

Dada fait son cinéma

PETRE RAILEANU¹

Abstract: *Dada Makes a Fool of Itself.* The theatre is part of the genetic code of Dadaism. The term “theatre” is understood here in all the senses of its semantic family: spectacle, representation, game, *mise en scène* and also interaction with the audience. The dialogue is essential, but also the stage design, the costumes and even the masks. The specificity of theatre is to be found in the fact that the signifier is linked to the word, but also – at the same level – to the stage design, the costumes, the movement, the music, the noises. Or, the great idea of Dada in the sphere of art is to abolish the “specific value” of artistic means attributed by traditional aesthetics to each artistic genre, in other terms to mix many languages in a single object. The dada object includes the derisory, the heterogeneity, and associates to itself even the most unbelievable aspects.

Keywords: Dada, Tzara, Duchamp, cinema, theatre, game, representation, aesthetics, body, language.

Le théâtre fait partie du code génétique de Dada. J’entends le mot théâtre dans toutes les déclinaisons de la famille sémantique où on retrouve spectacle, représentation, jeu, mise en scène, et aussi interaction avec le public. Le dialogue y est essentiel, mais aussi le décor, les costumes, éventuellement le masque. La particularité du théâtre réside en cela : le signifiant s’associe la parole mais aussi au même niveau le décor, les costumes, le geste, le visage, le corps, le mouvement, la musique, les bruits. Or, le grand pari de Dada dans le domaine esthétique est celui d’abolir « la valeur spécifique » des moyens artistiques attribués par l’esthétique traditionnelle et validés par une longue pratique à chaque genre artistique, autrement dit, intervertir dans un seul objet plusieurs langages. L’objet dada

¹ Independent Researcher

s'approprie l'inapproprié, le dérisoire, l'hétérogénéité, associe ce qui semblait auparavant inassociable.

Dada est né en 1916 à Zurich. Avant même la « formalisation » du mouvement Dada, l'esprit nouveau se manifeste lors des soirées du Cabaret Voltaire et compose avec ce qui existe déjà : « les affiches futuristes », l'expressionnisme allemand, des éléments cubistes. Tzara traduit et adapte « des poèmes anciens », écrits en roumain avant de quitter le pays, Janco apporte la production du moment, dessins, toiles et surtout bois gravés, qui font état des influences cubistes et expressionnistes. Le programme de chaque soirée se compose de récitations et de musique instrumentale et vocale suivant les capacités des protagonistes. Les élèves de la fameuse école de danse de Rudolph Von Laban, parmi lesquelles Susanne Perrottet et Mary Wigman, co-fondatrices de la danse expressive moderne et respectivement de la danse-thérapie, bercent les soirées dans leurs danses d'un type nouveau, alors que le poète allemand Richard Huelsenbeck apporte avec lui sa passion pour la grande caisse, les rythmes et les danses nègres. De tous les participants, seuls Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings ont une vraie expérience du théâtre, plus généralement du spectacle et de la scène. Emmy Hennings s'est produite comme chanteuse pendant plusieurs années dans les cabarets de Munich et de Berlin, alors que Hugo Ball avait travaillé à Munich comme assistant de Max Reinhardt. Dans son journal *La Fuite hors du temps*, Hugo Ball écrit :

Quand, en mars 1914, je réfléchissais au projet d'un nouveau théâtre, voilà quelle était ma conviction : il nous manque un théâtre de passions véritablement émouvantes, un théâtre expérimental au-delà des intérêts du jour. L'Europe a trouvé une nouvelle manière de peindre, de faire de la musique et de la poésie. Une fusion de toutes les idées régénératrices, et non pas seulement celles du domaine de l'art. Seul le théâtre est capable de former une nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrière-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que, passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère.²

² Hugo Ball, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Préface de Herman Hesse, Traduit de l'allemand par Sabine Wolf, Paris, Éditions du Rocher, 1993, p. 34.



Fig. 1. M. Janco, *Cabaret Voltaire*

Au Cabaret Voltaire, de représentation en représentation, dans le corps à corps des protagonistes avec le public, l'esprit dada se précise par interaction. Dans sa *Chronique zurichoise 1915-1919*, Tzara nous donne l'ambiance des premières soirées :

Cabaret Voltaire, chaque soir on joue, on chante on récite – le peuple – l'art nouveau le plus grand au peuple – van Hoddis, Benn, Trefß – balalaïka – soirée russe, soirée française – des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident, va et vient, la joie du peuple, cris, le mélange cosmopolite de dieU et de boRdel, le cristal et la plus grosse femme du monde : « Sous les ponts de Paris ». ³

³ Tristan Tzara, *Chronique zurichoise 1915-1919*, 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 EC.

