

La Mise en scène de soi : Tzara, l'avant et l'après

ȘTEFANA POP-CURȘEU¹

Abstract: *Self-Staging: Tzara, Before and After.* Hundred years after the birth of the Dada movement in Zürich, Tristan Tzara's theatre is unjustly not as well known as his poetry or manifestos. Being himself a theatrical person, always staging his own personality as the leader of the Dadaists in Zürich and Paris, he refused to walk on already traced paths, in a similar way the medieval fools had done it in their search for the abolition of given rules and conventions. Turning upside down the traditional dramaturgical and staging patterns, Dadaist plays such as *Mouchoir de nuages* (*Cloud Handkerchief*) or *Cœur à gaz* (*Gas Heart*) leave behind a significant heritage if we think of surrealist performing arts and of the New Theatre of the 60's, especially Eugène Ionesco's and Samuel Beckett's theatrical work. The present study focuses on how Tzara's personality and work can be seen as part of the same genealogical theatrical line as the famous Shakespearian triad "the poet, the lunatic and the fool", and which are the constants making of him not only an acrobat-poet (in the tradition of the antique mime and of the medieval fool), but also a path opener and a dramatic character in the history of the 20th and 21st century modern and postmodern literature.

Keywords : Tristan Tzara, Dada, *Mouchoir de nuages*, avant-garde, medieval fool, theatre of the Absurd.

À l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance du mouvement Dada, la relecture de l'œuvre de Tristan Tzara, le leader roumain des dadaïstes en pays francophones, et un des inventeurs du terme même de « Dada », fondateur du mouvement, s'avérait nécessaire. Mais

¹ Faculté de Théâtre et Télévision, Université Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, email : pop_curseu@yahoo.com

comment peut-on parler de « relecture » en regardant le nombre de volumes de ses écrits, soigneusement assemblés, ordonnés, mis en perspective et édités par Henri Béhar ? A-t-on jamais véritablement *lu* Tristan Tzara ? Ce poète excentrique qui est resté dans la mémoire du XX^{ème} siècle toujours jeune, le monocle à l'œil droit, débitant énergiquement ses manifestes dadaïstes et sortant des morceaux de papier journal d'un chapeau ou de ses poches pour en faire un poème ; un personnage que tout le monde semble connaître, mais qui n'est malheureusement que trop vite étiqueté, entouré de clichés simplificateurs.

Pourtant, plus on se plonge dans la lecture de ses poèmes, de son théâtre, de ses proses et textes critiques, plus on découvre un homme profondément attaché à la vie, à liberté, à l'être humain avec toutes ses contradictions, ses désirs fous, ses pulsions, sa violence, mais aussi ses rêves, ses joies, ses jeux, ses bonheurs et douleurs primitives, son humour, ses penchants innés pour l'expression artistique, son désir de liberté absolue. On découvre cet homme qui, au-delà de l'enfant terrible, est aussi, comme le dépeint Henri Béhar, un poète véritablement « convaincu des vertus essentielles de l'humanité »². Non pas un classique, ni un moderne comme nombre de ses contemporains, mais plutôt un *antimoderne*, tel qu'Antoine Compagnon comprend le terme, se situant dans la lignée de Chateaubriand, Nietzsche et, encore plus que tous, Charles Baudelaire, adversaire, comme plus tard Tzara, de ce « fameux style coulant, cher aux bourgeois »³. Car, comme l'affirme Antoine Compagnon :

Il y a une verve propre aux antimodernes, car la posture antimoderne, fondée sur un paradoxe – « je plaide une cause où tout se tournerait de nouveau contre moi si elle triomphait », admettait Chateaubriand –, est un prodigieux engrenage rhétorique. L'énergie du désespoir, la vitalité désespérée donnent une éloquence qui peut toucher au sublime.⁴

Et dans le cas de Tristan Tzara, la présence constante de la verve et du paradoxe, que ce soit dans le discours ou dans le comportement artistique, s'accompagne justement de cette énergie du désespoir paire de la vitalité

² Dans la *Préface* du tome I des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara, Paris, Flammarion, 1975, p. 6.

³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, éd Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. I, p. 686.

⁴ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, p. 135.

désespérée, due à la pression thanatique de la première conflagration mondiale, et d'une éloquence poétique à touches sublimes, qui le rapproche d'une figure emblématique de la littérature dramatique : Hamlet. Hamlet, dans ses trois hypostases « le poète, le fou et le bouffon », qui traverse comme un fantôme son œuvre, depuis ses premiers poèmes⁵, en passant par sa pièce *Mouchoir de nuages*, jusqu'à ses dernières préoccupations liées au décryptage des anagrammes de Villon. Hamlet le justicier, l'amant passionné, le poète, le philosophe mais surtout le metteur en scène : metteur en scène de souricières pour déjouer les plans de ses spectateurs et metteur en scène de soi, bouffon, fou, sot, saltimbanque, personnage au deuxième degré.

Comment la personnalité et l'œuvre de Tristan Tzara s'inscrivent-elles dans la lignée théâtrale de la fameuse triade shakespearienne et quelles sont les constantes qui font finalement de Tzara non pas seulement un poète-saltimbanque (dans la tradition du mime antique ou du sot médiéval), mais aussi un véritable personnage dans l'histoire de la littérature moderne et postmoderne du XX^e et XXI^e siècle ?

Si nous regardons de plus près les textes poétiques de Tzara, on peut remarquer que les références aux saltimbanques et au monde des funambules sont assez fréquentes déjà dans ses premiers poèmes roumains. Dans *Vacances en Province* et *Viens à la campagne avec moi*, ce monde théâtral apparaît comme une alternative au présent donné :

Mais j'ai à la maison un polichinelle à clochettes
Pour distraire ma tristesse quand tu me trompes.

ou

Je voudrais lentement disparaître au long du pays,
Et voir mon âme hésiter comme le danseur sur sa corde.⁶

Cette fugue imaginaire prendra un contour réel au moment où, quittant la Roumanie natale, Tzara est mis en contact avec le fascinant couple Hugo Ball et Emmy Hennings, par son ami, ancien camarade de lycée, Marcel Iancu (Janco). Le Cabaret Voltaire devint, dès les premières soirées, un espace de liberté d'expression acrobatique et de plus en plus explosive, un espace de

⁵ Tzara, *OC.*, t. 1, p. 437-439.

⁶ *Ibidem*, pp. 29 et 33.

mise en scène de soi où la projection mentale de l'hésitation du danseur sur sa corde se concrétise dans l'apparition saugrenue devant le public bourgeois zurichois, et devient ainsi une extraordinaire source d'adrénaline et de force créatrice qui délivre du présent, du climat étouffant de la première guerre mondiale.

