



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Le théâtre de Tristan Tzara : le passage de l'oralité à l'écriture

par

Katherine PAPACHRISTOS

Thèse de doctorat soumise à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en philosophie

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Février 1996

© Katherine Papachristos, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-12454-1

Canada

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier du fond du coeur Gillian Lane-Mercier de m'avoir merveilleusement guidée dans mon écriture, et chaque fois un petit peu plus loin. J'admirerai toujours son enthousiasme et ses compétences tant intellectuelles que pédagogiques.

Je remercie une de mes premières professeures, Denise Jardon, de m'avoir encouragée à poursuivre des études littéraires.

Je ne saurais assez remercier la professeure Irène Perelli-Contos de m'avoir inspirée et de m'avoir inculqué sa grande passion pour le théâtre.

Je remercie infiniment ma mère Eleni, mon père Vasilios et mon frère Christos pour leur amour et leur support incommensurable.

Merci, enfin, à mon conjoint Raynald Petitclerc sans qui je n'aurais jamais pu réaliser ce travail.

Je dédie cette thèse à mon fils Alexandre qui
me fait comprendre, chaque jour qui passe,
l'amour de Tzara pour l'enfance, notre enfance
oubliée.

RÉSUMÉ

Notre étude porte sur la dramaturgie de Tristan Tzara, notamment les pièces La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine (1920), La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine (1920), Cœur à Gaz (1921) et Mouchoir de Nuages (1924).

Dans la première partie de notre thèse nous analysons la production du langage (dramatique) dans ses qualités *orale*, *graphique* et *écrite*. Le langage dada des deux premières pièces-manifestes tend vers l'adoption d'une écriture syllabique qui se définit par une sonorité (oralité) libre des contingences syntaxico-sémantiques. L'écriture dans Cœur à Gaz se veut une *graphie* laquelle redéfinit l'écriture linéaire en termes d'inscription dans un cadre bidimensionnel (liste, tableau) et qui caractérise le théâtre en tant que tel. En revanche, Mouchoir de Nuages participe davantage d'une écriture dramaturgique, voire d'une méta-écriture. Ici, la linéarité apparente débouche sur la subversion de l'écriture de la scène (scénographie) et donc du théâtre lui-même.

La deuxième partie traite de la problématique de la réception du langage (dramatique), indispensable pour la compréhension du phénomène Dada en particulier et théâtral en général. La vocalité aléatoire de La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine et de La Deuxième Aventure déclenche une réception violente chez le spectateur historique de 1920, dont nous examinons les paramètres esthétiques (horizon d'attente). En ce qui concerne la réception de Cœur à Gaz il est question précisément de celle de la représentation de 1923, puisque cette dernière souligne la rupture d'André Breton avec le groupe Dada et favorise la naissance du mouvement surréaliste. Enfin, le travail scénographique révolutionnaire de Mouchoir de Nuages modifie radicalement la perception scénique du spectateur contemporain et annonce l'art pluraliste du vingtième siècle.

ABSTRACT

This doctoral thesis analyzes the plays of Tristan Tzara, specifically La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine (1920), La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine (1920), Cœur à Gaz (1921) et Mouchoir de Nuages (1924).

In the first part of our study we examine the production of (dramatic) language in its *oral*, *graphic* and *written* qualities. The dada language of the two drama-manifestoes tends to adopt a syllabic writing which defines itself as a sonorousness free of syntaxico-semantic contingencies. The writing in Cœur à Gaz is more *graphic* in that it redefines linear writing in terms of its inscription in a bidimensional frame (list, table) which characterizes theatre in itself. And while Mouchoir de Nuages adheres more closely to dramatic writing of a metadiscursive nature, the apparent linearity of the writing of this drama leads to the subversion of the stage writing (scenography) and therefore of theatre itself.

In the second part of our thesis we study the question of language reception, indispensable for the understanding of the Dada phenomenon in particular and theatrical in general. The aleatory vocalicity of La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine provoked a violent reception by the historical spectator of 1920, whose esthetic parameters (horizon of expectation) are analyzed. Insofar as Cœur à Gaz is concerned the performance of 1923 consecrated the rupture of André Breton with the Dada group and led to the birth of the surrealist movement. Finally, the revolutionary scenographic work of Mouchoir de Nuages radically modifies the scenic perception of the spectator and announces the pluralist art of the twentieth century.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1

PREMIÈRE PARTIE

LA PRODUCTION DU LANGAGE

Crise de la mimésis.....	32
La crise du théâtre bourgeois.....	34
Les scènes de l'avant-garde.....	36
Le théâtre dada et surréaliste.....	39
Les héritiers de dada et du surréalisme.....	42
La Performance.....	43
Nouveauté du théâtre de Tzara.....	47

CHAPITRE 1

Le retour à la parole

LA PREMIÈRE AVENTURE CÉLESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE (1920)

LA DEUXIÈME AVENTURE CÉLESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE (1920)

La crise du rationalisme linguistique.....	53
La parole avant les mots.....	56

Le bruitisme ou lautgedicht.....	72
Le syllabaire et l'alphabet.....	75
Le syllabaire dada.....	81
Le simultanéïsme verbal.....	88
Le simultanéïsme visuel (le collage).....	95
Le collage pictural.....	98
Le collage dada.....	101
"La réclame, ce monstre étrange".....	103
Le proverbe dada.....	106
La poésie-activité de l'esprit.....	111
CHAPITRE 2	
ENTRE L'ÉCRITURE ET LA PAROLE	
COEUR À GAZ (1921).....	119
<u>La fonction libératrice ou la libération du théâtre</u>	122
L'infraction au dialogue.....	123
La liste dada.....	128
L'espace du mythe.....	133
Le noumène poétique.....	139

L'image graphique.....141

La fonction critique ou l'auto-critique du théâtre.....146

CHAPITRE 3

L'ÉCRITURE

MOUCHOIR DE NUAGES (1924) 151

L'INSCRIPTION DIALOGALE.....154

La littérature et le théâtre.....156

La lettre, *l'être-debout de l'oeuvre* (Derrida).....159

La littérature dans Mouchoir de Nuages.....164

Le texte dans le texte.....168

LA DIDASCALIE OU L'ÉCRITURE DE LA SCÈNE.....177

Le hors-texte didascalique.....184

Le texte didascalique.....193

DEUXIÈME PARTIE

LA RÉCEPTION DU LANGAGE

CHAPITRE 4

LE DIALOGUE ENTRE LA SCÈNE ET LA SALLE: LE SPECTATEUR-
ACTEUR.

DADA

Zurich(1916).....202

Paris (1920).....205

La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine (1920)

Le spectateur.....207

Relire le théâtre.....212

La négation de la dénégation.....218

Flatus Vocis.....227

L'acteur.....238

La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine (1920).....242

CHAPITRE 5

LA RÉCEPTION DE COEUR À GAZ PAR ANDRÉ BRETON: LA LECTURE DE DADA.....244

Littérature.....245

Procès Barrès.....247

Le Congrès de Paris.....250

La Soirée du Coeur à Barbe.....252

Dada et le surréalisme (Tzara et Breton).....254

CHAPITRE 6

"LE MÉDIUM, C'EST LE MESSAGE"

Pirandello et Tzara.....	262
Le spectateur (ou la réception implicite).....	265
L'illusion.....	267
La désillusion.....	271
La distanciation.....	276
L'aisthesis.....	282
Le dialogue culturel.....	287
Tzara et l'autre.....	291
CONCLUSION.....	297
BIBLIOGRAPHIE.....	307

INTRODUCTION

Life is a wonderful invention.
Theo Van Doesburg

L'AVANT-GARDE ET DADA

Tabula rasa. Cette formule latine signifie littéralement la démolition des tables servant de support matériel à l'inscription de la parole. Au sens figuré, faire table rase exprime le rejet de toute écriture, de toute tradition ou de tout savoir afin de retrouver cet état d'esprit intact, antérieur aux représentations symboliques diverses (art, mythologie, philosophie, religion, science). N'est-ce pas dans une logique de négation¹ et d'altération que s'effectue le développement de la pensée (et de la réalité) réfutant ainsi la croyance en une conception linéaire de l'histoire et du progrès?² Chaque fois qu'il y a un système de pensée, une sorte de

¹ "L'opération logique *négation* qui semble être à la base de toute activité symbolique (dans la mesure où elle est à la base de la *différence* et de la *différenciation*, comme le remarque Hegel) est le point névralgique où s'articule le fonctionnement symbolique." Kristeva, Julia, Σημειωτική, Collection Points, Paris, Editions du Seuil, 1978, p.187.

² "Non qu'il faille à tout prix trouver des précurseurs, ni se conformer à un schéma historiciste qui veut que toute révolution scientifique ou culturelle soit issue de la précédente, mais simplement parce que l'esprit humain est ainsi fait qu'il ne crée du neuf qu'en transformant, en portant à son plus haut période et en le renversant, ce qui est considéré comme acquis", Béhar, Henri, Le théâtre dada et surréaliste, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1979, p.11.

nécessité dialectique en appelle un autre soit pour le continuer soit pour le remplacer. Ce que l'histoire de l'art définit comme l'Avant-Garde,³ c'est justement ce groupe d'artistes et d'écrivains européens qui, au début du vingtième siècle, poussés par le même désir subversif, protestent contre les institutions esthétiques et morales au profit d'une liberté totale d'expression. La dynamique avant-gardiste évolue autour d'une remise en question radicale du système artistique jusqu'ici fondé sur la théorie de l'imitation selon laquelle la mimésis est une propriété concomitante de l'art. L'imprécision du terme d'avant-garde porte, souvent, à confusion puisqu'il ne saurait désigner exclusivement ce groupe spécifique d'artistes et d'intellectuels. Selon Bernard Dort, "l'avant-garde est d'abord une rupture avec le gros de la troupe, un refus aussi de la discipline et de l'allure communes",⁴ ce qui rejoint la définition même d'Ionesco, pour qui "l'avant-garde, c'est la liberté."⁵ Chaque époque témoigne de ses propres avant-coureurs artistiques et scientifiques de sorte que nous ne pouvons en donner une seule définition satisfaisante sans nuire à la nature polyvalente du phénomène avant-gardiste. Grosso modo, ce qu'il

³ Terme militaire emprunté à l'utopiste social Saint-Simon (1760-1825), en référence aux artistes-ingénieurs. Il conçoit avec Charles Fourier (1772-1837) un modèle de société qui serait régi par des artistes valorisant la sensibilité et l'imagination. Le terme d'avant-garde est utilisé vers la deuxième moitié du XIXe siècle pour désigner les tenants d'un art engagé. Ce n'est que plus tard (à partir de 1870) que la notion d'avant-garde se détache de ses connotations politiques afin de signifier tout art révolutionnaire et activiste. A ce sujet voir Poggioli, Renato, The Theory of the Avant-Garde, USA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

⁴ Dort, Bernard, "L'avant-garde en suspens", Théâtre populaire, 1er mai 1956, p. 41.

⁵ Ionesco, Eugène, Notes et Contre-notes, Paris, Editions Gallimard, 1962, p. 37.

faut surtout souligner c'est la position révolutionnaire et libre de toute avant-garde par rapport aux tendances esthétiques conventionnelles d'une société.⁶

Il s'agit de renouveler la relation de l'artiste avec l'oeuvre, non plus considérée comme la représentation du réel mais bien comme la manifestation d'une nécessité intérieure éprouvée par l'artiste. En récusant le caractère réducteur du monde de l'art, l'avant-garde tend vers une réévaluation des systèmes qui le constituent, tels le théâtre, la peinture, la littérature, la musique, la danse, etc. L'urgence d'une révision des formes esthétiques coïncide avec la problématique plus générale du rapport de l'homme avec le monde. Dans cette ère de bouleversements socio-politiques et de crise économique (la guerre mondiale de 1914-18), la confiance de l'homme dans les schèmes sociaux existants se trouve ébranlée. Les artistes s'insurgent contre les formes établies de la société bourgeoise motivées par une idéologie nationaliste servant à la défense de l'enthousiasme militaire (poèmes et manifestes, littérature de circonstance) et une esthétique traditionnelle basée sur la conception morale du Beau.

L'attitude iconoclaste de l'avant-garde des années vingt rejette les vieux modèles d'apprentissage inaptes à traduire les nouveaux moyens de communication. L'essor de l'industrie permet l'installation de technologies spécialisées qui influencent le processus même de l'activité artistique. Le développement de la photographie, de la cinématographie,

⁶ "Consciemment ou inconsciemment, les conventions de l'art d'avant-garde sont directement et rigidement déterminées par un rapport d'opposition aux conventions traditionnelles." Poggioli, Renato, cité dans Briosi, Sandro et Henk Hillenaar, Vitalité et Contradictions de L'Avant-Garde (Italie-France 1909-1924), Paris, Librairie José Corti, 1988, p.10.

de la radiophonie détermine le devenir de la peinture, du théâtre et de la littérature. Les artistes de l'avant-garde ne cessent d'intégrer ces techniques innovatrices dans les arts afin d'élargir leurs frontières. Cette *impureté* esthétique entraîne une redéfinition de la notion d'oeuvre d'art assujettie depuis des siècles aux principes d'une beauté académique. A New York, en 1917, Marcel Duchamp contribue à la révision de l'art en érigeant un urinoir, un *ready-made*⁷ (intitulé *The Fountain*) au statut d'oeuvre d'art. Ce geste controversé participe à la réévaluation non seulement du système artistique mais aussi de notre perception du monde, enfermé dans un monolithisme sémantique. L'objet esthétique demande d'ores et déjà d'être repensé et donc ré-appris suivant les nouvelles règles communicationnelles.

Parmi les mouvements avant-gardistes comme l'expressionnisme allemand, les futurismes italien et russe et le surréalisme, Dada (1916-1923) se démarque par son caractère foncièrement iconoclaste. Une trouvaille fortuite⁸ composée de deux syllabes les plus primaires, déjà *dada* défie toute connotation théorique au profit d'une spontanéité sans

⁷ "Le ready-made se définit comme un objet usuel promis à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste.", Duchamp, Marcel cité dans Pingaud, Bernard, "L'objet littéraire comme "ready-made"", L'Arc, Marcel Duchamp, Paris, Librairie Duponchelle, 1990, p.18. Sur la notion de ready-made voir également l'article de Binkley, Timothy, "'Pièce': contre l'esthétique", Esthétique et Poétique (textes réunis et présentés par Gérard Genette), Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1992, p.33-66.

⁸ "Dada est trouvé au café Terrasse à Zurich le 8 février 1916, au moyen d'un coupe-papier glissé au hasard entre les pages d'un dictionnaire Larousse, par Tzara, Arp et Huelsenbeck." Tzara, Tristan, Oeuvres Complètes, Tome I (1912-1924), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Editions Gallimard, Flammarion, 1975, p.16. Pour de plus amples renseignements concernant l'invention du mot dada voir la réponse de Tzara à Breton dans l'article "Les Dessous de Dada", ibid, p.586-88.

limites. Les premières manifestations de cette anarchie créatrice ont lieu à Zurich au Cabaret Voltaire (établissement inauguré par Hugo Ball et Emmy Hennings, le 5 février 1916), regroupant toutes les tendances artistiques et littéraires. La participation de Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco, Ball, Hennings et d'autres artistes et écrivains contribue à la renommée du cabaret. Il devient le lieu de prédilection de l'avant-garde qui veut la déconstruction d'un monde conformiste prisonnier des conventions et des préjugés. Dada s'intéresse moins à la production d'un art nouveau qu'à y retrouver un plaisir par le libre exercice de l'imagination. Hugo Ball publie (25 mai 1916) la revue Cabaret Voltaire où est annoncée la publication prochaine d'un recueil littéraire et artistique qui s'intitulera Dada.

