

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 *Cœuf 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.