Se mettre en scène : auteur-acteur-performeur

Dès leurs premières apparitions en public, les dadaïstes ont affirmé haut et fort la liberté d'être ce qu'on est mais aussi celle d'être différent, de changer d'avis et de se transformer, en se jouant des conventions sociales et de idées bien arrêtées. Si Apollinaire, à propos de sa pièce *Les mamelles de Tiresias*, parlait de la nécessité de *surprendre* les spectateurs, dans « l'esprit nouveau » lancé déjà par Alfred Jarry⁷, Tristan Tzara va plus loin en voulant *choquer* ces mêmes spectateurs, afin d'apporter un changement réel dans leur conscience artistique et sociale. Pour atteindre ce but, tout devait subir un bouleversement, se retrouver sens dessus-dessous, et répondre au principe de la **spontanéité** en assumant ses effets attendus ou inattendus sur le spectateur. Et cela ne pouvait être obtenu que par la confrontation directe, sans médiation avec le spectateur visé. Ainsi, les poètes et auteurs de théâtre avant-gardiste dada et plus tard, surréaliste, ne sont-ils pas les auteurs d'une pièce dramatique, d'un texte littéraire à mettre en scène, mais les auteurs de spectacles : spectacles-parades d'images, de paroles, de mouvements, de présence scénique théâtrale en liberté. À ce propos, il suffit de citer un fragment très parlant du manifeste dadaïste inclus dans *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, en 1916 :

Dada est l'art **sans pantoufles ni parallèle** ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douilletts que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire que nous ne sommes pas libres et que nous crions **liberté** Nécessité sévère **sans discipline ni morale** et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons

⁷ « C'est par la surprise, par la place importante qu'il a faite à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'on précédé. », Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes » in *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1918 (publié un mois après sa mort).

dorénavant chier en couleurs diverses, pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats clo clo bong hiho aho hiho aho Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres, réalités sentiments, restaurants Hohohohihioho Bang Bang.⁸

Les dadaïstes hurlent « Liberté! » sur tous les plans, s'affranchissement des conventions du langage, de la bienséance, des bons sentiments, de l'esthétique, des genres, de la politique, des conventions du théâtre bourgeois pudibonde. Les avatars assumés par les auteurs avant-gardistes se déclineront donc dans la gamme des visages de l'histriion, du cabotin, du sot, du fou, du bouffon, du clown, de l'idiot. L'auteur n'est pas que poète, il est tout cela à la fois ou tour à tour, comme bon lui semble. Le fameux autoportrait de Tristan Tzara en est un excellent exemple : l'auteur ne veut plus plaire de manière conventionnelle, il impose sa présence comme une évidence, comme celle d'un bouffon qui par son statut même de fou aurait le droit de dire les quatre vérités à tous ceux qui le regardent :

J'étais il y a quelques jours, à une réunion d'imbéciles. Il y avait beaucoup de monde. Tout le 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. [...] Tristan Tzara vous dit : il veut bien faire autre chose, mais il préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste.⁹

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.¹⁰

En regardant sa propre tête miroitée au bout de son bâton de fou, l'artiste avant-gardiste se place d'emblée dans le contexte d'une *captatio benevolentiae* moderne, ou, mieux-dit, sur la *parade* qui va au-devant du potentiel spectateur, imbécile charmant, son semblable, son frère, comme le disait Baudelaire, et se présente, se « vend » même ! Le procédé est ancien, comme le prouve l'en-tête

⁸ Tristan Tzara, *OC.*, t. 1, pp. 81-82.

⁹ *Ibidem*, « Annexe. Comment je suis devenu charmant sympathique et délicieux », p. 388.

¹⁰ *Ibidem*, « Tristan Tzara », pp. 373-374.

d'une sottie écrite vers 1513, qui est un appel de parade : « Les sotz nouveaulx, farcez, couvez: / jamais n'en furent de plus folz. / Si le deduict veoir vous voulez, / Baillez argent, ils seront voz »¹¹ puis, chaque « fol » fait son autoportrait. J'en cite un particulièrement savoureux qui aurait bien mérité un recyclage dadaïste :

[...] Je fus ponnu dedans ma manche
Et couvé en une corbeille,
Au coupeau d'une espine blanche,
Et si suis si sot que merveille.
Je n'avoys ne pied ne oreille,
Et si ne sçay comme j'ay nom,
Si non le filz de la corbeille ;
Je n'avray jamais d'aultre nom.¹²

Le visage de « l'idiot », que l'artiste dadaïste assume sans souci, pourrait être vu comme un héritage digne du sot médiéval, qui mime la bêtise, la folie, qui utilise ce masque pour critiquer « l'intelligence » de ceux qui pensent avoir tout compris sur le monde et qui pensent détenir les clefs de la loi. L'idiot, « l'anti-homme », est le représentant du monde à rebours, d'un Maugouverne moderne qui viendrait détrôner la bienséance et la convention bourgeoise au nom d'un désordre nouveau, instauré vraisemblablement non pas à coups de bâton mais à coups de paroles.

Il est certain que depuis Gambetta, la guerre, le Panama et l'affaire Steinheil, on trouve l'intelligence dans la rue. L'intelligent est devenu un type complet normal. Ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est

L'IDIOT

Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus.¹³

¹¹ *Les sotz nouveaulx, farcez, couvez*, in Émile Picot, « Introduction » au *Recueil général des Sotties*, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1902, p. 185.

¹² *Ibidem*, p. 185-186.

¹³ Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, X, in *OC*, t. 1, *op. cit.*, p. 384.



Fig. 1. Man Ray, *Tristan Tzara*, 1926, Surimpression, épreuve gélatino-argentique

La description de la vie d'un dadaïste complète le portrait de cet « idiot » qui recompose, trait pour trait les caractéristiques des sots et fols des XVème-XVIème siècles, avant-gardistes avant la lettre :

Coucher sur un rasoir et sur les puces en rut – voyager en baromètre – pisser comme une cartouche – faire des gaffes, être idiot, prendre des douches de minutes saintes – être battu, être toujours le dernier – crier le contraire de ce que l’autre dit – être la salle de rédaction et de bain de Dieu qui prend chaque jour un bain en nous en compagnie du vidangeur, – voilà *la vie des dadaïstes*.¹⁴

Incontestable est pourtant le fait que la parole des sots et celle des avant-gardistes est organiquement liée à sa *profération*. Le mot est fait pour être dit, crié ou chanté, il est fait pour être *entendu*, il naît dans la bouche et la scène est le lieu privilégié de cette extériorisation, de cette libération nécessaire et vitale. Du côté avant-gardiste, le Cabaret Voltaire, toutes les soirées dadaïstes, surréalistes, futuristes, les rencontres, les spectacles et l’héritage expérimental collectif qu’elles ont légué au XXe siècle en témoignent. Du côté de l’héritage cabotin de la sottie, sa qualification même de « parade » ou de « lève-rideaux » montre combien importante était sa mission d’attirer l’attention des spectateurs, d’éveiller leur intérêt, de les convaincre, ne fût-ce que de leur propre stupidité. Le sot médiéval et l’idiot dadaïste sont des performeurs, dans la lignée du mime antique et des *ioculatores*, toujours au présent, dans l’immédiat, anticipant les transformations radicales du spectacle de théâtre qu’on appellera dans les années 60 *le happening*¹⁵, puis, de nos jours, simplement une *performance*¹⁶.