La voix contestataire de Dada naît simultanément⁹ dans les continents européen et américain avec notamment la participation de Marcel Duchamp. En France elle attire l'attention particulière d'un groupe d'écrivains comprenant Guillaume Apollinaire, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault et Paul Eluard (fondateurs de la revue *Littérature* et futurs surréalistes), ainsi que celle de l'Espagnol Francis Picabia, déterminante dans la découverte de Tzara et de son mouvement révolutionnaire. Dada envahit le territoire parisien, qui attend l'arrivée de Tzara le 17 janvier 1920.

⁹ Il est à noter que "le Dadaïsme se caractérise avant tout par son extension internationale: il se manifesta spontanément et simultanément (entre 1915 et 1923) sous des avatars divers dans plusieurs régions du globe, sans que l'on puisse établir l'existence de liens historiques concrets entre les mouvements nationaux", Sanouillet, Michel, "Dada à Paris", Cahiers de l'Association Internationale pour l'étude du dada et du surréalisme, no 1, Paris, Lettres Modernes, 1966, p.17.

DESCRIPTION DU SUJET

LA PRODUCTION DU LANGAGE (DRAMATIQUE)

Le retour à la parole

C'est Tristan Tzara (pseudonyme de Sami Rosenstock¹⁰) qui consacre le dadaïsme avec son premier manifeste, La Première Aventure Cé este de Monsieur Antipyrine, présentée à la salle Zur Waag, le 14 juillet 1916. La deuxième représentation a lieu le 27 mars 1920 à la Maison de L'Oeuvre à Paris.¹¹ Ces textes hétéroclites, situés entre la poésie et le théâtre, exposent dans un illogisme syntaxique (discursif) les principes sous-tendant l'esprit dada. Ils se définissent essentiellement comme actes de parole, comme gestes d'une oralité sans référent immédiat et reconnaissable. Naturellement l'oralité des poèmes-manifestes est due à leur représentation scénique, mais dans le cas du théâtre de Tzara, la recherche d'une sonorité participe davantage d'une révolution poétique et théâtrale. Parler d'oralité c'est se référer à "la voix humaine et à la

¹⁰Le pseudonyme paraît, pour la première fois, dans la revue d'Ion Vinea, Chemarea, no 1 (4 octobre 1915) et no 2 (11 octobre 1915). Colomba Voronca suggère que le pseudonyme traduit en roumain "trist en tara" signifie "triste dans son pays". Une autre Roumaine, Anna de Noailles, fait la même remarque. Voir à ce sujet Aragon, Louis, "L'aventure terrestre de Tristan Tzara", Europe, 553-556, Paris, juillet-août, 1975.

Tzara reprend à son compte le mouvement lancé par Hugo Ball, qui à cause des circonstances défavorables, démissionne, et il part pour le Tessin. Voir à ce sujet Sanouillet, Michel, Dada à Paris, Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert, 1965, p.19.

¹¹Dans notre analyse nous considérons principalement les représentations parisiennes de 1920.

bouche dont elle sort".¹² L'oralité relève d'un mode de communication complexe puisqu'elle engage l'existence entière de l'émetteur de la parole,¹³ son corps (gestualité), sa psyché et sa personnalité sociale. Dans le cas du théâtre traditionnel cette oralité se veut organisée selon les normes dramatiques; "que le théâtre n'est pas un discours oral, à proprement parler, c'est évident: c'est une forme écrite conventionnelle qui représente l'oral".¹⁴

¹²Zumthor, Paul, "Sonorité, Oralité, Vocalité", Oralités-Polyphonix 16, CRELIQ, Québec, Université Laval, Les Editions Intervention, 1992, p.17.

¹³ Nous nous référons bien sûr à la parole sociale telle que définie par la pragmatique bakhtinienne, et non uniquement à la parole individuelle de la linguistique saussurienne.

¹⁴ Issacharoff, Michael, Le spectacle du discours, Paris, Librairie José Corti, 1985, p.11.

Cependant, il ne faut pas prendre le terme de représentation dans le sens de mimésis qui double le texte théâtral, mais dans le sens d'une interprétation, d'une lecture dont se charge la mise en scène. D'ailleurs, l'avènement de la mise en scène va libérer, peu à peu, le théâtre de la littérature, au profit d'une écriture scénique libre. La performance et le happening, qui transgressent les règles classiques, ne s'appuient sur aucun texte préalable; ils subsistent en tant que formes orales, plus ou moins pures. Plus précisément, la forme la plus courante du happening, le happening "semi-institutionnalisé", est non structuré à l'avance mais se déroule dans des cadres limitatifs, répérables dans l'espace et le temps (notamment les happenings de Jean-Jacques Lebel). On peut par conséquent parler d'une semi-improvisation, alors que le happening "institutionnalisé" présente des situations fondées sur un "texte préalablement écrit". Néanmoins, il faut dire "qu'un happening n'est jamais - et c'est sa seule règle - tout à fait structuré", il y a donc toujours une part d'improvisation. Le premier happening organisé par son promoteur français J.J. Lebel, eut lieu à Venise en 1960, et à Paris, le 25 mai 1964. Le happening s'inscrit dans une remise en question de la structure sociale entière et de ses représentations diverses; il est un théâtre de protestation socio-politique. Voir Tarrab, Gilbert, "Qu'est-ce que le "Happening"?", Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, Vingtième année, 1, Paris, 1962 et Tarrab, Gilbert, Le Théâtre du Nouveau Langage, Théâtre et Contestation, Tome II, Ottawa, Le Cercle Du Livre De France, 1973.

L'oralité des deux manifestes tend vers le bannissement métaphorique de l'écriture alphabétique occidentale,¹⁵ donc vers une autodestruction puisqu'elle s'appuie sur ce même système (cette annihilation n'est-elle pas, à la limite, le but de toute activité dadaïste?). Nous allons voir que le langage dadaïste tend, symboliquement, vers l'adoption d'une écriture syllabique qui se définit par une interprétation davantage nuancée et polyvalente des sons. Le terme "dada" ne représente-t-il pas déjà le désir d'une forme linguistique dépouillée et sémantiquement éclatée? Paradoxalement, cette voix tapageuse et incompréhensible entraîne le silence dans le sens de la mort de la littérature (et de la culture) et, dans ce cas-ci, du théâtre. Qu'il s'agit-il d'un silence dans le sens de liberté: "plus, donc, nous sommes près du silence, plus nous sommes près de la liberté"?¹⁶ Marcelin Pleynet, enfin, signale la fatalité de tout avant-gardisme, si subversif soit-il, d'être récupéré par l'ordre fini de la langue sur laquelle il se fonde.¹⁷

¹⁵ Selon l'hypothèse de De Kerckhove l'invention du théâtre par les Grecs est une des conséquences de l'invention de la pratique de l'écriture alphabétique, voir De Kerckhove, Derrick, "La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale", Théâtralité, écriture et mise en scène, dans Féral, Josette, Jeannette Laillou Savona, et Edward A. Walker, Brèches eds, Montréal, Editions Hurtubise HMH Limitée, 1985 :167-85, ainsi que l'article de Perelli-Contos, Irène, "Théâtre et Oralité", dans Chamberland, Roger et Richard Martel, Oralités-Polyphonix 16, op.cit., p.125-32.

¹⁶ Parain, Brice, Recherches sur la nature et les fonctions du langage, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1972, p.240.

¹⁷ Pleynet, Marcelin, "La poésie doit avoir pour but...", dans Tel Quel, Théorie d'ensemble, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1980, p.101.

Si dans les deux manifestes, la représentation de l'oral s'effectue par la destruction du signifié (conceptuel, idéologique) au profit d'une voix qui ne signifie rien (qui aboutit au silence du langage), dans Coeur à Gaz¹⁸ (1921) l'oralité participe d'une structure dramaturgique composée de didascalies et d'actes. Alors que dans les deux premières pièces la voix tend vers le mutisme du signifié (autant linguistique que théâtral), ici, elle redevient parole théâtrale puisqu'elle se trouve organisée selon les principes dramaturgiques (actes, didascalies, personnages). Néanmoins, nous allons voir que ce retour au théâtre n'est qu'une apparence, un simulacre de théâtre, de sorte que Coeur à Gaz se présente comme une parodie du théâtre lui-même.

Ici, la représentation de l'oralité se veut graphique, parce qu'elle est agencée dans un espace bidimensionnel ou tabulaire qui justement caractérise le texte théâtral (alors que la représentation théâtrale en tant que telle se déroule dans un espace tridimensionnel). Goody postule l'existence d'une logique graphique, à savoir une graphie dissociée de l'oralité, qui serait capable (au même titre que l'écriture) de penser et d'organiser le réel selon sa propre syntaxe. Son hypothèse contribue à la redéfinition de l'écriture linéaire en termes d'inscription dans un cadre bidimensionnel (liste, tableau), ce qui joue "un rôle déterminant dans le passage à la "pensée rationnelle", la raison n'étant pas seulement écrite mais graphique."¹⁹

¹⁸ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.153-79.

¹⁹ Goody, Jack, La Raison Graphique, Paris, Editions de Minuit, 1986, p.25.

L'écriture ou la méta-écriture

Dans Mouchoir de Nuages ²⁰ (1924, année de la publication du premier Manifeste du surréalisme par André Breton), il s'agit d'une codification de la parole qui est celle de l'écriture proprement dramaturgique. Coeur à Gaz se présente déjà comme l'esquisse d'une écriture, au sens graphique du terme, qui annonce la méta-écriture de Mouchoir de Nuages. Cette dernière présente une autoréflexion (contre l'autodestruction des premières pièces) puisque le sujet renvoie à lui-même. La pièce principale se trouve, en quelque sorte, doublée par le métadiscours des Commentateurs. Le baroquisme de cette dernière pièce de Tzara résulte de l'existence des commentaires sur le théâtre et notamment sur la pièce "Mouchoir de Nuages"²¹ qui forment ainsi une pièce parallèle à la pièce principale. "Réfléchir" ne désigne pas, dans son acception première, le renvoi par réflexion dans une direction différente (ou dans la direction d'origine). Pour Goody, la projection graphique de la parole, de par sa forme semi-permanente, facilite l'examen critique car le sujet peut prendre du recul par rapport à sa propre création.²²

Hagège signale également la contribution de la technique de l'écriture ("ce dialogue à distance, où s'abolit le voisinage des bouches, des oreilles et des yeux"²³) au développement des facultés d'analyser,

²⁰ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.301-51.

²¹ Nous mettons entre guillemets la pièce commentée des Commentaires ("Mouchoir de Nuages"), alors que Mouchoir de Nuages concerne la pièce principale.

²² Goody, J., op.cit., p.87. "L'écriture met une distance entre l'homme et ses actes verbaux", ibid, p.250.

²³ Hagège, Claude, L'homme de paroles, Paris, Librairie Arthème Fayard, Collection Folio/Essais, 1985, p.94-95.

d'abstraire et d'inviter à la réflexion.²⁴ Dans Mouchoir de Nuages, il y a distanciation (verfremdung) du théâtre par rapport à lui-même (le théâtre dans le théâtre), distanciation d'une culture (populaire) par rapport à une autre (savante), distanciation, enfin, des acteurs par rapport à leurs propres rôles (tous les acteurs gardent en scène leur nom de ville). La parole dans Mouchoir de Nuages parle d'elle-même, ne se contentant plus de sa seule substance phonique, de sorte que la représentation de l'oral ici devient en plus une représentation discursive. Aussi nous allons voir que la "littérarité" de Mouchoir de Nuages provient de l'utilisation de la technique cinématographique (notamment le procédé du flashback) qui relève davantage de la narration romanesque (diégèse) que du théâtre fondé sur le dialogue (mimésis).

LA RÉCEPTION DU LANGAGE (DRAMATIQUE)

L'évolution de l'oral à l'écrit permet de discerner, en outre, la relation dialogique qui se tisse entre la scène et la salle. Le public est l'*autre* (au sens bakhtinien du terme) sans lequel il n'y a pas d'activité dadaïste. Selon Jeffrey Halley (voir plus loin), la dynamique avant-gardiste ne saurait être comprise sans la prise en considération de ses différents destinataires qui s'impliquent directement dans le processus dramatique. En remettant en question le fonctionnement même du langage écrit comme moyen d'expression privilégié, Tzara veut

²⁴"De ces facultés, les hommes des sociétés de l'oral ne sont nullement privés, mais ils les développent par d'autres moyens, sans doute moins couramment disponibles pour chacun.", *ibid.*, p.95.

bouleverser les habitudes esthétiques du spectateur de 1920 en lui demandant une réception moins contemplative. Lorsque Tzara procède à une aliénation du langage normatif, il désire instaurer une nouvelle relation entre l'auteur/acteur et le lecteur/spectateur, exigeant de ce dernier un rôle actif. Or, selon Hans T. Siepe,²⁵ la négation dadaïste ne saurait faire participer le destinataire puisque celui-ci se trouve dans une impasse²⁶ sémantique absolue, alors que la poétique surréaliste (avec les jeux de mots, la surprise due à l'établissement d'un rapport inattendu entre deux idées, etc.) nécessite une lecture critique. En ce sens, les premiers textes de Tzara, dépourvus d'un discours conventionnel, viseraient essentiellement l'indignation du public, contrairement aux textes ultérieurs qui exigeraient un auditoire averti (intertexte shakespearien) pour qu'ils puissent signifier. Nous allons démontrer, en nuanciant l'hypothèse de Siepe, que c'est la recherche de l'oralité comme moyen de communication dans La Première et La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine qui exige davantage un spectateur qu'un lecteur, alors que dans Mouchoir de Nuages la présence de plus en plus évidente de l'écriture demande la participation du lecteur. La réception des textes de Tzara, cela va sans dire, s'avère tributaire des moyens de communication, orale ou écrite. Vue sous cet angle, la passivité du

²⁵ Siepe, Hans T., "Le texte surréaliste et la lecture. Aspects d'une esthétique de la communication", Méluşine (Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme), no 1: Emission-Réception, Lausanne, L'Age D'Homme, 1979, p.123-130.

²⁶ La pragmatique bakhtinienne ne tient pas compte de ces *formes du silence* (le lettrisme, la littérature de l'absurde), car le sujet de l'énonciation se trouve éclipsé par un formalisme si l'on peut dire monologique. Pour Bakhtine il n'existe de parole que dans une dialogique de la culture où l'autre occupe la place primordiale.

lecteur telle que Siepe l'a envisagée ne saurait rendre pleinement justice à son véritable rôle de producteur de sens.

De plus, la réaction toute particulière d'André Breton envers la deuxième représentation de Coeur à Gaz, en 1923, révèle l'écart idéologique entre Tzara et Breton qui incite ce dernier à rompre définitivement avec le groupe Dada. De cette scission naîtra le surréalisme qui, à notre avis, représente l'écriture de l'oralité dadaïste, non pas dans le sens d'un mimétisme mais d'une évolution. Notre analyse débouchera par conséquent sur la réception de dada par le Surréalisme, et plus particulièrement par André Breton. L'écriture automatique n'évoque-t-elle pas déjà l'aboutissement de l'aphorisme tzarien *la pensée se fait dans la bouche* ?

