

Dada : un théâtre international de variétés subversives

Denis Marleau

Volume 19, numéro 2, automne 1986

Subversion et formes brèves

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500753ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500753ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marleau, D. (1986). Dada : un théâtre international de variétés subversives. *Études littéraires*, 19(2), 13–22. <https://doi.org/10.7202/500753ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

DADA: UN THÉÂTRE INTERNATIONAL DE VARIÉTÉS SUBVERSIVES

denis marleau

Abstract: *The destructive and iconoclastic action of Dada aimed primarily at freeing poetic language from its traditional trammels, in order to afford it ritual expression on the stage. Dadaïst theatre, through its use of such devices as variety, collage, manifestos, etc., parallels contemporary creative experiments such as the happening and improvisation.*

DA + DA = DADA

Dada. Un mot international. Juste un mot et le mot d'un mouvement. Très facile à comprendre, terriblement simple, Dada world war without end, dada revolution without beginning [...] Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, dada m'dada, dada m'dada dada mhm, dada dera dada, dada Hue, dadauh.

Hugo Ball¹

Dans la langue, le mot Dada jouit d'un statut particulier. Dada est en même temps un substantif, un adjectif et un nom. Dada refuse toute détermination, qualification et accord. Et, comme nous l'apprend Jean-Claude Chevalier² dans une

étude linguistique, le seul mot en français à présenter ces mêmes caractéristiques, c'est Dieu. Il ne faudrait pas croire, à cause de cette parenté formelle, à une mystique de Dada. Paul Dermée, dadaïste parisien, déclare : « Le plus ancien et le plus redoutable ennemi de Dada s'appelle Dieu. » En fait, le Dadaïsme est né d'une drôle de manière et en apparence dans la logique interne d'une réaction contre la Grande Guerre ; mais aussi, et parallèlement, dans la continuité des divers mouvements de ruptures vis-à-vis des solutions traditionnelles de l'expression artistique. C'est sur un terrain déjà préparé par l'Expressionnisme allemand, le Cubisme et le Futurisme italien que l'équation DA + DA avance vers sa spécificité sous ce vocable magique DADA.

Poésie et lecture scénique

C'est en 1916, au Café Voltaire de Zurich, que s'ouvre le rideau de scène de la première manifestation Dada. Ses principaux acteurs (Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Jean Arp) y déploieront avec vindicte et grand fracas de caisses et de crécelles un arsenal discursif et scénique dont la technique super-rapide, hyper-décapante, se répandra de Berlin à Paris en passant par Cologne, Hanovre et New York. Dans les séances de ce café à l'appellation ironique, on lance des manifestes pour « prouver son-non-plus-ultra », on hurle des « vers sans mots » relevant plus du chant Maori que du poème.

Ka tangi te kivi
kivi
Ka tangi te moho
moho
Ka tangi te tike
ka tangi te tike
tike³

À partir des poèmes visuels d'Apollinaire et de Cendrars, des essais cubistes sur la transmutation des objets et des couleurs chez les peintres Picasso, Braque, Duchamp, Delaunay, au-delà du *pathos* futuriste et de ses déclamations péremptoires, s'organise l'action destructrice et iconoclaste de Dada. Le mot dans sa cohérence syntaxique, l'image et le lyrisme sont niés. La vitesse accélérative, les *sprints* de contradictions assommantes interrompent la naissance du

poème où la négation du verbe vient exprimer avec humour et dérision le drame du langage au service d'un « immense crime organisé ». Tout ce qui est rejeté par la « grande littérature », tout ce qui est méprisé dans l'art institutionnel est repris en charge par Dada: blagues, calembours, contrepèteries, comptines, absurdités, fou-rire, non-sens, bafouillages, répétitions abusives, etc.

Ce retour à l'enfance — de l'art! —, cette régression apparente des artistes dada qui avaient pour but de tout détruire, a pour effet de libérer la langue poétique de ses codes traditionnels pour l'ouvrir à de nouvelles formes d'expression qui vont être expérimentées en lectures scéniques.

Je lis des vers qui ont l'intention de renoncer au langage. Je laisse tout simplement tomber des sons. Des mots émergent, des jambes, des bras, des mains de mots. [...] Chaque objet possède son mot: ici, le mot est devenu objet. ⁴

Les dadaïstes inventent le « poème bruitiste » voulant y fondre la réalité objective correspondant à la réalité appliquée par les cubistes sur les toiles ; le « poème statique » qui est lu de tous les côtés à la fois, afin de réaliser un poème immobile ; le « poème mouvementiste » qui a pour principe d'accentuer et de mettre en évidence le sens des mots par des mouvements primitifs ; le « poème de voyelles » qui se démarque du concert bruitiste inventé par le futuriste Boccioni par sa pureté et sa sonorité primitive ; et enfin le « poème simultané » qui retient, fragmente, entremêle les éléments caractéristiques de leurs auteurs :

Un théâtre de variétés

Les idéaux culturels et artistiques comme programme de théâtre de variétés : c'est notre façon de réagir comme Candide contre l'époque.