Il faut noter que dans l’histoire du théâtre, les sots bénéficient d’un statut spécial, ils sont à l’avant-garde et leur comportement est tout à fait non-conformiste. C’est n’est pas un hasard si les avant-gardistes s’identifient souvent avec ces figures de bouffons, fous, idiots ou clowns, « images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art » depuis le romantisme à la modernité. Car, comme le montre si subtilement Jean Starobinski, dans son *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, cela trahit un « défi jeté à la notion même

¹⁴ *Ibidem*, XIV, p. 386.

¹⁵ Il faut citer ici H. Béhar qui, dans la conclusion de son *Étude sur le Théâtre Dada et surréaliste*, disait « la définition que [les promoteurs du *happening*] donnent de leur activité est incontestablement proche de Dada : “un art de participation et de révolte, ou l’expérience créatrice prime le résultat vendable ou non”. Comme pour Dada, il s’agit d’un effort collectif pour lever les tabous de toutes sortes et donner le primat à la création esthétique. », Paris, Gallimard, 1967, p. 319.

¹⁶ Voir l’article de Jean-Yves Samacher, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », in *Mélusine*, n° XXXIV, Le surréalisme et les arts du spectacle, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2014, pp. 203-204.

de héros », un rejet de l'académisme, « du Grand et du Beau », mais aussi l'attrait irréprouvable de l'adresse, la légèreté, du courage, de l'envol¹⁷. Chez Tristan Tzara, le Poète est souvent associé à l'envol, à la légèreté du mouvement, au voyage, comme dans *Mouchoir de nuages*, mais ce poète est en même temps un antihéros, un être centré sur lui-même, incapable d'aimer les autres, n'aimant que la poésie, un loup solitaire, un Hamlet incompris doté d'une verve extraordinaire.

Le meilleur exemple qui nous vient à l'esprit est l'interrogatoire de Tristan Tzara pendant le procès Barrès en 1921. C'est une fabuleuse mise en scène de soi, destructrice de la mise en scène du futur groupe surréaliste, où Tzara pose et agit en personnage, avec un courage et une folie typiquement dadaïste, qui va d'ailleurs lui valoir la marginalisation progressive dans le groupe surréaliste engagé.

[...] Question : Savez-vous pourquoi on vous a demandé de témoigner ?

Réponse : Naturellement parce que je suis Tristan Tzara. Quoique je n'en sois pas encore tout à fait persuadé.

Q : Qu'est-ce que Tristan Tzara ?

R : C'est tout à fait le contraire de Maurice Barrès.

Q : La défense, persuadée que le témoin envie le sort de l'accusé demande si le témoin ose l'avouer.

R : Le témoin dit merde à la défense. [...]

Q : Le témoin tient-il à se faire passer pour un parfait imbécile ou cherche-t-il à se faire interner ?

R : Oui, je tiens à me faire passer pour un parfait imbécile, mais je ne cherche pas à m'échapper de l'asile dans lequel je passe ma vie.

[...]

Q : Et vous, avez-vous été blessé à Verdun ?

R : Comme je ne recule devant aucun mensonge : oui, naturellement, au Verdun du dadaïsme. Vous savez, Monsieur le Président, que je suis assez lâche pour risquer ma peau dans une affaire qui, au fond ne m'intéresse que médiocrement. [...]¹⁸

L'avant-gardiste dada est aussi histrion sur sa propre scène, performeur et personnage de sa propre histoire fantaisiste. Et puisque la parole est la seule arme puissante dont disposent ces jeunes poètes et que, comme le disait si bien Hugo Ball : « Comment faire pour restituer au mot son pouvoir ? En

¹⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flamarion, pp. 7, 26 et suiv.

¹⁸ Procès Barrès, in Tristan Tzara, *OC.*, t. 1, *op. cit.*, pp. 575-576.

s'identifiant de plus en plus profondément au mot »¹⁹, la parole s'incarne, se théâtralise, l'auteur devient « manifeste », et se révèle à lui-même. Ainsi, comme le remarque Henri Béhar, même « la conception traditionnelle du spectacle est bouleversée. [...] Tzara organisateur de spectacles, Tzara imprésario, Tzara metteur en scène, Tzara auteur-acteur »²⁰. La mise en scène de soi de Tristan Tzara reste liée, dans l'esprit propre aux manifestes, à la *violence verbale et visuelle* imposée aux personnages et aux spectateurs. La libération du langage verbal ainsi que du langage physique, corporel, va de pair, dans les nouvelles voies dramaturgiques des avant-gardes, avec un appel au cru et à la cruauté, si bien théorisé par Antonin Artaud²¹. Nous retrouvons cette violence et cette cruauté à valences comiques, souvent d'une hilarité grinçante, en deçà de Tzara, en tant qu'élément typique des farces et des sotties du Moyen Âge, mais aussi au-delà de Tzara, dans l'esprit farcesque d'Eugène Ionesco, dans la cruauté beckettienne, ou dans celle des premières pièces d'Arthur Adamov.

Pour ce qui est d'Arthur Adamov, qui déclarait ouvertement dans son journal intime préférer Baudelaire à Lautréamont, puis Éluard et Tzara à Breton²², les influences sont moins évidentes, bien qu'il y ait, en effet, une propension à la mise en scène de soi, surtout dans ses journaux intimes et à travers quelques-uns des personnages principaux de ses premières pièces. Mais celui qui va plus loin dans cette relation au dadaïsme, bien que souvent par l'intermédiaire du surréalisme, est Eugène Ionesco, parti de même de Roumanie, et qui a affirmé plus d'une fois que c'était Tristan Tzara et la tragédie du langage trouvée dans les textes d'Urmuz (« poète, prosateur et prosacteur, dada avant Dada »²³) qui ont eu beaucoup plus d'impact sur son œuvre théâtrale que d'autres auteurs Roumains²⁴.

¹⁹ Hugo Ball, *Dada à Zurich, Le mot et l'Image (1916-1917)*, trad. Sabine Wolf, Les presses du réel, 2006, p. 96.

²⁰ Henri Béhar, *Étude sur le Théâtre Dada et surréaliste, op. cit.*, p. 12.

²¹ A. Artaud, *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, pp. 144-145. Voir aussi : Ștefana Pop-Curșeu, « Le théâtre muet de la peinture », in *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. « Teatru-Eseuri », 2012, pp. 107-111.

²² Il raconte dans *L'Homme et l'enfant*, qu'il se retrouve « jugé et recalé par le groupe surréaliste : "Tzara ! Quiconque aime les vers d'un policier pourrait bien être lui-même policier !" », Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant. Souvenirs*. Journal, Paris, Gallimard, 1968, p. 29.

²³ Les textes de Urmuz ont été publiés en 1923, un an avant son suicide.