NOUVEAUTE DU SUJET

Le théâtre dada reste un domaine sinon négligé du moins méconnu par l'histoire du théâtre, à l'exception des travaux de Henri Béhar, de Michel Corvin et de Jeffrey Halley, notamment. Dépourvue d'un grand répertoire (y figurent seules les pièces d'Erik Satie, Clément Pansaers, Georges Ribemont-Dessaignes et Tristan Tzara, voir chapitre 1), la dramaturgie dada n'en a pas moins joué un rôle important dans le développement du théâtre du vingtième siècle. Les textes de Tzara, réunis en six tomes par Béhar (et publiés aux Editions Gallimard), sont une référence indispensable pour celui qui désire entrer dans l'univers du poète roumain. Les annotations de Béhar sur la rédaction et la publication des oeuvres de Tzara, sur le contexte socio-historique de leur naissance, ainsi que sur l'écriture tzarienne initient parfaitement le lecteur à la complexité de cette oeuvre. **Le Tome I (1912-1924)** présente les

premiers poèmes de Tzara (poèmes roumains, poèmes nègres, poèmes simultanés, poèmes épars), ses pièces (La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, Cœur à Gaz, Mouchoir de Nuages, Pile ou Face, Faust), les Sept Manifestes Dada, des notes sur l'art (Lampisteries), enfin des articles et documents divers couvrant la période dadaïste. **Le Tome II (1925-1933)** nous introduit dans cette époque de réclusion volontaire de Tzara durant laquelle il se voue à une poésie plus introspective et moins violente que celle des textes antérieurs, comme Indicateur des chemins de cœur, L'arbre des voyageurs et L'homme approximatif, un extraordinaire poème primitif, l'un des plus résolus, des plus complets témoignages de la poésie contemporaine selon Jean Cassou²⁷. Où boivent les loups contient une série de poèmes (poésie-activité de l'esprit) qui se libèrent des règles conventionnelles de la poésie-moyen d'expression. L'Anti-tête enfin, regroupe les écrits de 1916 et ceux de 1932, année de la conversion surréaliste de Tzara. Y figure le personnage de Monsieur Aa L'Antiphilosophe qui, selon Béhar, prolonge les aventures de Monsieur Antipyrine. **Le Tome III (1934-1946)** contient Grains et Issues, un ouvrage lyrique et théorique sur l'origine de la pensée. Depuis l'avènement de la psychanalyse, la raison et la déraison se confondent dans une dialectique nécessaire et irrémédiable qui fonde l'intelligence. Selon Tzara, la poésie est le fruit de cette dualité innée de la pensée, et non seulement de la pulsion inconsciente selon la méthode de l'écriture automatique. Tzara y tente le mariage du freudisme avec le marxisme afin d'analyser le malaise de la civilisation occidentale. Il

²⁷Cité dans Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome II, 1977, p. 419.

imagine ainsi, avec beaucoup d'humour, une utopie où tous les conflits individuels et sociaux seront résolus au profit d'une existence hédoniste. Le récit de Personnage D'Insomnie est construit autour des expériences tentées par Tzara sur les états hypnagogiques, à savoir ces états intermédiaires entre la veille et le rêve. Le troisième volume s'achève sur des poèmes de Tzara (Midis Gagnés, Entre-Temps, Le Signe de Vie, Terre sur Terre) et une pièce, La Fuite. **Le quatrième tome (1947-1963)** comporte, d'une part, des recueils de poèmes qui témoignent du déchirement de l'homme entre le sentiment de désespoir et de bonheur au lendemain des deux guerres et, d'autre part, une série d'articles consacrés à l'art pictural (Le Pouvoir des Images). La découverte de l'art des sociétés traditionnelles, dont Tzara s'avère un des plus fervents défenseurs, devient une de ses préoccupations immédiates. **Le Tome V (1975)** rassemble des textes théoriques relatifs à la poésie (Les Ecluses de la poésie) ainsi qu'une série d'articles et documents écrits entre 1924 et 1963. Tzara s'y adonne à une réflexion critique sur le langage ainsi que sur le rôle du poète et de la poésie dans la société, tout en traçant l'histoire des différentes tendances poétiques. **Le dernier tome (VI)** présente une étude critique de l'oeuvre de François Villon (Le Secret de Villon) que Tzara considère comme le précurseur de la poésie contemporaine. Il parvient ainsi à relever dans Le Lais et Le Testament mille six cents anagrammes qui constituent, selon l'auteur, "une voix en sourdine", une sorte de sous-texte trahissant l'obsession de Villon pour Catherine de Vausselle. Poursuivant ses recherches sur l'anagramme symétrique, Tzara se demande si elle était pratiquée traditionnellement par les anciens poètes, et il applique sa méthode sur la poésie rabelaisienne (voir Annexe Rabelais).

Dans son livre Le Théâtre dada et surréaliste, Béhar présente les pièces qui forment le répertoire de l'avant-garde théâtrale de l'entre-deux guerres. Son chapitre sur le théâtre de Tzara se veut un aperçu des structures internes (le langage) et externes (la relation scène-salle). Béhar souligne l'importance que Tzara accorde à la communication et particulièrement au phénomène parlé du langage, prolongeant ainsi les préoccupations linguistiques de Ferdinand de Saussure. En dépit du caractère sommaire de son étude, Béhar fait ressortir les éléments clés de la dramaturgie tzarienne, notamment l'éclatement du langage dans sa forme syntaxique et la révalorisation de la parole dans son engagement total du corps.

L'ouvrage de Michel Corvin, Le Théâtre Dada existe-t-il?, étudie la dramaturgie de Georges Ribemont-Dessaignes et de Tristan Tzara. En ce qui concerne plus particulièrement le théâtre de Tzara, Corvin fait l'analyse des deux Aventures Célestes de Monsieur Antipyrine et de Cœur à Gaz alors qu'il exclut du répertoire proprement dadaïste Mouchoir de Nuages. Selon Corvin, malgré leur apparence illogique, ces pièces présentent un contenu thématique ainsi qu'une structure dramatique, à savoir des personnages et un conflit. Nous ne sommes pas d'accord avec la supposition de l'auteur sur le caractère classique de Mouchoir de Nuages, car dans cette pièce "se trouvent subverties tant les structures externes qu'internes du drame bourgeois", selon le mot de Béhar.²⁸ Toutefois, Corvin nous offre une des études les plus étoffées sur

²⁸ Béhar, Henri, "Tristan Tzara ou la spontanéité", Le Théâtre dada et surréaliste, op.cit., p.203. Mouchoir de Nuages "est, en tout cas une mise en question, parmi les plus radicales de l'époque, de toutes les règles théâtrales; mais ce mérite ne lui a jamais été reconnu que par quelques initiés, du fait de l'extrême rareté du texte", Fauchereau, Serge, "Tristan Tzara et le surréalisme", Expressionisme, dada, surréalisme et autres

la dramaturgie de Tzara, les autres critiques se contentant d'analyses plutôt sommaires. Il faut dire que la plupart des travaux sur Tzara portent sur ses créations poétiques,²⁹ majoritaires dans son oeuvre, alors que les essais sur son théâtre (peut-être à cause du nombre restreint des pièces ou de leur "a-théâtralité") sont peu nombreux. Nos recherches sur la dramaturgie de Tzara ainsi que la bibliographie de Béhar sur la production de Tzara confirment ce peu d'intérêt pour la scène dadaïste.

Enfin, Jeffrey Halley s'intéresse à la relation dialogique qui se crée entre les spectacles avant-gardistes et leurs publics. Inspiré par la pragmatique bakhtinienne, Halley considère le spectateur et le lecteur comme des éléments actifs nécessaires à la production du sens, réfutant ainsi la conception essentialiste de l'autonomie de l'oeuvre d'art. On ne saurait saisir la nature polyphonique des activités dadaïstes, notamment, sans l'analyse de ses différents destinataires, c'est-à-dire le premier public des soirées des années vingt, le surréalisme, les revues littéraires (la Nouvelle Revue Française),³⁰ les historiens de l'art, les expositions, la

ismes, Tome 2 domaine français, Paris, Denoël, Les Lettres Nouvelles, 1976, p.38.

²⁹ Les ouvrages, notamment, de Browning, Gordon Frederick, Tristan Tzara: The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1979, et de Caws, Mary Ann, The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard and Desnos, New Jersey, Princeton University Press, 1970.

³⁰ Sur la réception écrite de Dada que nous distinguons de sa réception orale (celle du spectateur), nous avons consulté la thèse de l'Université d'Oxford, d'Alison Gould, A Survey of Literary Reviews published in Paris between 1919 and 1925, with reference to the formation of Literary Surrealism, (1974), où l'auteur fait l'inventaire des revues littéraires où il y a mention de dadaïsme et de surréalisme; l'ouvrage de Michel Sanouillet, Dada à Paris, op.cit., où il est question de la réception du mouvement Dada par la Nouvelle Revue Française, la revue littéraire prestigieuse du monde littéraire parisien, avec des articles d'André Gide, d'André Breton et de Jacques Rivière; enfin, l'oeuvre d'Yves Bridel, Miroirs du

réception universitaire et académique ainsi que les artistes et mouvements artistiques à partir de 1945. En nous inspirant de l'étude de Halley sur la nature dialogique du théâtre dada, nous allons en définir les principales caractéristiques en opposition avec le "monologisme" de la dramaturgie réaliste et bourgeoise.

TZARA ET L'ANTHROPOLOGIE

Notre étude permet justement de donner à la dramaturgie de Tzara sa valeur appropriée dans le domaine théâtral. En insistant sur l'inscription de l'oralité dans l'écriture, nous verrons la mutation linguistique qu'opère Tzara et qui va influencer l'écriture tant théâtrale que poétique et romanesque (la poésie sonore, la poésie concrète, le "nouveau" théâtre, le nouveau roman) du vingtième siècle. La dramaturgie dadaïste exige une estimation différente de celle tentée habituellement par les méthodes critiques, littéraires et théâtrales. Etant donnée la forme éclatée des spectacles dada, une analyse davantage multidisciplinaire est préférable afin de rendre compte de leur nature polyvalente. La grille anthropologique convient parfaitement, à notre

Surréalisme, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 1988, laquelle, bien qu'elle étudie principalement les réactions de la presse (les revues littéraires, notamment la NRF à Paris, mais aussi celles publiées en province et en Suisse française) face au phénomène surréaliste, consacre une partie à la réception de Dada par la NRF en faisant voir plus clairement l'orientation conservatrice de la revue: "Dans son ouvrage fondamental, Dada à Paris, Michel Sanouillet a déjà traité ce problème. Il se fonde surtout sur les trois grands textes de Gide, Breton et Rivière [...], mais qui, s'ils sont d'une importance considérable, ne suffisent pas à définir l'attitude de la revue"., Miroirs du Surréalisme, ibid., p.30. Il s'agit donc, de différentes lectures (au sens littéral et littéraire du terme) de la nouveauté dadaïste, mais qui ne rendent pas compte de cette théâtralité qui caractérise la dynamique dada dans toutes ses manifestations artistiques et littéraires.

avis, à l'étude de cette nouvelle forme théâtrale puisqu'elle s'intéresse avant tout aux moyens de communication qui constituent la diversité culturelle des sociétés. L'anthropologie permet, en outre, de faire ressortir la dimension humaine et matérialiste du dadaïsme et non seulement ses aspects moral et esthétique. Il ne faut pas oublier que Tzara et ses amis, malgré la couleur nihiliste de leur démarche, désirent éventuellement une restructuration radicale du système social et de ses produits culturels. Se trouvant à la base des relations humaines, le langage, dans son acception large, devient une des premières causes du malaise occidental. En remettant en cause l'efficacité de l'écriture comme seul moyen de communication entre les êtres, Tzara ébranle les assises non seulement de toute une tradition littéraire et théâtrale, mais aussi de toute une civilisation, celle de l'Occident. La réanimation de l'écriture par le truchement de la parole participe du désir profond de rétablir un dialogisme interculturel où l'autre (culture) est évalué(e) dans sa valeur distinctive.

Selon Lévi-Strauss, "nos relations avec autrui ne sont plus, que de façon occasionnelle et fragmentaire, fondée sur cette expérience globale, cette appréhension concrète d'un sujet par un autre. Elles résultent, pour une large part, de reconstructions indirectes, à travers des documents écrits".³¹ L'ethno-anthropologie repose sur l'étude des sociétés traditionnelles dont les individus communiquent, principalement, de manière orale. Les préoccupations de la science anthropologique et des artistes du début du siècle se rejoignent dans leur intérêt commun porté

³¹ Lévi-Strauss, Claude, Anthropologie Structurale, Paris, Librairie Plon, 1974, p. 400.

au pluralisme culturel des civilisations et des sociétés, des groupes ou des organisations qui en sont les supports. Tzara condamne une culture construite sur l'idéologie rationaliste qui réfute l'intuition et le sensible comme modes de connaissance du réel. L'Europe et l'Amérique du Nord représentent, depuis le Siècle des Lumières, les prototypes du rationalisme scientifique qui se veut universel, de sorte que les autres civilisations apparaissent, par contraste, archaïques, primitives ou traditionnelles. D'ailleurs, ce partage dichotomique entre peuples "sauvages" et "civilisés" subsiste depuis la Renaissance et la découverte de cultures nouvelles. Les sociétés traditionnelles sont fondées sur le respect de la tradition transmise par les ancêtres, alors que les sociétés modernes s'en distinguent par leur effort d'innovation technico-scientifique. Aujourd'hui, ce mythe de la modernité (de la "modernité", selon le terme de Michel Leiris) est fondamentalement remis en cause, pour qu'on ne s'aventure plus dans des répartitions aussi catégoriques. La sociologie qui se consacre à l'étude des sociétés dites modernes ne se différencie pas nécessairement de l'ethno-anthropologie³² qui s'intéresse aux cultures non occidentales. Les deux sciences se complètent dans leur tentative de mieux connaître l'espèce humaine dans ses manifestations culturelles et sociales. On ne saurait donc voir dans la science ethnologique une recherche exclusivement tournée vers les sociétés traditionnelles, mais aussi une analyse des sociétés actuelles. Dans cette

³² Au départ, "l'ethnologie se veut l'étude scientifique des sociétés "autres", alors que l'anthropologie désigne l'étude des traits sociaux et culturels de l'humanité dans son ensemble". Actuellement, les deux sciences semblent se confondre dans la science ethno-anthropologique. Voir Laburthe-Tolra, Philippe et Jean-Pierre Warnier, Ethnologie Anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.3.

perspective, il ne nous semble pas contradictoire d'envisager le phénomène avant-gardiste, qui se définit comme "une recherche d'une réponse du côté d'un imaginaire nouveau",³³ à la lumière de l'ethnologie.

Tzara fait partie de cette génération d'artistes qui, comme Derain, Matisse et Picasso, découvre la vitalité des arts dits primitifs (art africain, art précolombien, art océanien). Ce regard ethnologique ramène vers la surface des civilisations négligées jusqu'à maintenant à cause du caractère essentiellement oral de leur culture. Tzara démontre la même attitude ethno-anthropologique que celle de Havelock, selon laquelle "il ne faut pas associer nécessairement l'usage de l'écriture avec la culture".³⁴ Aussi Tzara est-il, selon Béhar, un des premiers qui, avec le linguiste Saussure, soulignent le fait que le langage est avant tout un phénomène *parlé* ³⁵ et non écrit. Pour le poète, *la pensée se fait dans la bouche*; pour Havelock, "la capacité de penser qui caractérise l'homme est étroitement liée (du point de vue biologique) à sa capacité de parler et de communiquer à travers le langage vocal".³⁶ Ce qui est intéressant,

³³ Borie, Monique, Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources (une approche anthropologique), Paris, Editions Gallimard, NRF, 1989, p.

³⁴ Havelock, Eric A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, Paris, Petite Collection Maspero, 1981, p.22. Toutefois, pour Tzara la pensée ne se limite pas au seul acte de phonation essentiellement biologique et individuel. Nous avons mentionné que la philosophie linguistique de Tzara rejoint celle de Bakhtine, pour qui la parole est d'ordre social, rompant ainsi avec l'individualisme saussurien et le formalisme russe.

³⁵ Toutefois, la linguistique saussurienne n'étudie pas la parole, mais la langue comme système.

³⁶ Havelock, E., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.22.

justement, c'est le contenu anthropologique de la formule de Tzara (un dicton qui deviendra la définition même du surréalisme) et sa ressemblance théorique avec celle de Havelock, un des grands spécialistes actuels de l'ethnolinguistique. Néanmoins ce sont les anciens Grecs qui, les premiers, se réfèrent à la sonorité du langage et, dès la tradition homérique, la pensée devient synonyme de la parole ("Parole, pensée vite comme le vent [...]"³⁷), se trouvant localisée dans le coeur, mais surtout dans les poumons (en grec poumon se dit *pneumon*, où l'on trouve la racine de *pneuma* qui signifie esprit). Déjà, parmi les philosophes présocratiques, Anaximène (vers 585-526 avant J.-C.), qui voit à la base du cosmos l'air, met en évidence l'implication du souffle dans la communication animale (cri) et humaine (parole articulée). Tzara ne fait que prolonger cette conception de la pensée vocale en faisant en faisant le principe du dadaïsme.