La même ambiance lors de la « grande soirée » du 26 février 1916, avec, tout de même, quelques nouveautés : le poème simultanément en trois langues – il s’agit bien entendu de *L’Amiral cherche une maison à louer* récité par Tzara, Janco, Huelsenbeck, en français, anglais et allemand, « la proclamation dernière Dada !! », ou encore : musique bruitiste, chanson, danse, two-step, danse cubiste, lumière rouge, la grosse caisse, grelots. S’ajouteront bientôt d’autres éléments qui ont la vocation d’accroître le spectacle, d’exacerber le mouvement et le désordre, d’exaspérer le public : « poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique, arrangement chimique des notions [...], poème de voyelles ». « De nouveau cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre puerpérale interromprrrrre. Les journaux mécontents poème simultanément à 4 voix + simultanément à 300 idiotisés définitifs. »⁴



Fig. 2. Hugo Ball, costumé pour la récitation des poèmes phonétiques

⁴ *Ibidem*, p. 563.

Henri Béhar remarque d'ailleurs les stratégies théâtralisantes à l'œuvre dans l'interaction des dadaïstes avec leur public scandalisé :

La relation des soirées scandaleuse permet de dégager une dramaturgie dada, inspirée de l'Expressionnisme allemand par l'intermédiaire de Hugo Ball, naguère assistant de Max Reinhardt à Munich. Si les masques et la régie scénique proviennent effectivement de l'école munichoise, c'est au contact du public scandalisé que Dada découvrit les vertus de la spontanéité, de l'agression crétinisante et finalement de l'échange entre spectateurs et auteurs-acteurs. Ces soirées où chacun acceptait de se remettre en cause totalement furent le véritable creuset de l'art nouveau.⁵

Le théâtre proprement dit n'apparaît que lors de la soirée Sturm du 14 avril 1917. Il s'agit d'une pièce du peintre Oskar Kokoschka *Sphinx und Strohmännchen/Sphinx et Homme de paille* : une farce dans la tradition du théâtre populaire dont les personnages s'appellent : Firdusi, Kaoutchoucman, Anima der Tod L'Âme de la Mort)⁶. Le commentaire de Tzara établit une « poétique » du théâtre dada : « la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques : théâtre dadaïste ». Le mot d'ordre est spontanéité, exaltation du geste, de l'intention artistique, du non-savoir, de l'inaccompli, abolition du métier. Conséquent avec lui-même, Tzara préfère pour la représentation de ses pièces des acteurs non-professionnels. Ainsi, à Paris, dans les spectacles montés à différents endroits avec la *Première* et la *Deuxième aventure de Monsieur Antipyrine* et *Cœur à Gas*, les rôles seront tenus sur la scène par André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel.

Parmi les éléments mentionnés par Tzara concernant ce spectacle on trouve les masques : « surtout les masques », écrit-il. Marcel Janco est le maître incontestable des masques confectionnés pour les représentations du Cabaret Voltaire. Hugo Ball nous donne une description passionnante et subtile de ces objets fabriqués par Janco, qui renvoient, selon lui, au théâtre japonais ou à celui de la Grèce antique, tout en étant résolument modernes. D'autre part, on ne peut pas ignorer l'influence directe exercée sur la création de Janco par les manifestations de la culture paysanne qu'il a connue dans

⁵ Henri Béhar, *Notes*, in Tristan Tzara, ŒC, p. 728.

⁶ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, op. cit., pp. 205-206.

son enfance, les danses rituelles avec Hérode et le rois Mages exécutées avec des masques grotesques confectionnés avec les matériaux « humbles » trouvés dans les maisons paysannes : morceaux de tissus, laine colorée, cuir et peaux d'animaux.



Fig. 3. Marcel Janco, *Masques*, 1917-1919

Les masques, au même titre que les costumes, ne sont pas, dans le domaine spécifique du théâtre, des accessoires, ils sont, comme je l'ai dit tout à l'heure, partie intégrante du signifiant. Les genres poétiques inventés au

Cabaret Voltaire : poème de voyelles, poème simultanée, poème statique, ainsi que les poèmes nègres, sont conçus pour être dits, criés, joués, pour créer de spectacle. Ils nécessitent donc une mise en scène – fût-elle de l'ordre de l'improvisation momentanée – et les moyens d'expression du théâtre : costumes, décor, expression corporelle. Par exemple, Hugo Ball récite son poème de voyelles *Karawane* dans un costume qui est resté comme une des images iconiques du spectacle dada.

Le 24 juin 1917 a lieu à Paris la représentation de la pièce d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*. Tzara n'a pas vu le spectacle mais il prend connaissance des détails grâce au compte rendu de la revue parisienne *Sic* et lui consacre une note dans *Dada 2* (décembre 1917). Tzara écrit : « Le théâtre. Puisqu'il reste toujours attaché à une imitation romantique de la vie, à une fiction illogique, donnons-lui toute la vigueur naturelle qu'il eût d'abord : qu'il soit amusement ou poésie ». Ses propres pièces de théâtre restent fidèles à cette exigence : surtout amusement dans *La Première* et *La Deuxième aventure céleste de M. Antipyrine*, surtout poésie dans *Mouchoir de Nuages*, bien que les deux s'y trouvent entremêlés. On remarquera dans *La Première Aventure...* les noms des personnages : M. CRICRI, M. BLEUBLEU, obtenu par la répétition d'une syllabe, procédée qu'on retrouvera quelques décennies plus tard, au début des années 50, chez Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, où les noms des deux personnages sont réduits à une syllabe répétée : Gogo et Didi.