²⁴ Ionesco a fait l'affirmation suivante lors d'une conférence sur *Rhinocéros*, donnée à Florence en 1986 : « No. Non è stato Caragiale ad influenzarmi, ma forse piuttosto Tristan Tzara. », cf. Giovanni Rotiroti, « *Tristan Tzara : la luce della poesia nell'evento del nome* », in Tristan Tzara, *Prime poesie*, Edizioni Joker, 2015, p. 97.

En effet, la critique a surtout étudié l'influence du surréalisme dans l'œuvre de Ionesco²⁵ et il est vrai que la dimension du rêve et du cauchemar joue un rôle important dans la construction de ses textes dramatiques, mais en ce qui concerne la propension vers le délire et la passion des situations et dialogues absurdes, nous pouvons aisément nous retourner vers la force verbale et la folie dadaïste, vers l'énergie de désespoir que Tristan Tzara met au service de l'humanité dans ses poèmes aussi bien que dans une pièce comme *Mouchoir de nuages*. Nous pourrions citer ici une liste entière, exemples à l'appui, d'éléments utilisés sur le plan dramaturgique par Tzara et développés ou adaptés par Ionesco, comme par exemple : la discontinuité de la fable, les disruptions, l'usage systématique des lieux communs, des clichés, de la pastiche, de la parodie et de l'hyperbole ; son langage acrobatique (de *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon*, etc.), son intérêt pour l'intertextualité ; ses personnages bizarres dont l'un est particulièrement intéressant : il s'agit de la concierge, qui semble empruntée telle quelle à la pièce *Mouchoir de nuages* de Tzara. Voici un passage très ionescien, écrit pourtant par Tzara :

La Concierge (*entre*) : – Ah ! Ah ! Mon bon Monsieur, c'est l'âge où l'on préférerait descendre tout le temps les escaliers au lieu de les monter. C'est dur. Voici vos lettres.

Le Poète : Merci, merci. Vous rappelez-vous les pièces que nous jouions ensemble.

La Concierge : Oh, comme c'est loin tout cela. Au revoir, Monsieur, à demain.
La concierge sort.

[Commentateur] A : Voilà ce qu'est devenue Ophélie...²⁶

De plus, ce qui nous semble rapprocher les deux auteurs, c'est la manière dont E. Ionesco se met, à son tour, en scène. Car non seulement Tzara et Ionesco avaient-ils des personnages qui les représentaient en devenant leur porte-parole comme Bérenger, M. Antipyrine, le Poète, l'écrivain etc., mais ils étaient eux-mêmes tout à fait théâtraux. Ils avaient une relation théâtrale avec la réalité, nous le voyons dans le Procès Barrès et dans toutes les apparitions publiques de Tzara de la période Dada, puis, pour Ionesco, dans la manière dont il a construit son personnage, le clown au nez rouge, le bouffon, le fou

²⁵ Marie-Claude Hubert, « Ionesco, héritier du surréalisme », in *Mélusine*, op. cit., pp. 155-166. Voir aussi Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, De la teatrul supraréalist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016 ; Rose Lee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Thames&Hudson, 2001.

²⁶ Acte XV, in OC., t. 1, op. cit., pp. 350-351.

imprévisible qui s'arroge le droit de dire ses quatre vérités au public pris au piège de la représentation théâtrale. Ils étaient tous les deux, d'une manière paradoxale, très intransigeants avec la déshumanisation de l'être humain, mais ayant en même temps beaucoup de confiance en ce même être humain, en nous permettant d'apercevoir, à travers leur humour et leur rire énorme, une certaine naïveté et croyance en l'humanité.

Mais, au-delà de la mise en scène de l'homme Tzara, regardons de plus près le théâtre du poète-dramaturge Tristan Tzara, qui ne peut être d'ailleurs séparé de la dimension spectaculaire qui accompagne la poétique de la réception visée.

Théâtre, dramaturgies et mises en scène

Quand nous parlons du théâtre de Tristan Tzara nous parlons de textes hybrides dramatico-poétiques écrits pendant la période dadaïste de 1916 à 1924 : *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Juillet 1916), *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Mai 1920²⁷), *Cœur à gaz* (juin 1921²⁸), *Mouchoir de nuages* (écrit en 1924, mis en scène en 1926), *Pile ou Face* (1924).

Et il y a une sensible évolution de sa conception théâtrale depuis sa pièce manifeste *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, qui est aussi son premier texte artistique créé officiellement sous l'étiquette de Dada à Zürich, jusqu'à son *Mouchoir de nuages* et *Pile ou Face* qui anticipent la dramaturgie beckettienne de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. *Mouchoir de nuages* offre une alternative ironique au drame bourgeois, alors que la « pantomime » *Pile ou Face* en fait de même avec le théâtre de boulevard. Comme le réitère H Béhar, « il existe un théâtre dada où sont mises en cause de façon radicale les valeurs dramaturgiques traditionnelles – certaines ressortant plus vaillantes encore de ce traitement, comme il arrive pour la poésie dada »²⁹.

²⁷ Représentée au Festival Dada de la salle Gaveau par : Paul Éluard – M. Absorbition, André Breton – Oreille, Marguerite Buffet – Mme Interruption, G. Ribemont-Dessaignes – Le Cerveau désintéressé, Théodore Fraenkel – M. Saturne, Louis Aragon – M. Aa.

²⁸ Paris, Galerie Montaigne, Studio de Champs-Élysées, au cours d'une soirée dada, avec : Philippe Soupault – Oreille, G. Ribemont-Dessaignes – Bouche, Théodore Fraenkel – Nez, Louis Aragon – Œil, Benjamin Péret – Cou, Tristan Tyara – Sourcil, Valentin Parnak – le danseur. (Pour la 2^{ème} représentation, le 6 juillet 1923, dans la soirée du Cœur à Barbe, la mise en scène a été faite par Siderski, costumes Sonia Delaunay-Terk et Barthe, décors de Granovsky, avec un poème zaoum d'Iliazde dansé par Lizica Codreanu.)

²⁹ Tzara, OC, t. 1, p. 723.

La structure des pièces est atypique : il n'y a ni actes ni scènes dans les deux *Aventures de M. Antypirine*, trois actes dépourvus de continuité ou de division logique dans *Cœur à gaz*, quinze actes dans *Mouchoir de nuages*, séparés par des commentaires didascaliques de manière ostentatoire et qui fonctionnent à la manière des tableaux présents dans le théâtre symboliste³⁰ ; un Acte I et Acte III dans *Pile ou Face*. L'espace et le temps bénéficient d'une liberté postmoderne avant la lettre : le plus souvent non spécifiés, sans relevance, défiant la chronologie et la logique de type réaliste, ils peuvent être aussi des espaces intertextuels (comme le château d'Elsinore dans *Mouchoir de nuages*) ou méta-théâtraux (si nous pensons à la sortie de scène des Commentateurs A, B, C et D de cette même pièce, afin de critiquer, expliquer la pièce ou donner des conseils à l'auteur)³¹. Pour ce qui est de la fable, elle est complètement remise en question : parodie du drame bourgeois, annulation de l'histoire, retournements illogiques, absurdités, collages et intertextualité.