Hugo Ball⁶

Dada est le cabaret du monde autant que le monde est le cabaret Dada.

Johannes Baader⁷

Un nouveau type de théâtre doit être élaboré afin de répondre aux besoins des dadaïstes qui veulent ritualiser sur la scène leur révolte et leur provocation. La représentation dadaïste empruntera beaucoup aux formes du théâtre populaire (cabaret, revue, music-hall, variétés, cirque). Pour elle, c'est une manière provocatrice d'affirmer son indépendance vis-à-vis de la conception bourgeoise de l'art et de la culture. En fait, dans les manifestations théâtrales de Dada, presque tous les éléments attribués aux arts mineurs du spectacle seront récupérés : sketches, marionnettes, parades et défilés, chansons et balades, masques, effets de bruitage, succession de numéros. Par exemple, on joue des dialogues fantaisistes qui, à la façon d'un numéro de cirque, annoncent la publication de la revue DADA :

le cocher : Hüho hüho. Ich grüsse Dich, o Lerche.

l'alouette : Bonjour Mr Huelsenbeck !

le cocher : Was sagt mir Dein Gesang von der Zeitschrift Dada ?

l'alouette : Aha aha aha aha aha aha cri cri [...]⁸

Emmy Hennings façonne des poupées dada. Marcel Janco fabrique des masques d'inspiration africaine ou océanienne. Hugo Ball raconte comment ces masques étaient portés lors des séances zurichoises :

Nous avons examiné de plus près ces objets découpés dans du carton, peints et collés, et leur caractère ambigu nous a suggéré diverses danses, et pour chacune d'elles, un petit air de musique se composa sur place. Une danse fut baptisée l'« Attrape-mouches ». Avec ce masque-là, on dansait lourdement, tapant des pieds, et on levait les bras d'un geste large et rapide comme si l'on voulait attraper quelque chose au vol, le tout accompagné d'une musique nerveuse et stridente. [...] Ce qui nous fascine tous dans ces masques, c'est qu'ils incarnent des caractères et des passions dépassant de loin l'échelle humaine. L'horreur de notre époque, avec sa toile de fond paralysante, devient une chose perceptible.⁹

Par quelques-uns de leurs aspects — les costumes cubistes, la rythmique des percussions, la précision de la gestuelle —, ces ballets dadaïstes évoquaient aussi des danses primitives ou chamaniques qui au milieu de leurs improvisations démentes pouvaient exprimer des forces obscures et surnaturelles.

On remarque donc dans les productions théâtrales de Dada que ses artistes assimilent, à peu de choses près, les mêmes procédés et les mêmes modèles de représentation (cabaret, cirque, music-hall) que ceux utilisés par les futuristes italiens et les cubofuturistes russes. Aussi ont-ils en commun ce goût pour l'extravagance, le chahut et l'altercation avec le public. Par contre, la structure des manifestations dadaïstes est relativement conforme à cet esprit du collage dada qui se caractérise, d'une part, par l'insignifiance et la pauvreté de ses matériaux, et d'autre part, par le hasard dont il fait un procédé d'élaboration comme en témoigne cette description de la soirée du 14 juillet 1916 :

Danse cubiste costume de Janco, chacun sa grosse caisse sur la tête, bruits, musique nègre/trabagea bonooooooooooooooooo/5 expériences littéraires: Tzara en frac explique devant le rideau, sec et sobre pour les animaux, la nouvelle esthétique: poème, gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique arrangement chimique des notions... nouvelle interprétation, la folie subjective des artères, la danse du cœur sur les incendies et l'acrobatie des spectateurs. De nouveaux cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton, [...] ¹⁰.

Pour les dadaïstes, le théâtre ne s'accomplit pas dans un cercle pur et fermé. Il se joue partout: dans les cafés, les brasseries, les galeries d'art, les théâtres d'avant-garde, les rues et les domiciles. De plus, leur désir de transgresser le statut d'auteur en fait des acteurs-manifestes. Par exemple, Breton et le *Manifeste Presbyte de Picabia* ou encore, Tzara qui, dans une sorte d'exhibition niant son ego, joue à la provocation devant le public parisien.