METHODOLOGIE

ETHNO-ANTHROPOLOGIE ET THEATRE

Nous allons donc étudier le théâtre³⁸ de Tzara à la lumière de l'ethno-anthropologie afin d'en dégager cette voix dans la lettre, du Dada

³⁷ Sophocle, "Antigone", *Tragédies*, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1983, p.105.

³⁸La dramaturgie de Tzara comprend également Pile ou Face (1923), une adaptation du drame de Marlowe, Faust (1924) et La Fuite (1940). Pile ou Face est organisé autour d'un dialogue absurde situé au coeur d'une intrigue aléatoire sur fonds mythologique. Cette pièce se situe dans la même lignée dramatique que Coeur à Gaz par la remise en cause fondamentale de la communication théâtrale. Les nombreuses indications didascaliques révèlent l'intérêt particulier de Tzara pour la

au surréalisme. La première partie de notre étude, qui concerne la production du langage (dramatique), est fondée sur les approches ethnolinguistiques d'Eric Havelock et de Jack Goody. Le premier est connu pour ses recherches sur le passage de la culture orale à une culture écrite chez les Grecs anciens, inventeurs de la voyelle et donc de l'alphabet. Ils perfectionnent ainsi la découverte phénicienne du syllabaire consonnatique en ajoutant une voyelle à la consonne. Selon Havelock cette trouvaille concourt à l'implantation d'une véritable pratique de l'écriture qui influence le développement de la pensée moderne; par exemple l'alphabet supprime le besoin de mémoriser et donc d'avoir recours au rythme. Il démontre également que "le fait biologique-historique c'est que l'homo sapiens est une espèce qui se sert de la

mise en scène. Faust est une esquisse de traduction de la pièce de Christopher Marlowe, en collaboration avec Nancy Cunard. Enfin, La Fuite (poème dramatique en quatre actes et un épilogue) est un des textes les plus controversés de Tzara. Il ne s'agit pas, selon l'auteur, d'une pièce de théâtre puisque le drame se situe au coeur même des personnages. La Fuite représente "le départ des fils, [...] la volonté nostalgique des parents de les retenir [...]", mais aussi, selon Michel Leiris, la fuite désigne le passage du temps, des hommes et de la vie. Voir Pile ou Face et Faust dans Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.523 à 549, ainsi que La Fuite dans Tzara, Oeuvres Complètes, Tome III (1934-1946), Paris, Editions Gallimard, Flammarion, 1979, p.441. En ce qui concerne Pile ou Face et Faust l'absence de représentations scéniques ne sauraient répondre à la problématique du théâtre de Tzara dans son entité dialogique, puisque les écrits ne m'intéressent pas sans leur corollaire oral (théâtral). En revanche, La Fuite a été présentée par Michel Leiris en lecture-spectacle, le 21 janvier 1946 au théâtre de Vieux-Colombier dans une mise en scène de Marcel Lupovici. Une deuxième représentation a eu lieu au théâtre de Gramont à Paris, le 25 juin 1964. C'est la pièce la plus controversée de Tzara de par son écriture dramaturgique conventionnelle d'un lyrisme symboliste qui ne rappelle en rien les pièces-manifestes du début. Cette pièce aurait pu faire partie, au même titre que Mouchoir de Nuages, de mon analyse sur l'écriture, mais étant trop longue pour figurer dans mon corpus des pièces étudiées, il me paraît préférable qu'une éventuelle étude lui soit consacrée.

langue orale, à laquelle la bouche donne forme, pour communiquer",³⁹ plus que de la lecture et de l'écriture qui sont des activités plutôt récentes. Tzara n'avance-t-il pas la même hypothèse selon laquelle la pensée est directement liée à la constitution biologique de notre espèce et notamment à la partie buccale, productrice du langage? Les deux penseurs, bien que de domaines différents, croient à l'existence d'une civilisation orale qui ne cesse de coexister à travers l'histoire avec l'écriture. Il ne faut pas voir dans leurs théories respectives une apologie de l'oralité mais le désir de réviser notre conception de la civilisation synonyme de culture et d'intelligence fondées sur l'écriture. Mais Tzara devance Havelock en affirmant que non seulement le langage mais aussi la pensée se fondent sur l'oralité. Néanmoins, il faut préciser que Tzara ne partage aucunement l'ethnocentrisme linguistique de Havelock; il défend plutôt l'universalisme ethnolinguistique de Goody qui élargit l'idée d'écriture en lui substituant le concept de graphie.

Pour Goody, comme nous l'avons mentionné, l'écriture ne réside pas seulement dans la projection de la voix, mais dans l'organisation de la parole en listes et tableaux. Dans ce sens écrire signifie toute tentative d'abstraction du réel, donc de la pensée, à partir du moment où l'homme commence à procéder à la classification des données. Il s'agit d'une conception graphique de la pensée qui ne rejoint pas, à première vue, celles de Tzara et de Havelock. Toutefois, l'examen des pièces de Tzara dans leur évolution dévoile une formulation de plus en plus graphique de la pensée qui est proche de celle proposée par Jack Goody. Tzara réclame l'origine poétique de la pensée: "si les facteurs spécifiques de sa

³⁹ Havelock, E., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.19-20.

trame une fois réduits, un résidu commun peut être décelé à la base de la poésie comme un sentiment propre à la nature de l'homme, comme une fonction latente de son esprit."⁴⁰ Dans cette définition de la pensée-poésie, la parole se veut contingente et nullement nécessaire à l'expression esthétique. La pensée qui se fait dans la bouche dérive d'une pensée inhérente à l'acte poétique transformateur du monde.

Selon nous, les théories de Havelock et de Goody conduisent à une interprétation nouvelle non seulement du théâtre de Tzara, de l'avant-garde et de ses rapports avec le climat artistique de son époque, mais aussi du théâtre en général.

PRAGMATIQUE ET THEATRE

En ce qui concerne la réception du langage dramatique, qui sera abordée dans la deuxième partie de notre thèse, la critique dialogique (pragmatique) de Mikhaïl Bakhtine nous servira principalement de grille analytique. Dans le cas spécifique du théâtre dada, une telle approche s'avère nécessaire puisqu'il y a un véritable dialogue qui s'installe entre la scène et la salle; "no competence in theatrical experience exists apart from pragmatic competence, for both senders and addressees".⁴¹ Pour saisir l'opération iconoclaste du geste dada, il faut traverser l'autre côté du miroir où son reflet se cristallise en chair et en os. L'étude de l'activité dadaïste ne saurait être envisagée qu'à la lumière d'une *pragmatique*,

⁴⁰ Tzara, Tristan, Oeuvres Complètes (Les Ecluses de la poésie. Appendices), Tome V, Paris, Editions Gallimard, Flammarion, 1975, p.116-17.

⁴¹ De Marinis, Marco, The Semiotics of Performance, USA, Indiana University Press, 1993, p.187.

entendu que Tzara se réfère à la poésie comme interaction, comme manière de vivre et non seulement comme style d'écriture. Selon Todorov,⁴² la conception bakhtinienne du langage culmine dans une anthropologie, puisque c'est l'être humain même qui est irréductiblement hétérogène. L'identité de l'homme se concrétise seulement à l'intérieur d'un processus dialogique où l'autre devient le complément nécessaire à la formation de la conscience individuelle. La présence indéniable de l'altérité dans la construction d'une dynamique du sens est au centre des préoccupations tant bakhtiniennes que tzariennes.

Vu la nature éphémère et intangible de la représentation théâtrale, le spectateur, pour son interprétation, se fonde sur sa propre mémoire; "la mémoire du spectateur est un exercice qui permet le rapport aux autres représentations et la construction d'une culture théâtrale."⁴³ L'absence d'une conservation écrite de l'opinion publique, la plupart du temps, fait du spectateur un objet d'analyse incertain qui ne saurait satisfaire une étude rigoureuse et systématique.⁴⁴ Le manque, par conséquent, d'une méthodologie spécifiquement théâtrelogique qui embrasse l'instance spectatrice dans sa fonction de sémantisation du geste dramatique nous oblige à recourir à des champs de recherche extra-théâtraux; "[...] the spectator still remains a glaring "black hole" in

⁴² Todorov, Tzvetan, Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique, Paris, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1981, p.10.

⁴³ Ubersfeld, Anne, L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2, Paris, Editions Sociales, 1981, p.323.

⁴⁴ Dans tous les ouvrages consacrés à l'étude de la réception de Dada, il est davantage question de la réponse critique (écrite) de la presse (journaux, revues littéraires).

semiotic studies of theater, and undoubtedly in pre-semiotic or non-semiotic studies also".⁴⁵ Il y a bien sûr les théories classiques qui se préoccupent du spectateur, mais elles appartiennent davantage à une poétique qu'à une analyse descriptive du destinataire en tant que phénomène coprésent au processus théâtral; "[...] what is needed is a theoretical reconstruction of the interaction of subject and object [...]".⁴⁶ Ainsi la catharsis aristotélicienne (en partie inspirée des notions sophistes de *ἡδία νόσος* (douce maladie) et *ἀπάτη* (illusion)), le principe de la *Verfremdung* brechtienne basé sur l'aliénation/désaliénation du public et le concept artaudien d'un théâtre contagieux comme la peste, faillent dans leur description d'un comportement réel du spectateur à l'intérieur d'un dialogisme effectif. Les différentes impressions des destinataires ne doivent non plus être réduites au statut de données statistiques destinées aux manuels sociologiques.⁴⁷ La réalisation du portrait socioculturel des récepteurs des spectacles dadaïstes n'étant pas notre ambition, nous étudions la relation dialogique qui, se produisant entre la scène et la salle, est susceptible de nous conduire à une analyse descriptive du phénomène théâtral tzarien.

⁴⁵ De Marinis, M., op.cit., p.159.

⁴⁶ Halley, Jeffrey A., "Bakhtin and the Sociology of Culture: Polyphony in the Interaction of Object and Audience", Critical Studies, 1989, 1(2), p. 170.

⁴⁷ "Une telle sociologie (empirique) enquête statistiquement sur les publics, les réactions aux stimuli, les impressions, mais elle est tout aussi peu dialectique et ne dit rien sur l'oeuvre d'art et son rapport à l'acte de réception. Adorno, en ce sens, a tout à fait raison de refuser une sociologie "se contentant d'enquêtes et de classification des impacts". Pavis, Patrice, "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", Revue des Sciences Humaines, Tome LX, No 189, Janvier-Mars 1983, p.57.

L'esthétique de la réception (Rezeptionsästhetik) de l'Ecole de Constance, avec ses représentants Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser, place le lecteur (ou auditeur) au centre de la théorie et de l'histoire littéraire. Delaissé jusque-là par la critique littéraire, le lecteur devient désormais un instrument important dans l'institution du sens d'une oeuvre; "écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire".⁴⁸ A chaque nouvelle création, le lecteur réagit selon son *horizon d'attente* qui est formé d'après les principes esthétiques des textes lus au préalable (qui organisent une isotopie paradigmatique) :

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.⁴⁹

Il y a *écart esthétique* lorsqu'il y a dissonance entre l'horizon d'attente et la nouvelle oeuvre; la réception de cette dernière produit un *changement d'horizon* (*Horizontwandel*) qui va à l'encontre des paradigmes familiers des récepteurs. Dans le cas de la dramaturgie tzarienne, nous verrons

⁴⁸ Sartre, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, p.90. La primauté de la lecture est également soulignée dans le travail ethnolinguistique de Havelock qui s'intéresse à la technique de l'écriture alphabétique: "les historiens qui se sont occupés de l'usage de l'écriture en tant que phénomène historique ont généralement mesuré ses progrès d'après ceux que l'histoire de la technique de l'écriture permet d'enregistrer; or, il fallait affirmer au contraire ici que, pour connaître les conditions réelles de la diffusion de l'usage de l'écriture, c'est plutôt du côté de l'histoire de la lecture qu'il faudrait se tourner.", Havelock, E., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.26.

⁴⁹ Jauss, Hans-Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1978, p.51.

que la distance esthétique s'avère maximale entre l'horizon d'attente du premier public (celui de 1920 et 1923) et les premières pièces, alors qu'elle tend à diminuer avec Mouchoir de Nuages.

Selon Tzara, tout changement concernant la société et ses manifestations symboliques dépend directement d'une modification de ses habitudes linguistiques. "Il s'agissait de fournir la preuve que la poésie était une forme vivante sous tous ses aspects, même antipoétiques, l'écriture n'en étant qu'un véhicule occasionnel, nullement indispensable, et l'expression de cette spontanéité que faute d'un qualificatif approprié, nous appelions dadaïste".⁵⁰ dira Tzara plus tard, après la dissolution du groupe dada. Loin de désigner un genre littéraire spécifique, la poésie embrasse la vie dans tous ses avatars.

Le théâtre devient alors un des moyens les plus efficaces d'ébranler l'édifice de l'écriture, cette *parole ossifiée* qui, selon Artaud, ne saurait satisfaire pleinement le théâtre, art avant tout oral où le corps se meut comme un hiéroglyphe dans l'espace et dans le temps. C'est dans cette veine que se place le théâtre de Tzara et avec lui l'avant-garde, lesquels revendiquent la théâtralité au théâtre, la vie dans l'art, l'oralité⁵¹ dans l'écriture.

⁵⁰ Interview radiophonique de Ribemont-Dessaignes avec Tzara en mai 1950. Cité par René Lacôte dans Tristan Tzara, Paris, Seghers, Collection "Poètes d'aujourd'hui", 1952, p. 19. Aussi Antonin Artaud écrit-il que "sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte"., Le Théâtre et son double, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1981, p.121.

⁵¹ Selon la distinction de Marcel Jousse, le style oral (ou orature) est un genre littéraire qui ne doit pas être confondu avec le style parlé qui

Nous allons voir comment la liberté phonique des premiers manifestes (le dadaïsme proprement dit) s'organise peu à peu en une esthétique théâtrale dont nous aurons à définir la nature. Autrement dit, nous allons étudier les différentes formes de l'oralité qui composent la dramaturgie de Tzara, à savoir la vocalité autodestructrice des premiers manifestes qui se convertit en une graphie dans Coeur à Gaz, pour enfin se transformer en un métadiscours sur le rôle du théâtre et de ses rapports avec le réel dans Mouchoir de Nuages. Nous relevons également une évolution parallèle, de la voix à l'écriture (ou du *cri* à l'*écrit* 52), dans les textes critiques de Tzara. Ceux-ci témoignent initialement d'un contenu mi-poétique, mi-pamphlétaire à caractère oral pour peu à peu se convertir en un discours imprégné d'idéologie marxiste et de psychanalyse jungienne. Par ailleurs les écrits théoriques de Tzara nous sont indispensables à l'analyse et à la compréhension de ses créations dramatiques, pour autant qu'elles témoignent d'une transition de la communication orale à la communication écrite.

désigne l'usage ordinaire de la parole. Voir Le style oral, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981. Néanmoins, dans le cadre de cette étude, nous employons indifféremment *oral* et *parlé*.

52 Derrida, Jacques, "La parole soufflée", L'écriture et la différence, Paris, Collection Points, Editions du Seuil, 1979, p.287.

PREMIERE PARTIE**LA PRODUCTION DU LANGAGE**

Crise de la mimésis

Au début du vingtième siècle, les questions que posent tant les théoriciens du théâtre que les poètes, les artistes et les scientifiques portent sur les rapports du réel et de sa représentation (théâtrale, littéraire, picturale ou algébrique). Depuis Aristote l'art est considéré dans sa qualité mimétique, à savoir son aspiration à une reproduction plus ou moins fidèle du réel apparent. L'unicité de ce dernier s'avère une référence incontestable, source de l'imaginaire esthétique. Le monde artistique s'enferme pendant longtemps dans l'impasse théorique du concept de mimésis:

[it] cannot be confined to mere imitation of what is, since the processes of elucidation and of completion both require a performative activity if apparent absences are to be moved into presence.¹

Toute interprétation se fait à l'intérieur d'un processus d'assimilation subjective qui modifie l'essence originelle de la réalité observée.