Ces textes qui sont à proférer ou à performer sont très souvent conçus autour d'un ou plusieurs personnages qui portent le masque, le nom ou la présence de l'auteur qui se met en scène et se réinvente dans un monde où tout est à réinventer, à commencer par la réalité. En poussant plus loin la déconstruction du personnage commencée par les symbolistes, les expressionnistes et les futuristes, Tristan Tzara crée des personnages dont le nom est le un des seuls indices de leur identité précaire. Le lecteur-spectateur rencontre ainsi des noms communs comme la Femme enceinte, le Directeur, le Poète. Le Banquier, la concierge ; des parties du corps : l'Oreille, le Nez, la Bouche, l'Œil, Le cerveau désintéressé ; des personnifications d'états ou actions, appartenant à la tradition farcesque des sotties médiévales et du théâtre de foire : Pipi, M. Absorbition, Madame Interruption, monsieur Saturne, Mademoiselle Pause ; des noms inventés, à sonorités amusantes : M. Bleubleu, M. Cricri, M. Antypirine, La Parapole, M. Aa Antiphilosophie ; les noms réels des acteurs et/ou auteurs de la pièce : Npala Garoo (Hugo Ball), Tristan Tzara et les acteurs de *Mouchoir de nuages* ; les noms recyclés d'autres personnages littéraires ou dramatiques : Hamlet, Ophélie, Clytemnestre, Hélène et Paris.

Tous ces personnages bizarres, ces créatures et ces antihéros patents que nous trouvons dans les pièces avant-gardistes comme bien avant elles, dans les sotties, et plus tard, dans le théâtre de l'absurde, se meuvent parmi

³⁰ Voir une pièce comme *Intérieur* de Maurice Maeterlinck.

³¹ OC., t. 1, p. 320

les gestes et les mots, accompagnés par la dérision, l'humour noir, l'onirique, le ludique, l'absurde, la poésie. Faut-il chercher des règles quant à l'espace et au temps qui dimensionnent leur monde ? Liberté absolue : pas de règle d'unités, pas de bienséance, pas de vraisemblable, pas de décors naturalistes, pas d'espace ni de temps réaliste. D'un côté comme de l'autre, les textes à dire et à montrer sont ancrés dans le *présent de la performance*, mais en laissant souvent la place à une temporalité paradoxalement achronique : c'est le temps du monde depuis toujours, l'espace du n'importe-où, de partout et de nulle part mais de l'ici et du maintenant, de la représentation de théâtre.

On voit dès lors quelles sont les ambitions du dramaturge avant-gardiste : « faire de la scène ce lieu privilégié, libéré de toute contingence où, quittant son monde quotidien nécessairement décevant, le spectateur puisse goûter un peu de temps à l'état pur »³², un peu de temps théâtral, qui ne doit rien à la vie, tout en étant une expression de la vie, comme dirait Tzara. Certes, le contingent n'est jamais complètement absent mais la « technique » et les conventions de « l'éternel théâtre », perpétuées mécaniquement, s'avèrent être incompatibles avec l'activité dadaïste, surréaliste et plus tard, néo-avant-gardiste. Plus d'« identification » possible, mais plutôt projection dans une altérité plurielle, étrange et assumée comme artificielle.

Il est intéressant de remarquer que, au-delà de l'héritage que le dadaïsme ait pu laisser au surréalisme, nous retrouvons aussi chez un écrivain solitaire comme Samuel Beckett des influences de cette nouvelle manière de théâtraliser la scène proposée par Tristan Tzara.

À part le fait de signaler que Samuel Beckett a traduit quelques poèmes de Tristan Tzara en anglais, un critique comme Enoch Brater remarque une certaine parenté de pièces telles que *Cœur à gaz* et le « monologue frénétique » du dramacule *Pas Moi (Not I)*, écrit en 1972. S'il est évident qu'il y a quelques motifs communs de ces deux pièces atypiques, qui restent cependant très différentes, il nous serait difficile d'accepter le point de vue que *Cœur à gaz* ne soit qu'une parodie des conventions théâtrales plutôt qu'un véritable tournant dans le développement d'une nouvelle forme dramatique³³. Le sujet mériterait être développé dans une étude à part, mais il est évident que le côté novateur et cynique de l'esprit Dada reste très présent dans les écrits

³² H. Béhar., « L'avant-garde comme relativité généralisée », in *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 19.

³³ Enoch Brater, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, 1987.

beckettiens des années 60-70, car un texte comme *Pas Mo* inous semble aussi très proche de l'esthétique néo-dada de courants artistiques tels que le Nouveau Réalisme, le Pop Art européen ou l'Assemblagisme, du point de vue de la structure dramatique aussi bien que de la politique de la réception envisagée. D'autres écrits tardifs de Beckett qui peuvent dresser des liens entre les deux poètes sont *Cette fois* (*That Time*, 1974-75), où le visage du Souvenant est rendu vivant par la multiplication de ses voix innommées A, B, C, qui superposent leurs discours d'une manière semblable aux parties du corps de *Cœur à gaz* ; *L'Impromptu d'Ohio* ou *Catastrophe*, qui, en mettant de côté le clin d'œil politique, ressemble de près à la petite pièce *Pile ou Face* de Tzara, sur le plan de la déconstruction de la figure autoritaire du metteur en scène aussi bien que du mécanisme théâtral.

Plus récemment, Henri Béhar a écrit une étude significative sur la relation entre ces deux mondes dramaturgiques, dans la revue *Mélusine*, no 24³⁴. Le plus grand spécialiste de l'avant-garde française parle ainsi non seulement de possibles influences que l'œuvre de Tzara ait pu exercer cette fois-ci sur les premières pièces de Samuel Beckett (*Eleutheria*, *En attendant Godot* et *Fin de Partie*) mais aussi d'un certain esprit commun d'un certain effet théâtral, l'« effet T », « cette manière caractéristique du théâtre contemporain de nous ramener constamment au théâtre, à sa matérialité même »³⁵. La multiplicité des déplacements et des ruptures, des mises en scènes doubles, la discontinuité de l'action, l'impossible langage, les identités contradictoires, et, ajouterions-nous, un certain esprit antimoderne (toujours dans l'acception d'Antoine Compagnon), représentent de multiples fils rouges reliant Beckett à l'héritage Dada, bien que, de temps à autre, cet héritage ait pu traverser le champ surréaliste.

Mais revenons au théâtre de Tristan Tzara et à ses mises en scènes. « Si la *Deuxième aventure* n'a de rapport avec le théâtre que par le découpage des répliques, elle acquiert une valeur nouvelle sur le plan du spectacle, où, dépassant le simple effet de surprise, elle engendre une **poétique du scandale** », note, à juste titre, Henri Béhar³⁶. Mais que pouvait trouver de si scandaleux le spectateur du début du XX^{ème} siècle ?