Regardez-moi bien! Je suis laid, je suis un idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste. Regardez-moi bien! Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit. Je suis comme vous tous! ¹¹

Décadence de DADA

Ainsi, Tzara lâche sa bombe, DADA, à Paris ¹². Le contexte euphorisant de l'après-guerre et un vent de suspicion jeté sur

l'art par Apollinaire, Alfred Jarry et quelques autres favorisent l'implantation du mouvement en France. Malgré leur nouvel air de mondanité, les dadaïstes parisiens vont pousser la violence et la dérision dans un débordement de théâtralité jusqu'à l'échec de leurs représentations. Dans ce « Tout-Paris d'avant-garde », assoiffé de scandales et quelquefois tout aussi scandaleux lui-même, le dadaïsme trouve en lui-même la meilleure réponse à sa propagande de l'idiotie. Des revues, des recueils de poèmes, une masse énorme de productions typographiques — affiches, prospectus, programmes, invitations — circulent partout. Les soirées théâtrales provoquent des hurlements dans les salles où spectateurs et acteurs se bombardent des projectiles les plus variés : tomates, œufs, morceaux de beefsteak, etc. Gagnés par une fièvre créatrice, les nouveaux dadaïstes (André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard) s'en donnent à cœur joie. « Dada soulève tout ! »

Mais c'est à Paris que les dadaïstes se dégagent nettement de l'approche plus expérimentale qui régnait en Suisse et en Allemagne ; ce qui a pour effet d'entraîner l'ultime phase d'autodestruction de Dada. L'un des événements importants de cette étape est la fameuse « soirée du Cœur à Barbe » de 1923. Au programme figurent chez les musiciens les noms de Stravinsky, d'Auric, de Satie et de Milhaud. Une allocution de Ribemont-Dessaignes intitulée « Mouchez-vous » est présentée, ainsi que trois films inédits de Sheeler, Richter et Man Ray. Le clou du spectacle est le « Cœur à Gaz » de Tristan Tzara joué dans des costumes de Sonia Delaunay. Cette pièce qui est un ramassis de lieux communs, de répétitions exaspérantes et de banalités constitue une parodie automatiste du théâtre de boulevard. Toutefois, il se dégage de ce « texte qui ne veut apporter aucune nouveauté sur la technique du théâtre » une véritable poésie où l'on trouve quelques ingrédients de la première manière dada du Cabaret Voltaire : éclatement de l'action dramatique dans la salle, appareillage scénique visible, utilisation de matériaux grotesques.

Comme l'explique Henri Béhar : « si Dada est incohérent, versatile, idiot, scatologique et pourtant poétique, c'est qu'il est le reflet de la société. La dramaturgie dada, au cours des manifestations publiques, est celle du miroir ; il n'y a, entre la scène et la salle, que la distance d'un objet à son image. Mais

dans la mesure où il s'organise en entreprise régulière de spectacles, le mouvement devient lui-même produit de consommation, vanté par le boniment du camelot.»¹³

En somme, dans la logique de ses contradictions, Dada s'est transformé en une scène tautologique où les actions terroristes des dadaïstes ne parviendront plus à contourner l'idéologie petite bourgeoise qu'ils contestaient et voulaient évacuer.

Un DADA marginal

Kurt Schwitters, peintre, sculpteur et dadaïste incompris de Dada lui-même — du moins de Huelsenbeck qui lui reprochait son indifférence politique, et de Tzara qui le surnommait « le petit bourgeois » — imagine pour la scène une théorie artistique révolutionnaire : le théâtre-Merz.

À tous les théâtres du monde. Je réclame la convergence complète de toutes les forces artistiques pour parvenir à l'œuvre d'art totale. Je réclame l'égalité de base de tous les matériaux depuis le soudeur de rails jusqu'à l'alto trois quarts. [...] On pourra même utiliser des hommes. On pourra même attacher des hommes sur le décor. On pourra même faire jouer activement des hommes, même dans leur situation quotidienne, on pourra les faire parler en bipèdes et même en phrases raisonnables.¹⁴

Schwitters veut appliquer les techniques du collage et du photomontage au théâtre. Toutefois, ce qui le distingue des dadaïstes dans l'utilisation de ces techniques, c'est que Schwitters ne veut pas détruire : il préfère la colle aux ciseaux. Il veut faire de l'art. Mais pas une œuvre d'art dans son acception wagnérienne. Schwitters ne cherche pas une jonction esthétique d'éléments disparates. Il veut réunir, dans cette perspective dadaïste, tous les résidus d'un monde détruit en une « fusion fusionnante » de l'art et du non-art. Mais ce programme artistique, qui avait pour objectif de faire éclater toutes les possibilités scéniques, n'a pas dépassé le cap de la vision, comme si son application avait représenté le contraire de son orientation fondamentale.