L'exactitude imitative n'est valable que dans la mesure où il y a

¹ Iser, Wolfgang, "The Play of the text", Prospecting (From Reader Response To Literary Anthropology), The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, p.249.

coïncidence (théorique) entre l'objet à imiter (initial) et l'objet esthétisé (final). Avec l'avènement du scepticisme philosophique et épistémologique à la fin du dix-neuvième siècle, le réel n'appartient plus à une dimension monolithique (monologique) mais il est vu à travers le prisme du relativisme qui embrasse toutes ses couleurs à la fois.

Le théâtre se permet alors le sondage de l'univers intime de l'homme en dévoilant l'absurdité et la vanité de ses actes et il ne se limite plus à la description anatomique du social. La littérature (la poésie) devient l'expression des forces inconscientes, se transformant en une véritable *machine à intégrer* selon l'expression de Chénieux-Gendron.² La peinture également se débarrasse des vieux clichés mythologiques pour représenter l'être dans toute sa nudité psychique; c'est le geste libre qui travaille la surface et non plus l'Idée³. La technique du collage⁴ caractérise cette nouvelle ère où la pureté esthétique est remplacée par le mélange de matériaux hétéroclites puisés dans le quotidien. C'est le

² Chénieux-Gendron, Jacqueline, Le surréalisme, Paris, PUF, 1984, p.10-11. Par *machine à intégrer*, elle entend le surréalisme qui consiste dans la (ré) intégration de l'imaginaire à la vie sociale, ainsi qu'à la tradition littéraire et philosophique.

³ Selon la théorie aristotélicienne de l'art, l'Idée coïncide avec cette forme intérieure, présente dans l'âme du peintre (la représentation artistique) puis transférée dans la matière grâce à son activité. Voir Panofsky, Erwin, Idea (contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art), Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1985, p.36 et suiv.

⁴ C'est Henri Matisse qui, le premier, colla un bout de papier peint sur un de ses tableaux. Voir Tzara, Tristan, Oeuvres Complètes, Tome IV (1947-1963), Paris, Editions Gallimard, Flammarion, 1980, p.510. Clément Greenberg tient Georges Braque pour le pionnier du collage. En 1912, "il prit la décision radicale et révolutionnaire d'introduire de vrais morceaux de papier peint imitation bois dans un dessin sur papier, au lieu d'essayer d'en simuler la texture en peinture.", "Le collage", Art et culture, Paris, Editions Macula, 1988, p.86.

principe de l'indétermination qui fonde la science où le hasard joue un rôle prépondérant dans l'étude du microcosme nucléaire et donc de l'interprétation du réel. Par conséquent, que la réalité contienne la fiction, que la raison enferme la folie, que le conscient soit lié à l'inconscient, que le hasard détermine l'ordre, tous ces principes révolutionnaires font partie d'une perception renouvelée et foncièrement dialectique du monde.

La crise du théâtre bourgeois

Afin de donner un aperçu plus juste de la dramaturgie de Tzara, relatons brièvement le contexte théâtral en France à la fin du 19e siècle. En dépit de la popularité du théâtre, passe-temps favori des Français, celui-ci vit une crise profonde due à l'absence d'un répertoire renouvelé. D'une part il est composé de pièces classiques présentées à la Comédie Française, d'autre part il reste fidèle aux écrivains populaires du Second Empire (réputé pour son régime ultra conservateur et sa politique de censure) tels Eugène Scribe (350 pièces à son actif), Labiche, Feydeau, Courteline, Sardou, Augier, Dumas fils, qui, au début du siècle, continuent à dominer la scène avec le drame bourgeois ou historique, le boulevard, le vaudeville, l'opéra-comique et le mélodrame. Ce qui intéresse le public bourgeois, c'est un théâtre de divertissement dont les structures sont faciles à percevoir et dont le sens est immédiatement saisissable.

La scène française est essentiellement mimétique puisqu'elle sert principalement la vanité du monde bourgeois. Ici, il faut distinguer entre la mimésis bourgeoise et la mimésis aristotélicienne qui fonde le théâtre lui-même. Le théâtre bourgeois offre un réalisme idéalisé, débarrassé de

contradictions et parfaitement assimilable aux désirs de cette nouvelle puissance sociale. En revanche, l'imitation selon Aristote procède par la mise en distance de la scène avec la salle, exigeant ainsi le concours de l'imagination de cette dernière pour que la catharsis⁵ devienne possible:

[...] il ne s'agit pas *dans le cas du théâtre bourgeois*, faut-il le souligner, de l'acquiescement à l'imaginaire que demande la mimésis aristotélicienne, mais d'une pratique du faux-semblant, qui maquille les couleurs du monde et fait diversion à la réalité.⁶

Le personnage bourgeois possède un langage spécifique qui tend à refléter parfaitement le langage normatif de l'individu social, ne laissant ainsi aucune place à l'ambiguïté. Tout ce qui concourt donc à l'illusionnisme scénique se trouve complètement exclu sous prétexte d'aliéner la vérité de l'éthique bourgeoise. Ironiquement, c'est par le biais du masque que la bourgeoisie veut imposer son autorité dans la vie; est-elle seulement consciente que son propre jeu ne saurait durer sans la médiation nécessaire du simulacre? Ou se complaît-elle, tout simplement, dans sa propre représentation, à la manière d'un Narcisse devant la fragilité de sa beauté tragique? Isolée du reste du monde en pleine transformation artistique et scientifique, la bourgeoisie est vouée à

⁵ Depuis Aristote plusieurs interprétations (celles des Classiques, de Bertolt Brecht, d'Antonin Artaud, et plus récemment de Jerzy Grotowski) entourent la notion de *catharsis*. Nous nous référons, pour le moment, à celle qui y voit une métaphore médicale. La catharsis fonctionne alors comme une sorte de traitement homéopathique faisant se succéder possession et dépossession, suscitant d'abord terreur et pitié avant d'en "purger" le spectateur.

⁶ Abirached, Robert, La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Editions Bernard Grasset, 1978, p.158.

une sclérose intellectuelle. Par conséquent le théâtre et son double, la parole, subissent un traitement avilissant puisqu'ils sont réduits à de simples avortons de la réalité. L'art dramatique n'est plus un art mais une copie superficielle du monde dans ce qu'il représente de plus éphémère, l'argent et la morale. Dans la dramaturgie bourgeoise il y a autant de pièces que de métiers, ce qui limite la scène à un répertoire professionnel.

Les scènes de l'avant-garde

Telle est donc la tendance théâtrale qui prédomine en France, ne laissant aucune place à l'innovation et l'expérimentation. Il s'ensuit que l'avant-garde doit se contenter des petites salles méconnues, seules capables d'accueillir les idées novatrices sans un très grand risque financier. Parmi les représentants de cette révolution scénique nous distinguons André Antoine avec son Théâtre Libre, inauguré en 1887. Son réalisme, visant la vraisemblance la plus illusoire, fait de la scène une tranche de vie à la manière de l'univers romanesque de Zola ou des frères Goncourt. Avec Antoine commence également le règne du metteur en scène⁷ en France comme élément dominant de l'appareil théâtral qui éclipse ainsi peu à peu la souveraineté du texte et du

⁷ On attribue l'institution de la mise en scène en art autonome à la compagnie de comédiens Meiningen fondée en Saxe par le duc de Meiningen (1870-1890). Antoine ne fait que contribuer à cette évolution scénique commencée déjà en Allemagne. Voir à ce sujet l'analyse de David Whitton dans Stage directors in Modern France, England, Manchester University Press, 1987, p.9 et suiv. Aussi c'est la première fois qu'une révolution théâtrale (le naturalisme est une vraie machine de guerre) procède-t-elle non des auteurs mais du metteur en scène. Serreau, Geneviève, Histoire du "nouveau" théâtre, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1981, p. 13.

dramaturge. Dorénavant l'orchestration d'un spectacle s'avère le propre de la mise en scène qui n'est plus un simple accessoire du texte mais devient sa réécriture et sa signification.

L'idéalisme scénique de Paul Fort et son Théâtre d'Art, fondé en 1890, réagit contre ce naturalisme qui s'intéresse à l'anatomie psychologique des personnages plongés dans leur milieu historique et social. Cette nouvelle tendance se définit par l'effacement total de l'acteur (du corps) en tant que présence concrète au profit d'une abstraction symbolique qui facilite l'émergence de l'imaginaire du spectateur. Sous la direction d'Aurélien Lugné-Poe, le Théâtre d'Art prend le nom de Théâtre de l'Oeuvre en 1893, lequel présente des textes inédits de dramaturges étrangers tels le suédois August Strindberg, le norvégien Henrik Ibsen et le russe Nicolas Gogol. Cette ouverture internationaliste ne peut qu'enrichir l'art dramatique français, longtemps réservé à un répertoire principalement national. La présentation d'Ubu Roi d'Alfred Jarry en 1896 (voir plus loin) marque un tournant capital dans l'histoire du théâtre et de la mise en scène. Ubu Roi porte un coup à la vraisemblance théâtrale par la dénégarion systématique de la linéarité spatio-temporelle, ainsi que de la cohérence et de la précision du discours logique. La puissance iconoclaste de Jarry aliène la tradition au profit d'une anarchie créatrice qui renouvelle profondément la rigidité de la scène naturaliste.

C'est précisément ce type de théâtre naturaliste et symboliste fondamentalement *textocentrique* (selon l'expression de J.J.Roubine) que Tzara veut éviter, au profit d'un *Gesamtkunstwerk* (art total) tel que le musicien Richard Wagner (à partir de 1850) l'avait envisagé dans sa

proclamation de l'union de tous les arts.⁸ Le drame musical, synthèse de tous les arts, repose sur une relation intimiste de l'artiste et du peuple à l'instar des grandes épopées grecques. Déjà en Europe, les premiers essais d'un théâtre total avaient commencé avec les travaux spécifiquement scéniques d'Adolphe Appia en Suisse, d'Edward Gordon Craig en Angleterre, de Max Reinhardt et Erwin Piscator en Allemagne, de Meyerhold et Taïrov en Russie. En Hollande, l'Allemand Kurt Schwitters propose également un théâtre Merz dans un manifeste intitulé To All the Theatres of the World I Demand the Merz Stage, où il postule la nécessité d'une "equality in principle of all materials, equality between complete human beings, idiots, whistling wire netting and thought pumps".⁹

En France, l'intransigeance de Jacques Copeau envers le naturalisme se manifeste par le dépouillement total de la scène. Dans son théâtre-laboratoire, le Vieux Colombier, il invente un nouveau style qui consiste dans la formalisation rigoureuse du jeu de l'acteur. Dans son Ecole du Comédien sont formés des metteurs en scène comme Charles Dullin et Louis Jouvet, qui, avec Gaston Baty et Georges Pitoëff, fondent le Cartel qui vise la rethéâtralisation du théâtre.

⁸ Dans le cas particulier des performances dada, "on demeure bien loin de Wagner et de sa totalité artistique puisqu'aussi bien la peinture, le masque, la musique, la voix intervenant dans le spectacle n'opèrent pas une fusion mais plutôt une accumulation chaotique, à l'image de l'homme nouveau que l'on cherche à faire naître de ces convulsions", Briosi, S., et Henk Hillenaar, op.cit., p.169.

⁹ Cité dans Goldberg, RoseLee, Performance Art (From Futurism to Present), London, Thames and Hudson, World of Art Series, 1988, p.71.

Le théâtre dada et surréaliste

Dada propose la démolition des genres en prônant un dialogue vivant entre l'esthétisme et la quotidienneté de l'homme. Issu d'une éthique de la table rase, le dadaïsme s'avère un acte destructeur des valeurs anciennes et monologiques qui ne sauraient plus survivre dans un monde fondamentalement hétérologique. Dans toutes ses manifestations poétiques, littéraires ou théâtrales, il se veut spectaculaire, révélant un dialogue animé avec son public qu'il fait participer malgré lui. Nonobstant son apparente a-théâtralité, la performance dada demeure théâtrale dans le sens d'une communion effective avec l'autre, en se servant d'une gestualité expressionniste et d'une imagerie surréelle qui supplantent la sémiotique proprement textuelle. La scène dadaïste fait éclater les références, les codes, les dénnotations, enfin tout ce qui organise notre univers symbolique, pour montrer une sémiotique nouvelle qui englobe la réalité plurielle.

La philosophie dada s'exprime à travers la dramaturgie d'Erik Satie, notamment sa pièce Le piège de Méduse (1913 et 1921).¹⁰ Dans cette "comédie lyrique en un acte" Satie procède à l'aliénation de la forme syntaxique du langage victime d'un rationalisme oiseux. Les Saltimbanques (1918) de Clément Paensers, une "comédie de polyèdres pour marionnettes vivantes", présente une parole illogique vidée de contenu, étant donné l'absence d'une cohérence thématique. Les

¹⁰ Le Piège de Méduse est repris au Black Mountain College aux États-Unis, en 1948, par le compositeur John Cage. La pièce est jouée par Elaine de Kooning et Buckminster Fuller, la chorégraphie est du danseur Merce Cunningham et les décors sont de Willem de Kooning. Toutes les informations sur les pièces mentionnées ci-haut sont extraites du livre de Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste.

"dialogues" de Paensers ressemblent aux répliques issues des exercices de vitesse de l'écriture automatique. C'est la validité du langage comme moyen de communication qui est derechef remise en doute. Dans L'Empereur de Chine (1921), Georges Ribemont-Dessaignes fabrique un univers inspiré des caricatures jarryques. La polyvalence de ce monde dramatique se révèle dans la superposition des discours divergents et de réalités contradictoires.

Or, la scène dada, en dépit de son hétérodoxie, doit être appréhendée dans son unité organique. C'est dire que le drame dadaïste ne saurait être saisi que dans la totalité de ses composantes - le texte, le geste, le décor, l'éclairage, le bruitisme, etc.,- contrairement au théâtre textocentrique qui peut, à la limite, être étudié comme phénomène littéraire. Bien évidemment cette analyse holistique s'applique à l'art théâtral en général dont le simple squelette textuel ne suffit guère à son véritable épanouissement. Toutefois, les spectacles dada et, à leur suite, surréalistes exigent une approche globalisante, étant donné l'implication directe de l'auteur qui devient acteur de sa propre parole. C'est ici que réside l'"unicité" de la dramaturgie dadaïste.¹¹

Guillaume Apollinaire définit Les Mamelles de Tirésias (pièce écrite en 1903 et présentée en 1917 au Conservatoire René Maubel) comme un "drame sur-réaliste", anticipant ainsi sur le terme qui, sept ans plus tard, désignera le mouvement artistique, littéraire et philosophique que l'on connaît. La dramaturgie surréaliste exploite l'onirisme et le merveilleux, qui sont souvent les produits d'associations automatiques. L'écriture

¹¹ Dans la liste de Béhar figurent parmi les dramaturges d'inspiration dadaïste, Emile Malespine et Julien Torma. Voir Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.215-30.

spontanée va à l'encontre de l'organisation dramatique, d'où le paradoxe d'un théâtre surréaliste.¹² La dimension poétique d'un tel théâtre implique le refus total du réalisme au profit d'une surréalité qui vise l'étonnement et l'émerveillement du spectateur. Dans les pièces de Jacques Baron, Louis Aragon, Roger Vitrac, Vincent Huidobro, Georges Neveux, Georges Hugnet et enfin Pablo Picasso, le théâtre retrouve sa théâtralité. C'est dans ce sens-là que se développe, dans les années trente, la philosophie artaudienne. Antonin Artaud tente la restructuration radicale du système dramatique, en proposant l'abolition des limites scéniques. Il définit le théâtre en termes dialogiques, à savoir une scène ouverte où l'acteur (et le spectateur idéalement) joue sa propre vie afin d'arriver à une purification spirituelle et corporelle. Artaud tente la réinvention du théâtre en lui conférant ses éléments vitaux (la voix et le geste) éclipsés par la scriptophilie occidentale. Le théâtre artaudien embrasse une révolution culturelle aboutissant à une remise en question des valeurs occidentales. Pour Artaud la scène devient propice aux révolutions culturelles indispensables à la survie de la créativité et de la liberté humaine.