³⁴ « *Le chaînon manquant* », in *Mélusine*, no 24, Le surréalisme et les arts du spectacle, 2014, pp. 137-154.

³⁵ *Ibidem*, p. 144.

³⁶ H. Béhar, in Tristan Tzara, *OC.*, t. 1, *op. cit.*, p. 667.

En tout premier lieu, il est évident que ce théâtre ment et se joue du spectateur, dans le sens où il ne donne pas ce qu'il promet ou annonce (il faut noter ici les fameuses conférences annoncées publiquement qui s'avéraient être des soirées poétiques dadaïstes folles), il agresse son public, par des insultes, des adresses qui ne sont plus des apartés conventionnels, mais des invectives, des accusations. Ce qui est donné sous le nom de théâtre change les règles habituelles et propose un nouveau type de théâtralité qui, d'ailleurs, aura bien des échos dans l'écriture dramatique de la deuxième moitié du XXème siècle, anticipant les transformations radicales du spectacle de théâtre post-beckettien. De même, ce théâtre fait scandale parce qu'il se moque de la patience du spectateur qui a payé un ticket d'entrée et de ses attentes sur le plan scénique, car les dadaïstes utilisent un décor non professionnel, des matériaux pauvres, simples, usuels (papier usé, vêtements empruntés), objets recyclés dans la manière ready-made, dont Marcel Duchamp avait ouvert la voie, des projections de type cinématographique ou photographiques inattendues.

Ce sont des textes qui demandent à être performés, récités en public, ce sont des textes qui ont besoin et ne touchent pleinement leur but que dans le face-à-face avec les spectateurs, victimes ou complices. Un public appâté qui tombe au piège des « spectacles-provocations » de Dada, se retrouvant devant des auteurs-performeurs qui donnent libre cours à leurs invectives, à leurs cris, mais aussi à leur poésie, au rythme frénétique de l'inventivité involontaire, car la parole, n'est-ce pas, « se fait dans la bouche ». Il suffit de rappeler les essais de simulation de maladies mentales, explorées par Paul Éluard et André Breton ou le masque du sot, du fou, du menteur ou de l'idiot, empruntés par Tzara pour parler à ses confrères bourgeois. Sans oublier les caractéristiques des œuvres théâtrales surréalistes, qu'on reconnaît surtout à « une certaine manière qu'auront les auteurs de se prendre à bras le corps avec les problèmes du langage, [...] d'exploiter l'automatisme verbal, de produire les images les plus arbitraires sans que leur volonté intervienne dans le choix des réalités brutalement rapprochées par le Verbe », à la présence ou à « la quête du Merveilleux, dans l'irruption des puissances du rêve, dans l'éclatement de l'humour », comme le précise Henri Béhar³⁷.

³⁷ H. Béhar, *Étude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, op. cit., p. 31.



Fig. 2. *La deuxième aventure céleste de Monsieur Aa l'Antipyrine*, Festival Dada, salle Gaveau, mai 1920, Photographe inconnu.

Par exemple, dans *La deuxième aventure de Monsieur Aa l'antipyrine*, jouée en 1920 à Paris (**Fig. 2**), les acteurs étaient apparus en costumes cylindriques de carton noir, portant les noms de leurs personnages marqués en lettres majuscules collés dessus et d'énormes masques en carton blanc couvrant le visage et continuant par une coiffe cylindrique, masques qui permettaient à peine la lecture des rôles. Dada « alléçait puis mystifiait, provoquait, injuriait, insultait, recevait les coups [critiques] avec beaucoup de gentillesse, et l'on sortait de chaque séance exalté ou épuisé, mais prêt à recommencer »³⁸. Nous citerons ici, à ce propos, la description de cette fameuse représentation de la *Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine*, jouée le 26 mai 1920 au Festival Dada de la salle Gaveau, faite par un critique du temps :

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

Des êtres fantomatiques habillés de papier noir, coiffés de cagoules en carton blanc se rangent sur l'estrade. Leur chef d'orchestre est mieux orné : sa cagoule se termine par une tête expressive où sont plantées des boîtes à nouilles *Luculus* et une main gantée de gris [...]. Tous les acteurs se mettent à lire leur partie [...] les auditeurs rient, aboient, tapent cannes et talons.³⁹

Un vrai monde de fous qui plonge ses racines à la fin du Moyen Âge, quand les comédiens et le public des sotties et des farces n'étaient pas plus silencieux ou moins participatifs que cela ; nous voyons d'ailleurs dans cette précieuse photographie anonyme de 1920 les réactions des spectateurs qui tournent les têtes, déconcertés, les uns vers les autres, agités, réprobateurs, commentant dans une atmosphère bruyante le spectacle donné.

De même, juste après ce spectacle plus qu'étrange, fut mis en scène le deuxième sketch de la soirée Dada : *Vous m'oubliez*, par Breton et Soupault :

...des murailles parallèles de fausse verdure taillée s'élevaient en gradins. La pièce était jouée dans un jardin à la française! Le grand orgue Gaveau supportait un immense tuyau de poêle zébré recouvert d'un parapluie ouvert (pour effrayer les spectateurs superstitieux ?) sur lequel on pouvait lire les mots *Francis Loustic*, signature originale de Picabia. Sur la scène même traînaient de mystérieux paquets, au contenu indéterminé, portant en suscription les noms d'Aragon, Tzara et Soupault. Enfin, à l'avant-scène, un baril flirtait avec un piano à queue d'origine maison.⁴⁰

La scène est un espace privilégié : l'espace de la confrontation, de la collision des mots, des paroles, des sons, des intonations, mais aussi l'espace de la rencontre fortuite d'images, personnages, êtres et objets, fiction et non-fiction. D'ailleurs à propos des techniques du dialogue dans les pièces dada de Tzara, H. Béhar disait que « le dialogue est fait de dérapages et de ressassements, comme d'un disque rayé, de permutations du locuteur, le discours restant inchangé. L'élégance choisie de quelques phrases donne l'illusion d'un texte classique, s'il n'est pas, plus simplement, un collage. »⁴¹ La langue parlée et l'image visuelle à laquelle elle s'associe sont très importants, mais le but de

³⁹ « Dada ou les croque-morts facétieux », article non coté, signé H. S., le 6 juin 1920, dans un recueil de coupures de presse, Fonds Fondel, Rj 2212, *apud* H. Béhar, *ibidem*, p. 159.

⁴⁰ H. Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste, op. cit.*, p. 195.

⁴¹ H. Béhar, in Tzara, *OC.*, t 1. p. 723.

cette association est de choquer, de porter le public au désespoir, d'obtenir comme le dit Breton, « l'effet de crétinisation » du public⁴².

Le morceau de résistance sera inévitablement constitué par la première ou la deuxième – ou la nième *Aventure de M. Antipyrine* de Tristan Tzara, interprétée par ses amis éternellement engoncés de hauts cylindres de bristol (en désespoir de cause c'était là son idée favorite, Zurich avait dû s'en montrer ébaubie).⁴³



Fig. 3. Hugo Ball, dans son costume de scène réalisé par Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916

⁴² Voir aussi Annabelle Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1994.