Il faut pour examiner le théâtre de Schwitters se référer au tome IV intitulé « Stücke und Szenen » (Pièces et Scènes)¹⁵ de l'ensemble de ses écrits et qui présente l'œuvre théâtrale de 1922-1923. Dans la plupart de ces courts dialogues théâtra-

lisés, on décèle les mêmes procédés de permutations et de jeux phonétiques propres au théâtre dada.

- A. Monsieur, je vais tirer.**
- B. Non pas.**
- A. Monsieur, je vais tirer.**
- B. Non pas.**
- A. Monsieur, je vais tirer.**
- B. Non pas !**
- A. Je vous hais.**
- B. Non pas.**
- A. Je vais vous tuer [...] ¹⁶.**

La fascination que provoquent chez le public ces petites scènes semble être le résultat d'un effet de court-circuit que produit une continuelle rupture de tension entre le conformisme apparent des personnages et une situation qui est ressentie comme illogique, insensée, clownesque. On comprend l'attrait qu'ont pu exercer ces grandes figures du cinéma burlesque : Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd. La seule pièce importante qu'ait écrit Schwitters à cette époque s'intitule « La Collision »¹⁷ qualifiée en sous-titre d'« opéra grotesque ». Dans cette pièce, l'auteur emprunte encore aux différentes techniques du burlesque en juxtaposant le cirque à la forme de l'opéra. Certaines de ses scènes vont prendre tantôt le ton du manifeste tantôt celui de poèmes phonétiques. La fable de cette œuvre dramatique qui se résume à la collision de la terre avec une autre planète, présente un curieux mélange de science-fiction et de contes de fées. Les personnages n'ont aucune psychologie ; leurs dialogues sont composés de ritournelles, de non-sens, de clichés, de jeu d'assonances et de rythmes. Dans cette pièce de Schwitters s'affirme ainsi une poétique de la décomposition. On pourrait dire, d'une manière allusive, que le titre « la Collision » veut éclairer le choc provoqué par la collision des différentes formes de spectacles incluses dans la pièce, et qu'il met aussi en évidence son appartenance à cette esthétique dada de destruction des valeurs et des codes utilisés par l'art institutionnel.

Un héritage DADA

Au-delà de ses implications idéologiques, politiques, artistiques, Dada a incontestablement joué un rôle libérateur en

créant un nouveau jeu de rivalité entre l'objet d'art et l'objet réel. D'autres intentions et exigences radicales de ce mouvement d'avant-garde restent historiquement importantes. Sur le plan de la dramaturgie dadaïste on peut retenir entre autres éléments : l'éclatement du lieu théâtral, une volonté provocatrice de transformer la perception des spectateurs, l'assimilation des techniques de collage au spectacle, la récupération des formes dites « mineures » de théâtre, le recours aux formes primitives, le personnage considéré comme un objet, le geste inachevé. Et sans vouloir faire un repérage exhaustif des influences apportées par le Dadaïsme, il est facile de voir que ce mouvement sert encore aujourd'hui de référence à la création contemporaine : le Happening, la Performance, le théâtre de Tadeuz Kantor.

Théâtre Ubu

Notes

- 1 Extrait du manifeste de Hugo Ball, lu à la première soirée dada en 1916 à Zurich dans Michel Giroud, *DADA À PARIS ou les métamorphoses de dada*, catalogue DADA-BERLIN, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1978.
- 2 Jean-Claude Chevalier, *Cahiers du Dada Surréalisme*, n° 1, 1966.
- 3 Tristan Tzara, « Toto-Vaca », dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, éd. Flammarion, 1975.
- 4 Hugo Ball, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, CNRS, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
- 5 Tristan Tzara, *op. cit.*
- 6 *ALMANACH DADA*, Paris, éd. Champ libre, 1980.
- 7 *Ibid.*
- 8 Tristan Tzara, « Dialogues entre un cocher et une alouette », *op. cit.*
- 9 Serge Lemoine, *DADA*, éd. Fernand Hazan, 1986.
- 10 Tristan Tzara, *op. cit.*
- 11 Tristan Tzara, « Manifeste Tristan Tzara », *op. cit.*
- 12 Voir l'excellent livre de Michel Sanouillet intitulé *DADA À PARIS*, Paris, éd. J.J. Pauvert, 1965.
- 13 Notes de Henri Béhar, Tristan Tzara, *op. cit.*
- 14 « Théâtre Merz », *Collage et montage*, *op. cit.*
- 15 Kurt Schwitters, *Das Literarische Werk*, tome IV, texte établi, présenté et annoté par F. Lach, Cologne, éd. Dumont, 1973.
- 16 *Ibid.*, « Jeux de chagrin ».
- 17 Lire l'étude de Helga Vormus « Kurt Schwitters : La Collision, négations dadaïstes et nouveaux recours », dans *Du Cirque au théâtre*, CNRS, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.