Les préoccupations du théâtre dada et surréaliste sont fondamentalement anthropologiques parce qu'elles concernent l'homme et ses rapports avec le monde. Par le biais de l'écriture automatique, du collage verbal, de l'aléatoire, du rêve, des lapsus, de certaines techniques cinématographiques (flash-back ou retour en arrière), le metteur en

¹² "La représentation visuelle du discours automatique implique par conséquent une intervention sur le texte jailli du subconscient, contraire aux principes posés, initialement, par les écrivains. Cette contradiction fondamentale est ce qui fait tout l'intérêt de la tentative dramatique." Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.240.

scène dada-surréaliste remet en question le réel et son support, le langage. Le spectateur des années 20 crie à l'absurde et au non-sens devant ces spectacles insolites, mais il ne sait pas qu'il est le témoin vivant d'un renversement capital dans l'histoire du théâtre occidental.

Les héritiers de dada et du surréalisme

Bien qu'indirectement influencés par l'esthétique dada et surréaliste, certains dramaturges, en France, le rejoignent grâce au même désir d'une révision de la culture. Par la déconstruction du langage, Jean Audiberti, Eugène Ionesco et Samuel Beckett proposent une dimension nouvelle de la réalité où les mots ne disent plus rien. Dans ce chaos verbal l'homme se montre incapable d'extraire une cohérence discursive. La poésie audibertienne se complaît dans un verbalisme aléatoire provoquant une imagerie surréalisante; chez Ionesco, l'on assiste à un clônage verbal dont la prolifération grandissante finit par étouffer le sens (Amédée ou Comment s'en débarrasser, 1954). Le langage se multiplie, se divise, se répète, inlassablement, se transformant en un nouveau langage. L'humour ionescien naît étrangement de cette mise à mort graduelle du langage humain condamné au psittacisme perpétuel. Selon Ionesco, "renouveler le langage, c'est renouveler la conception du monde".¹³ Dans l'univers de Beckett, le langage se neutralise, ne servant aucune communication effective. Il se révèle dans ses contradictions et ses paradoxes, dans son pouvoir aliénant, mais aussi dans toute sa force libératrice. La parole beckettienne signale la

¹³ Ionesco, E., op.cit., p.84

vacuité de notre existence qui est orientée vers le surgissement d'une présence purificatrice (En attendant Godot, pièce jouée en 1953).

On ne saurait évidemment passer sous silence l'apport notable de Bertolt Brecht¹⁴ au théâtre des années 50. La dramaturgie brechtienne (théâtre épique) participe d'une éthique de transformation du monde tel qu'il existe. La scène devient le lieu même de cette subversion lyrique et l'intelligence du spectateur est invitée à bâtir une dialectique nouvelle entre l'art et la vie. C'est seulement à travers l'art que la vie peut changer et c'est dans ce vitalisme esthétique que réside la conception brechtienne du théâtre. Il se rapproche ainsi d'Artaud dans sa volonté de transfigurer de fond en comble le réel et ses apparences souvent trompeuses.

Ce théâtre montre l'inaptitude des structures linguistiques et sociales à construire une vie humaine acceptable dans les limites du bonheur et de la liberté. La quête dada et surréaliste fait déclencher une recherche permanente du désir et du plaisir dans un monde qui a perdu le sentiment de la vie. C'est ainsi qu'il faut envisager l'avant-garde théâtrale de tous les temps, en tant que défense assidue des parasites inopportuns qui sommeillent dans notre conscience.

La Performance

La performance défie toute définition précise puisqu'elle embrasse une variété d'expressions polyvalentes que nous résumerons brièvement. En 1904 à Munich, anticipant sur le mouvement expressionniste, Frank Wedekind offense le spectateur bourgeois avec des

¹⁴ Voir Dort, Bernard, Lecture de Brecht, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1972.

spectacles tels Die Büsche der Pandora (La Boîte à Pandore), un hommage à l'émancipation de la femme et qui sera banni de la scène allemande jusqu'à la mort de l'écrivain. A Vienne Oskar Kokoschka présente, en 1909, sa pièce Mörder, Hoffnung der Frauen (L'Assassin, espoir des femmes), une production expressionniste originale et qui reçoit également la désapprobation du public. Dans son manifeste intitulé La volupté d'être sifflé (1915), Marinetti, le père du futurisme italien, déclare qu'"entre toutes les formes littéraires, celle qui a une portée futuriste plus puissante est certainement l'oeuvre théâtrale".¹⁵ En ce qui concerne le futurisme russe, Vsevolod Meyerhold, avec sa théorie constructiviste, va à l'encontre de la dramaturgie traditionnelle en faisant élargir l'espace même de la représentation théâtrale: la scène n'est plus l'endroit unique de la mimésis. Enfin, André Breton et Philippe Soupault jouent S'il vous plaît (le premier texte des Champs Magnétiques) en même temps que Tzara présente La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine à la Maison de l'Oeuvre (1920), inaugurant ainsi l'écriture automatique.¹⁶

Toutes ces manifestations se rencontrent dans leur effort d'éliminer les normes conventionnelles imposées à l'activité artistique. C'est dans la recherche d'une liberté formelle qu'il faut envisager autant la performance des années 20 que celle des années 80. Alors que les performances dada-surréalistes et futuristes démontrent une nature plus

¹⁵ Marinetti, F.T., Le Futurisme (Préface de Giovanni Lista), Lausanne, Editions L'Age D'Homme, 1980, p.129.

¹⁶ Ironiquement c'est par l'intermédiaire de la persona que Breton inaugure le surréalisme. En dépit de la méfiance de Breton envers l'art théâtral, il considère le dialogue comme la forme idéale du langage surréaliste. Voir "Manifeste du surréalisme", Oeuvres Complètes, Tome 1, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.335.

ou moins anarchisante, la performance Bauhaus¹⁷ d'Oskar Schlemmer se caractérise par une formalisation plus rigoureuse. Schlemmer fonde le Stage Workshop où il enseigne sa propre théorie de la performance qui tente l'alliance de la technologie (qui est au centre des préoccupations du bauhaus) et de l'art, de la machine et de l'homme, prolongeant ainsi les recherches futuristes. Le Bauhaus s'exprime également dans les ballets mécaniques et dans la visualisation des idées multiples (couleur, lumière, espace), notamment dans les spectacles de Schawinsky. Ce type de performance comporte généralement des mots ou des signes abstraits, des images picturales, des démonstrations qui viennent compléter le travail physique de l'acteur-danseur dans l'espace. La superposition de dimensions différentes permet justement la mise en relief de niveaux multiples de la réalité.

L'influence du bauhaus s'étend jusqu'aux Etats-Unis vers la fin des années 30, conséquence des exils multiples provoqués par la première guerre. Au Black Mountain College en Caroline du Nord, Schawinsky enseigne ses méthodes sur la performance, alors que le musicien John Cage et le danseur Merce Cunningham révolutionnent l'art de la performance. Le manifeste de Cage, The Future of Music (1937), défend la musique bruitiste issue du hasard et du principe d'indétermination et non plus assujettie aux normes musicologiques. Cunningham

¹⁷ L'école de Bauhaus est inaugurée, en avril 1919, par Walter Gropius qui dans son manifeste Bauhaus Romantic Manifesto déclare l'union de tous les arts au nom du socialisme. Des artistes et artisans divers (entre autres Paul Klee, Iola Kerkovius, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy...) organisent des ateliers de sculpture, peinture, tissage etc..., formant ainsi une petite communauté artistique à Weimar. Dans le Bauhaus on s'exprime principalement à travers la performance qui devient la forme esthétique privilégiée et c'est Schlemmer qui jette les fondements pour un renouvellement de cet art.

revendique la liberté entière dans la danse¹⁸ dont la gestualité désormais naturelle remplace les mouvements codifiés de la danse classique. La philosophie de Cage remonte aux conceptions dadaïstes de l'art synonyme de la vie (live art). D'autres artistes comme Allan Caprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Groom et Robert Whitman introduisent des éléments quotidiens dans l'art. Kaprow invite le spectateur à participer à ses spectacles (18 Happenings in 6 Parts) et depuis on accorde à ce type de performances le nom de Happening.¹⁹

C'est le corps comme support artistique qui caractérise les performances d'Yves Klein (en France) et de Piero Manzoni (en Italie). Les deux artistes se rencontrent dans la démythification du processus artistique. Pour Klein, il s'agit de sortir la peinture de l'atelier afin qu'elle embrasse la vie. Il peint le corps humain en bleu, qui devient la couleur principale de ses créations monochromes (le monochrome selon Klein transgresse les limites conventionnelles du cadre). Alors que Klein conserve toujours la toile comme appui du corps, Manzoni l'élimine complètement au profit d'une esthétique corporelle; c'est la vie qui devient artiste (son oeuvre Artists' Shit, 1961, consiste en 90 boîtes d'excréments de l'artiste).

Inspiré par la négation de l'objet esthétique (dans sa nature durable) de Klein et de Manzoni, l'art conceptuel choisit la performance

¹⁸ Les danseurs font partie intégrante des performances. La troupe de danse *Judson Dance Group*, à New York, fondée en 1962, revendique l'improvisation afin de donner libre cours aux mouvements corporels. Ces danseurs participent aux performances de Robert Rauschenberg, et Robert Morris entre autres.

¹⁹ En Europe le happening est représenté par Jean-Jacques Lebel, Robert Filion, Daniel Spoerri et d'autres.

comme son moyen d'expression privilégié. Pour l'art conceptuel, l'objet devient superflu et commercial; ce qui compte c'est l'idée (le concept) qui l'accompagne. Cette nouvelle esthétique (d'une idéologie gauchiste) tend à abolir la distance entre la scène et la salle afin que le spectateur participe de façon immanente à la création. Aux antipodes de l'art conceptuel, d'autres performances soit celles de Bruce Mclean et son groupe "Nice Style" à Londres et du groupe "General Idea" à Toronto (1968), exploitent justement la commercialisation de l'art.

Enfin, Robert Wilson, aux Etats-Unis, élabore actuellement un théâtre fondé à la fois sur les principes de la performance, et sur les théories araudiennes et brechtiennes, ainsi que sur l'esthétique wagnérienne de l'union des arts. Essentiellement visuel, son théâtre prétend à une popularisation de l'art dramatique. De même la génération des médias des années 80, dont les performances de Laurie Anderson notamment, explore toutes les facettes de la technologie qui organise l'univers scénique.

Nouveauté du théâtre de Tzara

Le théâtre de Tzara a contribué largement au renouvellement de la conception de la scène comme imitation de la vie au profit d'une théâtralité absolue. Dans La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, et La Deuxième Aventure, le retour à la théâtralité se fait ironiquement, par la désintégration de la machine théâtrale. Tzara, en fabriquant des personnages dépourvus d'individualité propre et en les dotant d'une parole sémantiquement neutre, met l'accent sur la crise généralisée de la communication et, partant, du théâtre lui-même. Avec Coeur à Gaz, le dramaturge innove par la répétition monotone des

énoncés (procédé dont se servira, plus tard, Ionesco dans ses pièces) qui, comme dans une écholalie rituelle, font éclater la logique discursive nécessaire à une interaction effective avec le public. Aussi le théâtre procède-t-il indirectement à sa propre autocritique; il se met à nu devant une assistance jusqu'ici accoutumée aux spectacles inoffensifs.

Cependant c'est avec Mouchoir de Nuages que la mise en scène bénéficie véritablement d'une orientation nouvelle. D'influence pirandellienne (Tzara assiste à la représentation des Six personnages en quête d'auteur quelques mois avant la rédaction de Mouchoir de Nuages en 1924), la pièce se construit sur la démonstration du processus même de la théâtralisation qui conduit à une réflexion (un métalangage) sur les rapports entre la fiction et la réalité. Des innovations telles le changement de décors se faisant à la vue du public, le collage textuel (un fragment de Hamlet) ainsi que l'emploi de la technique cinématographique qui libère la narration des conventions spatio-temporelles, participent à l'établissement de la mise en scène en tant que source indispensable du sens.

La dramaturgie de Tristan Tzara constitue une véritable rupture avec tout ce qui se pratiquait auparavant sur la scène théâtrale. Naturellement, avant les spectacles controversés de Tzara, il y a la présentation, en 1896, d'Ubu Roi d'Alfred Jarry à la Maison de L'Oeuvre sous la direction de Lugné-Poe. Jarry fait éclater la triade aristotélicienne (temps-lieu-action) sur laquelle repose tout l'édifice théâtral jusqu'à la fin du XIXe siècle. Il met sur scène des personnages démunis de toute caractérisation psychologique et sociale, des masques purs au service de la fiction théâtrale. Dans un climat de liberté anarchique où la loi de non-contradiction ne s'applique pas (anachronismes, confusion des lieux),

Jarry réintègre l'imaginaire dans toute sa puissance subversive. La scène ne reproduit plus une réalité fictive mais une réalité vraie, celle de la vie imprévisible. Le dramaturge veut redonner au théâtre sa théâtralité, étouffée par les bienséances du conservatisme bourgeois. Avec Ubu Roi le théâtre retrouve ses propres sources et se pose en art autonome avec son propre langage.

Les personnages emploient un langage inusité composé de néologismes²⁰ jarryques et de maximes absurdes, ce qui perturbe le bon sens du spectateur. Malgré la présence de cette parole inaccoutumée, la syntaxe est plus ou moins respectée ainsi que le dialogue, ce qui assure une certaine cohérence discursive. Par contre, l'agression linguistique de Tzara s'avère plus radicale puisqu'elle porte directement sur la logique même de la proposition, comme nous l'avons mentionné plus haut. Cependant, il ne faut pas oublier que Filippo Tommaso Marinetti, dans son Manifeste du futurisme de 1913, tente déjà l'aliénation du langage par la liquidation de la syntaxe²¹ et les expériences motlibristes. Mais la différence avec le travail dadaïste sur la langue, c'est que le futurisme marinettien est "constructif et pratique",²² alors que Tzara déclare que

20 " [...] il s'agit de néologismes tous conformes au même patron, noms composés dont les éléments sont joints par la préposition à. " (ex.: *sabre à merdre, crochet à nobles*, etc.) voir l'analyse d'Issacharoff, Michael, "Le signifiant au pouvoir (Ubu Roi)", Le spectacle du discours, Paris, Librairie José Corti, 1985, p.144.

21 "[...]on peut lire dans le Manifeste de 1913 *Distruzione della sintassi. Immagini senza fili. Parole in libertà*. ", "Marinetti et la Tradition", Vitalité et Contradictions de L'Avant-Garde, p.18. Le premier manifeste futuriste fut publié dans le journal parisien Le Figaro le 20 février 1909.

22 "Nous ne serons jamais des prophètes pessimistes, annonceurs du grand Rien. Notre futurisme pratique et actif prépare un Demain dominé par nous", cité dans Vitalité et Contradictions de L'Avant-Garde, *ibid.*, p.21.

"Dada est contre le futur".²³ Quoique les deux mouvements se trouvent rapprochés sur le plan esthétique par l'emploi, en particulier, du bruitisme, du motlibrisme, du simultanéisme, ils s'opposent radicalement sur le plan éthique. Leurs nomenclatures respectives témoignent déjà de leur divergence fondamentale face à la condition humaine; les aspirations intellectualistes du futurisme le poussent à l'extrémisme politique, tandis que la liberté dogmatique de l'expression dada conduit vers la libération des tabous et des principes sclérosés dans un hic et nunc.

Nous estimons que si le théâtre de Tzara est moins connu aujourd'hui (excepté quelques tentatives minoritaires²⁴ qui contribuent à sa résurgence), c'est en raison de sa nature orale. A l'exception de Mouchoir de Nuages, plus "dramaturgique" dans son ensemble, les autres pièces défient, à première vue, toute analyse, décourageant ainsi

²³ Tzara, T., "Sept Manifestes Dada", Oeuvres Complètes, Tome I, p.385.

