

## *De la théâtralité des manifestes dadaïstes*

ION POP<sup>1\*</sup>

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

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

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

---

<sup>1\*</sup> Académie Roumaine ; Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, ion.v.pop@gmail.com

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

<sup>3</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1959.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 359-360.

au niveau de son intelligence ... pour cimenter son intrigue, histoire qui parle et se définit ». A son tour, « chaque spectateur est un intrigant, s'il cherche à s'expliquer un mot (connaître !) »<sup>9</sup>. Voilà donc une manière de dévaloriser ou de relativiser toute prétention de Vérité sur la société contemporaine et sur soi-même dans son cadre. On revient ainsi à la vision de la vie comme *theatrum mundi*, spectacle ici dérisoire, univers aux décors et acteurs en perpétuel changement de rôles. Quant à la qualité de ce spectacle général, la composante apocalyptique n'est pas à surprendre, car pour un programme quasi nihiliste qui voulait faire *table rase* du « monde ancien » comme disait Apollinaire, des phrases comme celles qui suivent paraissent tout-à-fait normales : « Nous déchirons, vents furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. »<sup>10</sup> Plus bas, - ce retour à l'image déjà évoquée dans le premier manifeste, du « cirque universel » : « démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu »<sup>11</sup>. Que la vie soit vue comme une « mauvaise farce, sans but ni accouchement initial » ne peut surprendre non plus dans ces conditions<sup>12</sup>, ni les propos selon lesquels « il n'y a que le bavardage qui compte actuellement ». On propose donc une sorte d'apocalypse joyeuse...

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

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 365.

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

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

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

---

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

<sup>14</sup> *Tristan Tzara*, ŒC, p. 374.

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

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

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 373.

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

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

---

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

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

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

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

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

### Bibliographie

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

ION POP

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

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

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