⁴³ *Entretiens*, p. 58, *apud* Tristan Tzara, *OC*, t. 1, p. 667.

Les acteurs étaient, avec peu d'exceptions, des amateurs, des performeurs, improvisés mais talentueux⁴⁴. Tzara et Hugo Ball (sous le surnom Npala Garoo, employé lors des soirées zurichoises, jouaient leurs propres rôles dans la *Première aventure*...et cela créait un déclic inattendu qui sortait le spectateur de la fiction pour le ramener vers l'identité réelle de l'acteur qui assume son identité scénique comme une de ses postures quotidiennes. Dans *La Première aventure*, par le fait d'attribuer à son personnage son propre discours manifeste ou par fait d'utiliser des masques ayant sa propre expression faciale, Tzara met en évidence son esthétique théâtrale anti-mimétique, se jouant de la convention théâtrale traditionnelle à laquelle le public était habitué. Il anticipe ainsi, par sa pratique scénique, ce que Brecht allait appeler plus tard *Verfremdungseffekt*, avec tout ce que celui-ci implique de distanciation et d'effet d'étrangeté. Ce choix conscient de la distanciation et de la convention apparente se voit d'ailleurs clairement dans la manière dont Tzara conçoit les indications scéniques de sa pièce *Mouchoir de nuages* :

L'action [...] tient du domaine du roman-feuilleton et du cinéma. [...] Il n'y a que trois personnages qui gardent leur identité pendant toute la pièce. Les six commentateurs jouent dix-sept rôles différents, ils se maquillent et s'habillent en scène. Ils portent en scène le vrai nom qu'ils ont en ville. Toute la pièce est d'ailleurs basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre. C'est pour cela que les électriciens de Miss Loïe Fuller sont aussi en scène avec leurs réflecteurs et que le machiniste déroule le décor devant tout le monde. Les décors ne sont pas là pour donner l'illusion d'une réalité, mais pour situer le lieu où l'action se passe. À chaque acte correspond, sur l'écran, un agrandissement de carte postale illustrée.⁴⁵

Un autre élément essentiel qui tient de la pratique scénique des dadaïstes est la présence des masques : costumes étranges et rigides avec capuchons qui cachaient complètement les cheveux, maquillage, masques en carton inspirés des masques archaïques roumains faits par Marcel Janco, et travestis, le tout dans un registre d'inspiration foraine urbaine, mais aussi signalant un retour à un certain esprit des rituels primitifs. Un tel masque utilisé par Tzara dans

⁴⁴ Il faut noter ici que les dadaïstes étaient des gens très cultivés, très attentifs aux écrits et aux tendances de l'art de leurs contemporains, mais aussi de bons connaisseurs de la littérature classique.

⁴⁵ « Le secret de Mouchoir de Nuages », *OC*, t. 1, p. 689.

sa dramaturgie est celui du Loup, qui concrétise l'état de lycanthropie dans lequel se trouve le personnage du Poète dans *Mouchoir de nuages*. Ainsi à l'Acte IX, pour le monologue (la didascalie spécifie que « sur le décor est écrit en gros caractères : MONOLOGUE ») le Poète « s'avance un loup dans la main ». Il dit une partie de sa réplique parodique hamletienne, puis « il met le loup » et continue son monologue en vers. Le commentateur C explique :

Mais oui, ... il s'agit évidemment de la valeur poétique ou plutôt humaine dans laquelle le poète a habillé son désespoir. Je parle du moment à partir duquel il a mis le masque sur sa figure pour se cacher à soi-même le côté invraisemblable d'un pareil langage.⁴⁶

Les témoins racontent qu'à Zurich « les acteurs improvisés se virent imposer leurs gestes, leurs danses, leurs cris, par les masques de Marcel Janco, inspirés par les masques d'Afrique et d'Océanie [...] le masque étant seulement l'instrument de leur libération », précise Henri Béhar⁴⁷. En effet, si nous regardons aussi du côté des masques faits par J. Cocteau, des collections de masques d'A. Breton et de E. G. Craig, nous voyons que les sources d'inspiration se trouvent plutôt en Afrique noire ou dans l'Antiquité grecque. Quel qu'il soit, c'est la présence du masque qui nous intéresse ici, car, comme la folie, le masque rompt les menottes du réalisme et permet la distanciation, la mise en avant de l'artifice en donnant libre cours à l'hyperbole⁴⁸.

La satire, si étroitement liée à l'hyperbole, dirigée contre diverses classes de la société, est transportée sur scène au bonheur de tous ceux qui, parmi les spectateurs, pensent comme les sots, mais qui n'osent pas le dire, puisque, comme le remarque aussi Émile Picot, « pendant des siècles, la liberté de parole n'exista que sous le masque de la folie »⁴⁹.

Et la présence de personnages costumés et masqués dans le théâtre de Tzara s'intègre dans la lignée ubuesque à la Jarry, tout en s'en distanciant. En ce qui concerne les courants avant-gardistes dadaïstes, surréalistes, constructivistes, futuristes et autres, les dénonciations peuvent être beaucoup plus directes,

⁴⁶ *Mouchoir de nuages*, *ibidem*, pp. 330-332.

⁴⁷ *Étude sur le théâtre Dada...*, *op. cit.*, p. 20. Cela reprend quelques idées du journal de Hugo Ball.

⁴⁸ L'exagération du geste a pour contrepoint chez les dadaïstes, par exemple, l'immobilisation totale, comme dans les cas des fameux personnages qui au Cabaret Voltaire étaient « engoncés dans d'immenses tubes en bristol, ressemblant à des évêques mués en statues de sel », *ibidem*, p. 10.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. III.

brutales et violentes surtout dans les manifestes qui ont un puissant caractère théâtral, sans être toutefois des pièces où des scénarios dramatiques : par exemple, les attaques répétées contre « le bourgeois », ou la page contenant 275 fois le mot « hurle » du *Dada manifeste sur l'Amour faible et l'amour amer*, no XVI. Mais nous avons vu que cette agressivité envers le public apparaît aussi dans le théâtre, à travers les libertés prises par rapport au langage verbal et scénique ; d'un autre côté, le théâtre peut aussi filtrer la violence de la dénonciation par la poésie, bien que souvent amère, avec une pointe d'humour qui redresse la balance du tragi-comique :

PIPI : amertume sans église allons allons, charbon chameau
Synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
Dodododo [...]
MR. CRICRI : il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens
dzinahadzinahabobobTyaoohiihihihiébooumiéhaiého
MR. BLEU : incontestablement
MR. ANTIPYRINE : porte close fraternité nous sommes amères fel
vire rendre scolopendre de la tour Eiffel
immense panse pense et pense pense [...]⁵⁰

Il y a une polysémie programmatique chez les dadaïstes : le spectateur a la liberté de comprendre ce qu'il veut comprendre et de se livrer à un extraordinaire exercice d'imagination, en entrant dans le *jeu* de la folie qu'ils proposent. À commencer par la pensée sur le théâtre exprimée par Alfred Jarry lui-même, les textes avant-gardistes le montrent bien : *l'œuvre est ouverte*. Pourtant le spectateur est souvent pris au piège car les fous aiment torturer leurs victimes :

Attention ! [dit Tzara] C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. S'il y a un système dans le manque de système – celui de mes proportions – je ne l'applique jamais. C'est-à-dire je mens. Je mens en l'appliquant, je mens en ne l'appliquant pas, je mens en écrivant que je mens car je ne mens pas... [...] car moi-même je n'ai jamais été moi-même [...].⁵¹

⁵⁰ Tristan Tzara, *La première aventure de M. Antipyrine, OC.*, t. 1, p. 78.