²⁴ Notamment la présentation de Coeur à Gaz et autres textes dada, de Tzara par le Théâtre Ubu dans une mise en scène de Denis Marleau, en mai 1981 au Musée d'Art contemporain de Montréal. Le Théâtre Ubu fondé le 15 mars 1982, s'intéresse aux artistes de la modernité tels Jarry, Tzara, Schwitters, Picasso, Beckett, Malevitch, Meyerhold et Queneau pour n'en nommer que quelques-uns. Le dernier spectacle du Théâtre Ubu est Luna-Park, présenté en juin 1992 au Musée d'Art Contemporain de Montréal, dans une mise en scène de Marleau. C'est au théâtre Luna-Park, en périphérie de Saint-Petersbourg, que fut présenté en 1913 le spectacle de Kroutchonych, Victoire sur le soleil. Luna-park, la pièce, est en partie inspirée de Malevitch et de sa théorie suprématiste ainsi que des artistes russes des mouvements futuriste et constructiviste, soit Kroutchonych (Victoire sur le soleil) et Khlebnikov, "théoriciens d'un théâtre phonétique, inventeurs du zaum et créateurs de collages sonores composés de chants d'oiseaux, de conversations entre les dieux et d'incantations chamaniques." Il y a présentation également des poèmes de Maïakovski, Moi-Même et Le nuage en pantalon. Voir Les Almanachs du Théâtre Ubu, Luna-Park, no 4, Montréal, juin 1992.

une approche critique. Aussi Tzara ne laisse-t-il pas d'écrits théoriques²⁵ sur l'art dramatique, sinon quelques allusions dispersées; la plupart de son oeuvre critique est consacrée à l'état de la poésie et de la peinture. L'absence de repères théoriques contraint tout effort d'exégèse de son théâtre qui, de par sa forme éclatée, ne ressemble à aucun genre dramatique reconnaissable. La dramaturgie tzarienne demeure libre, sans la présence d'une écriture théâtrologique qui soutienne les performances subversives. C'est dans ce sens-là que la méconnaissance du théâtre de Tzara dérive de sa nature proprement orale, une oralité autant scénique (pratique) que théorique. Il est à noter, par ailleurs, que la plupart des critiques omettent l'apport dadaïste (et futuriste) dans la reformulation de la dynamique théâtrale par l'exercice notamment des mots en liberté et du signifiant autonome. Il est fréquemment question de la révolution théâtrale surgie au milieu des années cinquante grâce à Eugène Ionesco²⁶ et Samuel Beckett dans leur effort de déconstruire les fondements logiques du langage. On ne saurait évidemment nier leur apport indiscutable au renouvellement de la fonction du théâtre; par contre, il ne faut pas négliger (sous aucun prétexte²⁷) leurs précurseurs

²⁵ En revanche, l'hermétisme des pièces d'Ionesco, écrites dans les années cinquante, se trouve en quelque sorte éclairé par les notes explicatives du dramaturge, facilitant ainsi le travail du critique.

²⁶ "However to attribute this transformation [...] mainly to Ionesco is to ignore Ionesco's avowed debt to surrealism, treating his theatre as though it had no roots in a past to which surrealism in the theatre belongs"., Matthews, J.H., Theater in Dada and Surrealism, USA, Syracuse University Press, 1974, p.285.

²⁷ Nous ne sommes pas d'accord avec ce que Tarrab veut entendre par "tentatives demeurées isolées" lorsqu'il se réfère au théâtre surréaliste et "qui n'ont pas trouvé dans le grand public un intérêt suivi". Il ajoute "qu'elles ne sont intéressantes que vues dans une perspective d'histoire littéraire. Tandis qu'en 1950, le théâtre a vraiment connu un

dadaïstes, futuristes et surréalistes. De plus, le nombre limité des oeuvres théâtrales dadaïstes ne devrait pas justifier l'indifférence des critiques et des historiens du théâtre.

bouleversement [...]", Le théâtre du nouveau langage, Tome 1, Ottawa, Le Cercle Du Livre De France, 1973, p.58. Comme si les révolutions portaient immédiatement fruit... Ainsi l'avant-garde théâtrale du début du vingtième siècle prépare l'avènement du nouveau théâtre, quelques années plus tard. Pour Bakhtine, "tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse - non pas sa réponse immédiate .."., Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, p.289. Il y a eu, par conséquent, un intérêt qui, bien que discontinu, annonce la dramaturgie d'Ionesco, Beckett, Adamov, Audiberti, et Tardieu. Tarrab passe également sous silence les innovations scéniques, dans le domaine français, de Tzara, de Douanier Rousseau, et de Ribemont-Dessaignes, quand il déclare que ce type de théâtre n'est qu'une étape dans l'histoire de la littérature et non du théâtre.

CHAPITRE 1

LE RETOUR À LA PAROLE

SUICIDE

A b c d e f
g h i j k l
s t u v w
x y z²⁸

Aragon

LA PREMIÈRE AVENTURE CÉLESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE

(1920) ET

LA DEUXIÈME AVENTURE CÉLESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE

(1920)

²⁸ "L'alphabet comme tel n'a aucun sens: il n'accède à la signification que dans le désordre, et dans une recomposition en mots et phrases. L'immuable énumération des lettres, si elle est présentée comme un texte, est négation du texte: elle équivaut à un suicide du langage qui n'existe pas sans elle"., Decaudin, Michel, "Pour lire un poème dadaïste", Le surréalisme dans le texte, p.6

La crise du rationalisme linguistique

Selon Tzara, le langage rationaliste domine la communication humaine depuis le Siècle des Lumières et il est temps de lui inculquer une autre fonction que celle de simple outil de transmission d'informations. Ce qui manque aux mots, c'est la capacité de saisir la richesse de cette nouvelle réalité pluridimensionnelle jusqu'ici considérée comme univoque:

Il s'agira, non seulement d'adjoindre au langage de nouveaux concepts-désignations, mais de transformer radicalement sa nature, la syntaxe; cette transformation répondant aux exigences intuitives de la science actuelle, c'est notre attitude même à son égard, la conception qui en résultera pour son aptitude interprétative, qui sont mises en cause.²⁹

Le geste de Tzara consiste, répétons-le, à redéfinir le fonctionnement même du langage par une révision profonde de ses rapports avec le réel. La scène de l'écriture devient alors le lieu d'une réalité autre que celle d'une logique apparente fondée sur la linéarité syntaxique. Lorsque le poète réclame la spontanéité au sein de la communication interhumaine, il pense à l'acte poétique qu'il fait coïncider avec l'acte dada. La poésie (ou Dada) déborde les cadres matériels qui lui sont assignés par la tradition littéraire pour embrasser la vie dans toutes ses manifestations esthétiques:

La poésie n'est pas uniquement un produit écrit, une succession d'images et de sons, mais une manière de

²⁹ Tzara, T., "Le problème du langage en tant qu'attitude mentale", Oeuvres Complètes, Tome III, p.125.

vivre. [...] L'objectivation de la poésie se trouve sur le terrain de la vie.³⁰

La poésie désigne donc un état d'esprit plutôt qu'un exercice purement intellectuel³¹ et elle tend à retrouver sa fonction d'origine qui est celle d'une poïésis, d'un acte de parole assumant la participation totale du corps. Au silence de l'écriture lyrique Tzara veut rajouter le bruit d'une oralité perdue, restituant sa vitalité sonore. Il s'agit de redonner au langage son dynamisme gestuel et son caractère collectif. Pour Tzara le style, signature personnelle de l'écrivain, de même que les conventions grammaticales empêchent l'épanouissement du langage devenu trop rigide. Il faut donner aux mots un peu d'autonomie afin qu'ils puissent surprendre *poétiquement* par la brutalité de leurs associations inattendues:

Un mot dont la place due à une secrète association, à côté d'un autre, peut au moyen d'un *choc*, étrange processus, déclencher, chez certains lecteurs particulièrement sensibles ou expérimentés, une émotion d'ordre poétique.³²

N'est-ce pas la même idée qui sous-tend la définition de l'image chère à Reverdy selon laquelle "plus les rapports des deux réalités rapprochées

³⁰ Tzara, "Les Écluses de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.63-64.

³¹ Comme nous allons le voir, pour Tzara la poésie s'avère une *activité de l'esprit* au détriment de la poésie-*moyen d'expression*.

³² Tzara, T., "Les Ecluses de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.358.

seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique".³³

La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine présente une nouvelle forme d'expression qui défie toute caractérisation générique au profit d'une liberté absolue. C'est le personnage *Tristan Tzara* qui parle:

TRISTAN TZARA

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 douillets 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. (p.81)

Selon Michel Corvin ce manifeste ne saurait être étudié en termes théâtraux puisqu'il déborde largement les normes dramatiques.³⁴ En effet, Tzara utilise des éléments du genre théâtral (dialogue, personnages) pour tourner le théâtre contre lui-même.

La parole avant les mots

La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine ne présente aucune structure dramatique fondée sur la triade aristotélicienne action-temps-lieu. La seule indication qui permette au lecteur de reconnaître visuellement le genre dramatique c'est la division du texte en

³³ Reverdy, Pierre, Nord-Sud, Paris, Flammarion, 1975, p.73-75.

³⁴ Corvin, Michel, "Le Théâtre Dada existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada.", Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, 23ème année, III, Paris, 1971, p.250.

paragrapes, chacun ayant en tête un nom dont la mise en relief graphique laisse entendre qu'il s'agit d'un personnage. Il s'agit certes de personnages pourvus d'une parole mais qui n'est pas circonscrite dans la structure d'une fable normalement située dans un espace-temps précis. Le langage des personnages de Tzara se complaît dans sa simple manifestation d'acte de phonation dont les mots sont de simples signifiants. C'est dire que le vocable perd le sens habituel et le rôle syntaxique qui lui sont délégués par les normes grammaticales et il se trouve libre, en tant que signifiant. Ce dernier ne doit pas être pris, ici, dans le sens d'une image acoustique telle que définie par la linguistique saussurienne, qui n'est pas le son lui-même mais l'empreinte psychique du son. Ici, le signifiant est phonème, défini comme "la somme des particularités phonologiquement pertinentes que comporte une image phonique".³⁵ La linguistique saussurienne est conceptuelle car elle fait abstraction de la matérialité du langage étudiée par la phonétique, science de la réalisation concrète des sons de la parole. Or, au début du vingtième siècle la poésie moderne repose, en partie, sur "l'instance de la voix dans/d'avant la lettre",³⁶ à savoir la voix matérielle, celle d'un ensemble de sons produits par la vibration des cordes vocales. La poésie sonore rejette toute notion reliée à celle d'une voix intérieure ou d'une phoné au sens husserlien de substance spirituelle et, selon Paul Zumthor, "elle tend à réveiller en nous un monde de perceptions antérieures à l'émergence du récit, de la logique, du langage même

³⁵ Troubetskoï, cité dans Kristeva, Julia, Le langage, cet inconnu, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981, p.224.

³⁶ Denis, Jean-Pierre, "La naissance du langage *exploréen* chez Claude Gauvreau ou la voix sans corps...", Oralités-Polyphonix 16, p.133.

[...].³⁷ Les expériences bruitistes des futuristes italiens et russes, les acrobaties typographiques d'Apollinaire et d'Albert-Birot engendrent ce renouveau poétique composé d'une spontanéité linguistique délivrée du sens lisible.³⁸ En effet, selon Giorgio Agamben, la voix, dans cette nouvelle expression poétique, se veut une "pure intention de signifier où quelque chose se donne à comprendre sans qu'il ne se produise encore aucun événement de signification déterminé".³⁹

Selon Barthes, la connotation s'organise principalement autour des axes sémantique (le sens) et syntaxique (la forme). Cependant la linéarité syntagmatique n'est pas respectée dans l'écriture de Tzara, ce qui perturbe la dynamique de la connotation et donc du signifié. Depuis Saussure, le mot ne saurait signifier que dans une phrase, autrement dit dans une séquence logico-temporelle de signes. Une fois la structure syntaxique démontée, le mot subsiste en tant que signifiant, en tant que phonème pur et sémantiquement ouvert. C'est justement ce processus de signification qui nous intéresse ici, à savoir le tissage d'une parole théâtrale qui ne signifie rien ("Tout le monde sait que Dada n'est rien ou Dada ne signifie rien").⁴⁰

³⁷ Zumthor, P., op.cit., p.21.

³⁸ Par lisible, Roland Barthes entend tout texte dont le sens se veut immédiatement saisissable, visant une vérité (une dénotation) d'où son caractère fermé, achevé. Aux antipodes se trouve le texte scriptible qui se veut producteur d'un nombre infini de signifiés connotatifs: Il s'agit d'un texte ouvert, inachevé. Voir S/Z, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1970.

³⁹ Agamben, Giorgio, Le Langage et la mort, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1991, p.70.

⁴⁰ Tzara, T., "Conférence sur Dada", Oeuvres Complètes, Tome I, p.419. Selon Jean-Claude Chevalier, "Du moment qu'une suite de sons, toujours la même, est employée avec une fonction déterminée dans le langage,

Le langage ici subsiste en tant que puissance signifiante, en tant que jeu délibéré de mots, de consonnes et de voyelles:

PIPI

amertume sans église allons allons charbon chameau
synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
dodododo (La Première Aventure, p.78)

LE CERVEAU DÉSINTÉRESSÉ

je ne vous ai pas interrompu mais ça se prononce
feeeeeeeelds-paaaaaaaath (La Deuxième Aventure,
p.149)

La voyelle, pour Tzara, représente l'articulation phonique primordiale:

Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la
molécule de la lettre, et par conséquent le son
primitif.⁴¹

Tzara innove, d'ailleurs, dans la composition d'un *concert de voyelles*, à savoir la récitation simultanée de plusieurs voyelles, dans le but de reproduire une sonorité présymbolique. Dans La Première Aventure, il n'y a pas de concert de voyelles proprement dit, mais il y a une forte tendance à la syllabation,⁴² comme nous allons le voir.

du moment qu'elle entre dans un réseau de contrastes et d'oppositions, qu'elle suscite une interprétation déterminée chez le lecteur et l'auditeur, elle a une signification. "Il n'existe pas dans le langage de structures qui ne soient des structures de signification (A.J. Greimas)"., "Dada, Etude linguistique de la fonction d'un terme qui ne signifie rien", Cahiers Dada-Surréalisme, no 1, Paris, Minard, 1966. p.7-8. Par conséquent, nous nous intéressons à la signification de ce non-sens apparent.

⁴¹ "Le poème bruitiste", Oeuvres Complètes, Tome I, p.552.

⁴² "Répartition d'un système d'articulations en syllabes, soit opérée spontanément par le sujet parlant, soit reconnue par le phonéticien d'après la définition qu'il adopte de sa syllabe", Le Petit Robert.

Dans la réplique citée ci-dessus, représentative de tout le texte de Tzara, les contraintes grammaticales sont complètement annulées au profit d'un flux verbal naturel. La majuscule qui débute une phrase ou un vers (seule la majuscule des noms propres est respectée) est éliminée, l'absence de ponctuation ne nécessitant plus son existence. Le seul moment où les signes de ponctuation interviennent, c'est lorsque le personnage *Tristan Tzara* prononce son discours sur Dada, ce qui produit à l'intérieur même de La Première Aventure une discontinuité par rapport à son dynamisme oral (voir la deuxième partie de notre étude sur la réception du langage). La suppression visuelle de la ponctuation⁴³ désigne un retour au mouvement de la parole qui depuis l'avènement de l'écriture se trouve fragmentée et fixée dans les limites imposées par les principes syntaxiques:

When punctuation, the servant of logic and order,
was abolished, poetry could become something

Dictionnaire Alphabétique et Analogique De La Langue Française, par Paul Robert, Paris, Le Robert, 1981.