Mouchoir de Nuages jouée à partir du 17 mai 1924 au Théâtre de la Cigale à Paris réunit peut-être le plus grand nombre d'innovations en la matière. Tzara fait lui-même le tour du problème dans le No. 2, avril 1925, de la revue roumaine *Integral*, sous le titre *Le secret de « Mouchoir de Nuages »*. On constate facilement la préférence constante pour la logique contradictoire et pour la multiplication des langages : « *Mouchoir de Nuages* est une tragédie ironique ou une farce tragique en quinze actes courts séparés par quinze commentaires ». L'intrigue tient du roman feuilleton et du cinéma. La scène est prévue d'un écran et il y a des projections d'images, des cartes postales illustrées qui représentent le lieu de l'action.

Les six commentateurs jouent dix-sept rôles différents. Ils rappellent le chœur du théâtre antique et constituent, selon Tzara, « le subconscient du drame ». Personnages et commentateurs portent sur la scène leurs vrais noms, ils se maquillent et s'habillent en scène, les électriciens et le machiniste qui changent les images projetées sont eux aussi sur la scène. Et Tzara de

conclure : « Toute la pièce d'ailleurs est basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre ». Du théâtre, justement, qui est le lieu du jeu des apparences, du vrai-semblant et du faux-semblant, le vrai et le faux se disputent et se nourrissent l'un de l'autre. Dans la pièce, le commentateur B exprime ce « théorème » cher à Tzara du relativisme absolu :

B. – On pourrait placer ici un très joli problème d'ordre général :
A quel point la vérité est vraie.
A quel point le mensonge est faux.
A quel point la vérité est fausse.
A quel point le mensonge est vrai.⁷

Si l'on passe maintenant du côté du cinéma, on découvre que certains éléments de l'esthétique dadaïste s'y retrouvent au même titre que dans le théâtre.

Si *Rythme 21*, réalisé par Hans Richter avec Viking Eggeling, tous les deux participants à l'aventure dada à Zurich, est consacré uniquement à l'abstraction plastique, la dramaturgie dada est illustrée par le film *Entr'Acte* réalisé en 1924 par René Clair sur un scénario de Francis Picabia, conçu pour le ballet *Relâche* écrit par le même Picabia sur une musique d'Erik Satie et chorégraphié par Jean Börlin. Le film faisait effectivement office d'entracte, car il a été projeté entre les deux actes du ballet. C'était l'expression de la tendance dadaïste de multiplier et fusionner les différents langages : danse, musique, décors, costumes, film. *Anemic Cinema*, réalisé en 1926 par Marcel Duchamp aidé par Man Ray et Marc Allégret est encore une expérience qui réunit deux langages, le visuel et le verbal : dix séquences de disques optiques interrompues par les neuf disques de calembours, par exemple : « Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengué » (baume chauffant analgésique utilisé pour soulager les douleurs musculaires).

J'ai déjà signalé le happening organisé par Brancusi dans son atelier, la danse improvisée par Lizica Codreanu, sur la musique d'Erik Satie et le costume de la danseuse confectionné par Brancusi lui-même, une œuvre par excellence dadaïste, éphémère et irréversible.

⁷ Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, ŒC, p. 336.

L'esprit et la dramaturgie dada, la spontanéité, la synchronie entre création et représentation, le culte de l'éphémère, la préférence pour les formes de la culture populaire et pour le mauvais goût se sont diffusés dans les formes et les manifestations de la modernité tardive : performance, situationnisme, happening, action painting.

Faire son cinéma ou faire son petit cirque : exagérer un état d'esprit – une joie, une souffrance par des manifestations disproportionnées. Mensongères ou exagérées. Cinéma : du mot grec Kinema : mouvement. Dada ne se lasse pas de faire son cinéma. Nous non plus ne sommes pas prêts à nous en lasser.

Bibliographie

- BALL Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Traduction de l'allemand et notes de Sabine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Presses du réel, 2006.
- BALL Hugo, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Préface de Herman Hesse, Traduit de l'allemand par Sabine Wolf, Paris, Éditions du Rocher, 1993.
- BAY-CHENG Sarah, *Mama Dada. Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, New York & London, Routledge, 2005.
- BRUCE ELDER R., *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.
- HENKIN MELZER Annabelle, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.

PETRE RAILEANU is an independent researcher and essayist. He has a Master's Degree in French Literature and Civilization of the 20th Century (Paris 3, Sorbonne Nouvelle University). He published many articles in France and Romania, on the complex exchanges between the two cultures, especially during the period of the historical avant-gardes. He was granted the "Sarane Alexandrian" fellowship, by the Société des Gens de Lettres, Paris, 2012, for the realization of the study Le Groupe surréaliste roumain. He published and edited many books: Dada în direct, Bucharest, Tracus Arte, 2016; Gherasim Luca, Paris, Oxus, 2004; The Romanian Avant-garde, Bucharest, Plural, 1999; Fundoianu/Fondane et L'avant-garde (en collaboration avec Michel Carassou), Paris-Méditerranée, 1999.