⁵¹ « Monsieur AA l'Antiphilosophie nous envoie ce manifeste », *ibidem*, p. 375.

Le spectateur est ainsi en alerte, non-inerte, participatif : « Désormais, le spectateur doit se sentir concerné, il doit pouvoir approuver ou protester, intervenir au besoin mais il ne doit jamais se considérer comme extérieur au spectacle qui se déroule devant lui, car c'est la vie, c'est sa vie. »⁵² Le surréaliste roumain Gherasim Luca mentionne d'ailleurs de manière expresse le besoin du spectateur de voir autrement, de se faire même aider par une énorme loupe, pareil à un quatrième mur qui au lieu d'arrêter le regard l'intensifierait. Les spectateurs des soirées dadaïstes n'assistent-ils pas à un grossissement de la réalité, à une permanente hyperbolisation absolument non-confortable ? Dans ce cas, ainsi que dans l'autre, la loupe n'est autre chose que le masque de la folie, qui bouleverse parce qu'elle montre ce qui serait autrement caché : « L'art n'est pas sérieux, je vous assure », disait Tzara, « et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et vous adore »⁵³. Une manière de s'excuser, tout en faisant un pied de nez au public.

Renverser le monde sens dessus dessous, le regarder avec des yeux nouveaux, faire fi des règles et des lois dans un esprit carnavalesque chauffé à blanc, tel était le but principal assumé comme tel chez les dadaïstes. Tristan Tzara ne remarquait-il pas après une de leurs représentations : « Dada a réussi le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oublia les frontières de l'éducation et des préjugés, sentit la commotion du NOUVEAU. Victoire définitive de Dada. »⁵⁴ ? Le nouveau plaît et éveille la curiosité d'un côté, mais peut aussi déconcerter et produire des réactions inattendues, voire négatives de la part de certains spectateurs. C'est tout un programme de déstabilisation et ces réactions à double tranchant sont le but même des dadaïstes.

Aussi, dans les œuvres de Tzara retrouvons-nous de la fine poésie mélangée à du tragique joué, à rebours, l'esprit du poète-bouffon qui a « tant pleuré sincèrement » qu'il arrivait « à la fin à ne plus distinguer les vraies larmes des larmes de comédie »⁵⁵, mais aussi la véhémence du bouffon qui veut « chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats »⁵⁶. Les bouffons et les fous peuvent changer

⁵² H. Béhar, *Etude sur le théâtre Dada surréaliste*, op. cit., p. 12.

⁵³ *Le premier manifeste de Monsieur Antipyrine*, op. cit., p. 82.

⁵⁴ « Chronique zurichoise », apud H. Béhar, *Littéruptures*, op. cit., p. 56.

⁵⁵ Dans *Mouchoir de nuages*, op. cit., p. 308.

⁵⁶ *Manifeste de Monsieur Antipyrine*, OC, t. 1, p. 357.

de règles à tout moment, mais ceci est déjà une règle en soi qui guide d'ailleurs le lecteur-spectateur dans le labyrinthe des écrits avant-gardistes.

Après cent ans, la personnalité et l'œuvre de Tristan Tzara restent toujours vivantes, gardant une fraîcheur contemporaine bien que fortement imprégnée de l'esprit du temps où elles ont été produites. Il n'y a pas que ses écrits qui résistent mais tout un héritage laissé par ses idées et ses folies aux arts du XXème et XXIème siècle. Les happenings, les collages, les mises en scène de soi ont fait de lui un véritable personnage : personnage historique, voire légendaire, mais aussi personnage de théâtre, dans des pièces comme *Travesties* de Tom Stoppard, *Le Cabaret Dada* de Matei Vișniec ou la récente *Tzara arde și Dada se piaptână*, *Fantoma de la Elsinore*, créée au Theatre National de Cluj-Napoca, Roumanie⁵⁷. Un véritable chaînon « antimoderne » essentiel, s'inscrivant parfaitement dans la lignée théâtrale de la fameuse triade shakespearienne : « the poet, the lunatic and the fool », et reliant la fascinante tradition de la sottie et de la parade médiévale, en passant par Shakespeare, à la littérature moderne et postmoderne du XXème et XXIème siècle.

Bibliographie

- BALL Hugo, *Dada à Zurich, Le mot et l'Image (1916-1917)*, trad. Sabine Wolf, Les presses du réel, 2006.
- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- BÉHAR H., *Étude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.
- BÉHAR H., « Le chaînon manquant », in *Mélusine*, n° XXXIV, *Le surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, pp. 137-155.
- BÉHAR H., *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
- BRATER Enoch, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, 1987.
- COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.
- DULL Olga A., *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.
- GOLDBERG RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Thames & Hudson, 2001.

⁵⁷ *The Phantom of Elsinore or Every Tzara has its Dada*, première le 9 Février, Teatrul Național « Lucian Blaga », Cluj-Napoca, 2016.

- KOOPMANS Jelle, *Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Âge*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Koopmans.pdf>, consulté en septembre 2014.
- MIHALACHE Alina Gabriela, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, De la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016.
- PICOT Émile, « Introduction », in *Recueil général des Sotties*, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1902.
- POP-CURȘEU Ștefana, *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. « Teatru-Eseuri », 2012.
- SAMACHER Jean-Yves, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », in *Mélusine*, n° XXXIV, *Le surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, pp. 203-214.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1970.
- TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975.

ȘTEFANA POP-CURȘEU, PhD at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts, is Assistant Professor at the Faculty of Theatre and Television of Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published many articles in the domain of Theatre, in France and Romania. She translated alone or in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a dozen of books from French to Romanian, such as Samuel Beckett, *Sfârșit de partidă*, 2000, L.-F. Celine, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006, Pascal Vrebos, *Avarul II*, 2010, Gilles Deleuze, *Imaginea-mișcare*, 2012, *Imaginea-timp*, 2013. She is the author of the book: *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. *Teatru-Eseuri*, 2012. She wrote in collaboration with Ioan Pop-Curșeu two theatre scripts and directed two performances based on these scripts (*Killed by Friendly Fire*, 2014 and *Every Tzara has his Dada*, 2016). She is also, since 2011, the artistic director of *The National Theatre in Cluj-Napoca*.

