spectateurs replongés dans un univers de la suggestion, de la nuance, où participer signifie se laisser emporter par le flux des images gestuelles, musicales et verbales qui amusent, attirent, attristent et envoûtent.

Chaque objet fait apparaître de nouvelles histoires : un melon, une canne, un pardessus, une robe de velours qui cache une autre robe, transparente, des chapeaux, des plumes, du sable, deux valises, des livres, un bouquet de fleurs en papier journal, les fleurs de poèmes dadaïstes, des tissus, une petite vieilleuse, un poisson bien enfourché, un masque à gaz, une cravate et puis de la danse, du jeu, de la voix, du mouvement, de l'expression vive sur des visages qui nous renvoient l'amour du théâtre, de la mise en scène de soi dans le berceau-tremplin de la poésie avant-gardiste.

Un spectacle qu'on ne garde pas seulement dans la mémoire, mais aussi dans l'âme, dans les yeux, dans la paume de la main.

Ștefana POP-CURȘEU
pop_curseu@yahoo.com

À la recherche des origines du théâtre



Le livre le plus récent d'Eugenio Barba, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques* (Routledge, 2015) part d'un but très ambitieux, qui est de réunir dans les pages d'un *seul* volume tous les fils qui relient l'activité du grand metteur en scène et pédagogue italien aux traditions millénaires du théâtre asiatique.

On a, bien entendu, une perspective chronologique, depuis les premiers contacts de Barba, en 1963, avec le théâtre indien, jusqu'aux sessions de travail de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology, fondée en 1979) et aux expériences les plus récentes du metteur en scène avec le théâtre asiatique.

Cela se voit aussi dans le choix des photographies illustrant le livre, dont les plus récentes datent de 2013 et 2014 : elles sont réparties de manière cohérente à travers *The Moon Rises from the Ganges*... De plus, à la fin, Lluís Masgrau, l'éditeur du volume, réalise une extraordinaire prouesse, à savoir un tableau chronologique où tous les contacts de Barba avec le théâtre asiatique sont détaillés par colonnes, depuis 1963 jusqu'en 2014 : date, endroit, tradition théâtrale, performeurs, activités... Ce tableau sera un extraordinaire instrument de travail pour tous ceux qui s'intéressent à l'activité théâtrale d'Eugenio Barba et aux fruits du vaste dialogue interculturel qu'il a lancé.

Cette perspective chronologique, hautement scientifique et précise, est doublée par une approche profondément subjective, car c'est l'histoire d'une fascination personnelle que Barba retrace dans les pages de ce livre. Il y mêle les confessions, les analyses, les anecdotes, les dialogues, dans un style flexible et précis, dynamique et séduisant, qui fait de ce metteur en scène un des grands écrivains du théâtre. Personnellement, je l'ai toujours rapproché de Georges Banu, grâce aux qualités plastiques remarquables de leur écriture. Leurs livres s'avalent d'un trait, mais se dégustent aussi lentement, à la façon d'un mets rare et précieux.

Il est à remarquer que l'inspiration de la culture asiatique est double chez Eugenio Barba : il s'intéresse notamment aux techniques du jeu de l'acteur (*acting techniques*), sans jamais oublier le soubassement épique et philosophique qui est capital dans le théâtre indien. D'ailleurs, son intérêt pour l'Asie, manifesté durant son premier voyage, celui de 1956, était de nature philosophique et religieuse ; comme la plupart des Européens, il partait à la recherche des temples du Gange. La découverte du kathakali, qui fait figure de révélation dans la carrière théâtrale de Barba, aux côtés de la découverte de Grotowski, ne date que de 1963, donc sept ans plus tard. Puisque j'ai parlé de Grotowski, il faut dire que Barba se distancie clairement de lui en ce qui concerne le théâtre asiatique, en soulignant que le maître d'Opole était moins intéressé à certaines traditions théâtrales d'Asie qu'on ne le dit d'habitude... Par exemple, la carrière européenne du kathakali commence grâce à Barba, et c'est ce qu'il souligne nettement. Avant la publication en français (1965) de son ample essai consacré au kathakali, cette forme de théâtre indien était pratiquement inconnue en dehors de l'Inde.

Mais une foule d'autres formes de théâtre asiatique ont vu leur chemin vers le public occidental se dessiner plus nettement grâce à Eugenio Barba : le kutiyattam, le théâtre traditionnel d'ombres, le nô, le butoh, le nihon buyo, le théâtre balinaï et javanais, l'opéra de Pékin, l'odissi, etc. De plus, les expériences de l'Odin Teatret ont manifesté de l'ouverture envers toutes les danses rituelles ou envers les transes chamaniques, tout cela dans le but de remonter le plus loin possible à la recherche des origines du théâtre. Car ce que Barba et son équipe poursuivent à travers toutes leurs expériences, ce sont les principes fondamentaux du jeu qui sont à l'œuvre dans chaque acteur/ danseur, au-delà des différences culturelles et des stéréotypies acquises.

The Moon Rises from the Ganges s'avère donc être une lecture capitale pour chaque passionné de théâtre – théoricien ou praticien – et une contribution majeure à la connaissance exacte des diverses traditions du théâtre asiatique et de ce qu'elles peuvent encore nous apporter dorénavant.

Ioan POP-CURȘEU
ioancurseu@yahoo.com