

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 pénètre 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'antiphrastique 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'anecdote 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.