⁴³ Un procédé semblable est utilisé par André Breton et Paul Éluard dans leur ouvrage commun L'Immaculée Conception (1930). Par le biais d'un artifice qui consiste à simuler différents états mentaux (Les possessions), les deux poètes participent à la création d'un renouveau littéraire. Voir particulièrement le texte de l'Essai de simulation de la paralysie générale dans Breton, A., Oeuvres Complètes, Tome 1, p.855-56.

Il existe, cependant, une ponctuation orale, par le geste et l'intonation, mais que nous n'analysons pas ici. "Le rôle des formes syntaxiques est de mettre en rapport les mots pour leur assigner le sens voulu et expressif, fonction assumée dans le langage parlé par le geste et l'intonation".

(Tzara, T., "Le problème du langage en tant qu'attitude mentale", Oeuvres Complètes, Tome III, p.125. Aussi pour Tzara la ponctuation (visuelle) joue le rôle de la gesticulation du langage parlé, voir "Gestes, Ponctuation et langage poétique", Oeuvres Complètes, Tome V, p.223-45.

other than the ordered expression of rational thought.⁴⁴

Dans l'énoncé de Pipi le sens découle de la redondance⁴⁵ des mêmes vocables qui donnent des groupes dyadiques comme "amertume amertume", "allons allons", "charbon chameau", "église église", "synthétise isisise", "rideaux dodododo". La reproduction écholalique du même mot témoigne d'une tentative de verbalisation de l'écriture. Déjà le dédoublement onomastique de certains personnages comme Mr. BleuBleu, Mr. CriCri, PiPi, et Mr.BoumBoum annonce le caractère oral et syllabique du texte. Dédoublement syllabique, surtout, dans "dada" qui annonce la nature polyphonique du poème-spectacle dada.⁴⁶ La répétition mécanique des phonèmes atteste la présence d'une oralité élémentaire avant la naissance d'unités minimales de signification. Que signale le terme *dada* sinon une sorte de parole avant les mots? *Dada* n'est-ce pas la dénomination infantile⁴⁷ du cheval dans cet effort premier

⁴⁴ Peterson, Elmer, Dada and Surrealist Theorist, USA, Rutgers University Press, 1971, p.97.

⁴⁵ "Qui dit "répétition" dit également plaisir. Plaisir d'origine incontestablement physiologique"., Briolet, Daniel, Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème, Paris, Nathan-Recherche, 1984, p.36.

⁴⁶ Chevalier, (J.-C.) fait l'analyse du statut linguistique du vocable "dada", dans la langue française, afin de dégager ses traits sémiologiques. "Pris dans son unicité fonctionnelle, DADA nous a paru à chaque fois devoir être ramené au seul mot Dieu, de statut identique. Mais, saisi comme mot-souche, il est riche de toutes sortes d'implications soit par des relations nombreuses avec des mots auxquels le lient des oppositions pertinentes soit sur le plan des dérivés par la création d'une famille, signe bien connu en linguistique de l'incorporation dans le système. Cette étude atteste la vitalité de DADA qui a été intégré à des plans différents de la langue.", Chevalier, C., op.cit., p. 15.

⁴⁷ Du latin *infans* : *in* + *fari*, *enfant* désigne *qui ne parle pas*.

d'expression verbale? Tzara envie chez l'enfant sa liberté imaginative d'organiser le réel non encore détaché de cette *danse du chaos et de la complexité*⁴⁸ qui caractérise l'état pré-linguistique:

TRISTAN TZARA

[...] L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devient reine pour mourir un peu, et la reine devint baleine et les enfants couraient à perdre haleine. (La Première Aventure, p.82)

Dans cet état pré-symbolique "l'acte linguistique n'est pas encore articulé comme absence d'objet et comme distinction entre réel et symbolique".⁴⁹ La chora (selon la définition platonicienne) sémiotique⁵⁰ peut se comparer uniquement en termes de rythme vocal ou kinésique, ce qui rejoint l'hypothèse du paléontologue Leroi-Gourhan sur une oralité (gestualité) première qui fonde la culture humaine. C'est dans cet espace rythmé, sans thèse et sans position que nous pouvons lire le procès de la signifiante, selon Kristeva.

⁴⁸ Guattari, F., "L'oralité machinique et l'écologie du virtuel", Oralités-Polyphonix 16, p.25.

⁴⁹ Kristeva, Julia, La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé, Paris, Editions Du Seuil, 1974, p.25.

⁵⁰ "Sémiotique désigne, ici, le fonctionnement logiquement et chronologiquement préalable à l'instauration du symbolique et de son sujet". ibid., p.40. Aussi, le terme de "sémiotique" se donne [-t-il] comme une partie d'un processus plus large qui l'englobe et qui est le procès de la signifiante [...] Le sémiotique serait alors pré-thétique et antérieur à la signification parce qu'il est antérieur à la position du sujet." ibid., p.35.

Aussi dans ce passage Tzara souligne-t-il, à l'instar des linguistes⁵¹ à la fois, l'origine sensationnelle du langage poétique (issu des cris et des pleurs) et le pouvoir magique des strophes transformées en objets inanimés (bottines des poupées) et animés (reine, baleine). Le langage se désintellectualise afin de retrouver sa source corporelle, cette période de l'évolution où il est encore un geste. Selon Leroi-Gourhan, on rencontre chez les Anthropiens la formation de deux couples fonctionnels, *main-outil* et *face-langage*, qui déterminent le développement de la pensée. La main est l'instrument des actions matérielles alors que la face, et plus précisément la bouche, sert à la production de symboles sonores. Cependant lorsque l'écriture surgit comme nouvelle façon de représenter le réel, les rapports entre ces deux couples changent puisque la main apprend à écrire, à inscrire la voix:

Lorsque la figuration graphique apparaît, le parallélisme est rétabli, la main a son langage dont l'expression se rapporte à la vision, la face possède le sien qui est lié à l'audition, entre les deux règne ce halo qui confère un caractère propre à la pensée antérieure à l'écriture proprement dite: le geste interprète la parole, celle-ci commente le graphisme.⁵²

⁵¹ Avant l'écriture le jeu poétique dépendait des associations auditives des mots et non d'une logique propositionnelle qui structure la pensée. Selon Havelock la linguistique se démarque par l'importance qu'elle attribue à la nature phonétique du langage faisant de la voix (de la bouche) la base de la communication symbolique: "What it did call attention to was the fact that the basis of language is not writing; it's acoustics. And the structure of language is acoustic; [...] It goes back to the relationships between *sounds*, not meanings. Meaning is derived from sound, but it's sounds." Havelock, E.A., "Orality and Literacy, An Overview", Language and Communication, 9 (2-3), 1989, p.97.

⁵² Leroi-Gourhan, André, Le Geste et la Parole, 1, Technique et langage, Paris, Editions Albin Michel, 1975, p.290-91.

Cette continuité entre le verbal et le symbolique caractérise la pensée mythologique fondée sur une conception moniste du monde. Celui-ci est perçu comme la manifestation d'une unité primordiale où le ciel se confond avec la terre dans un réseau de correspondances multiples. Cet âge d'or pré-scientifique témoigne d'une symbolisation polyvalente du réel puisqu'elle embrasse l'univers dans sa totalité contradictoire. Selon Kristeva, dans la pensée traditionnelle les mots, les idées et le réel sont intrinsèquement liés alors que dans la science, les mots et le réel sont indépendants:

Si l'homme primitif *parle, symbolise, communique*, c'est-à-dire établit une distance entre lui-même (comme sujet) et le dehors (le réel) pour le signifier dans un système de différences (le langage), il ne *connaît* pas cet acte comme un acte d'*idéalisation* ou d'*abstraction*, mais au contraire comme une *participation* à l'univers environnant.⁵³

Ces balbutiements d'une parole encore embryonnaire qui caractérise la pièce de Tzara témoignent en quelque sorte d'une aventure première des mots. L'aliénation de l'écriture normative désigne le retour à une conception magique du verbe étroitement impliqué dans l'action; le mot écrit se trouve métaphoriquement banni* car "il n'est plus

⁵³ Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p. 56.

* Nous insistons sur la nature métaphorique d'un tel bannissement étant donné l'existence d'une écriture tzarienne. Selon Barthes, "il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolution-naire, et que tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet", Le degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1972, p. 55, ce qui n'est pas le cas, ici, nonobstant le silence toujours symbolique du sens normatif.

directement lié au "réel", il devient une chose à part, il est relativement détaché du flux de la parole".⁵⁴ De fait, le texte de Tzara atteste d'un travail prépondérant sur le signifiant au détriment du sens qui résulte de l'agencement précodé des signifiés. La poésie ou le théâtre ne fonctionnent plus comme véhicules d'une écriture esthétique ou idéologique, mais comme reflets d'une parole primaire et idéographique. La signification de La Première Aventure est à chercher du côté d'une résonance qui fait vibrer le texte, et non plus au niveau d'une raison immanente à l'organisation grammaticale dont "les chaînes tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance".⁵⁵

Mr. BOUMBOUM

[...]rendre prendre entre rendre rendre prendre
prendre
endran drandre
iuuuuuuuupht
là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage
où oiseau nuit chante avec l'archange
où oiseau nuit chante pour les apaches ...(La
Première Aventure, p.81)

MONSIEUR SATURNE

retourne au plus intérieur centre
cherche le plus intérieur centre
sur le centre il y a un centre
et sur le centre il y a un autre centre
et sur chaque centre il y a un autre centre (bis)
et sur chaque centre il y a un centre
sur chaque centre il y a un centre (La Deuxième Aventure, p.149)

⁵⁴ Goody, J., op.cit., p.100.

⁵⁵ Tzara, T., "Sept Manifestes Dada", Oeuvres Complètes, Tome I, p.365.

Le récit de Mr. BoumBoum est une parodie de la forme poétique traditionnelle basée sur l'euphonie. Nous y décelons cependant un effort d'homophonie qui toutefois transgresse les conventions de la versification habituelle. Le caractère homophonique de l'écriture de Tzara réside davantage dans la redondance de sons et syllabes identiques ("u", "ch", "ge", "s", "endre", "andre"), distribués de façon aléatoire dans le texte, que dans leur position à la fin de deux unités rythmiques. Il n'y a pas de rime véritable sinon celle créée par la juxtaposition de termes morphologiquement semblables, ce qui produit une sonorité cacophonique caractéristique de la poésie dadaïste. La mise en scène de vocables identiques organise phonétiquement le désordre sémantique de la parole théâtrale dada. En outre, lors de la pratique automatique les graphèmes peuvent engendrer visuellement une similarité figurative dans un texte dénué de logique apparente:

[...] a close reading of specific automatic works reveals that one can, in fact, describe and delineate a significant graphemic dimension within their stylistic fabric.⁵⁶

On assiste par conséquent à une sorte de parthénogenèse textuelle puisque les mots semblent s'engendrer mutuellement, comme dans la réplique de Mr. BoumBoum où l'infinitif *rendre* enfante une série de clones graphiques. Or, il ne s'agit pas d'une expérience graphique et

⁵⁶ Metzidakis, Stamos, "Graphemic gymnastics in surrealist literature", Romanic Review, Volume 81, no 2, March 1990, p.213. Goody signale que "l'écriture fait ressortir un nouveau principe de classement, qui est inhérent au langage mais qui ne joue guère de rôle explicite dans le langage parlé ordinaire: la ressemblance morphologique (orthographique, entre autres)", Goody, J., op.cit., p.176.

donc visuelle de la poésie⁵⁷ à la manière de celle pratiquée par Mallarmé dans Coup de dés (1897) et par Apollinaire dans les Calligrammes (1918). Tzara ne se préoccupe guère de l'esthétique poétique; plutôt il procède à son aliénation formelle.

Il s'ensuit qu'on ne saurait parler d'une recherche stylistique dans le cas de La Première Aventure, mais d'une déconstruction systématique de l'écriture (phonétique) autant dans sa forme linéaire et syntaxique que dans sa fonction sémantique. Les acrobaties linguistiques, symboliste et cubiste, participent d'une quête mystique et esthétique du langage dans sa puissance évocatrice d'une sémiosis nouvelle. La poétique de Mallarmé, dans sa recherche de la loi interne du langage, aspirait vers l'abolition de l'idée au profit d'une omniprésence du mot, alors que celle d'Apollinaire tendait vers une figuration picturale (esthétique). La parole dada se veut aléatoire, subsistant telle quelle sans organisation syntaxique, transgressant le thétique⁵⁸ (le nommant) qui fonde la proposition, donc le langage (le symbolique), pour se poser comme pulsion asociale, comme sémiotique pré-symbolique (chora). C'est dire que la poésie dada tente de retrouver une situation (une sémiotique) semblable à celle d'avant la coupure instaurée par le langage et le social. Lorsque Tristan Tzara déclare:

⁵⁷ "There are, of course, the famous poems in the shape of wings, eggs, axes and altars in the Greek Anthology (some possibly from the 3rd century B.C.)", Demetz, Peter, "Varieties of Phonetic Poetry: An Introduction", From Kafka and Dada to Brecht and Beyond, USA, The University of Wisconsin Press, 1982, p. 24-25.

⁵⁸ Selon l'anthropologie actuelle, "le "social" et le "symbolique" étant synonymes, ils sont au même titre tributaires de ce que nous indiquons comme thétique." Kristeva, J., La Révolution du langage poétique, p.70.

Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de
l'organisation sociale: 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
[...] ⁵⁹

il proclame le retour à un état antérieur à la structuration symbolique et sociale (morale) de l'univers. Dans cette ère pré-linguistique de la synthèse des antinomies, la relation entre le signifiant et le signifié se trouve suspendue, ainsi que l'opération cognitive qui intervient dans le processus d'identification des éléments du signe. Selon Marcel Mauss (dont Tzara s'est fortement inspiré⁶⁰)

[...] l'homme dispose dès l'origine d'une intégralité du signifiant dont il est fort embarrassé pour faire l'allocation à un signifié, donné comme tel sans être pour autant connu. Il y a toujours une inadéquation entre les deux, résorbable par l'entendement divin seul, et qui résulte de l'existence d'une surabondance de signifiant, par rapport aux signifiés sur lesquels elle peut se poser [...] ce *signifiant flottant*, [...] est la servitude de toute pensée finie (mais le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique) bien que la connaissance scientifique soit capable, sinon de l'étancher, au moins de le discipliner partiellement.⁶¹

⁵⁹ "Sept Manifestes Dada", Oeuvres Complètes, Tome I, p.363.

⁶⁰ Dans "Le problème du langage en tant qu'attitude mentale" Tzara fait l'association entre la théorie freudienne du totémisme et les travaux ethnolinguistiques de Marcel Mauss (Essai sur le don). Voir aussi "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss", in Marcel Mauss, Sociologie et Anthropologie, Paris, PUF, 1950.

⁶¹ Cité dans Kristeva, J., La Révolution du langage poétique, p.71-72.

Le sens de la poétique dada est à chercher du côté d'une prolifération du signifiant (au détriment du signifié) qui fait éclater le sens usuel⁶² et logique au profit d'une entité sonore autonome: "Language for them [the dadaists] is no longer a means, it is a being".⁶³ En procédant à la dislocation du symbolique, le dadaïsme vise la libération du langage et du social: "Il n'y a pas [...] de répudiation de la logique qui n'aille pas de pair avec une critique de la syntaxe".⁶⁴ Dans cette perspective les jeux sonores représentent plus qu'un ludisme éphémère (même si, initialement, c'est l'intention unique de Dada); ils deviennent une révolte essentielle contre une culture basée sur un système symbolique incapable de traduire les pulsions les plus profondes de l'homme:

Toute transformation de la langue sera liée à celle des conditions affectives de l'homme, comme une construction qui, ne pouvant se concevoir sans fondations, est néanmoins conditionnée par l'existence de celles-ci.⁶⁵

⁶² "Avant de signifier quelque chose, le signifiant signifie (l'absence de signification) elle-même, il est "l'évocation de l'absence...", Žižek, Slavoj, *Le chien qui n'aboyait pas*, *Dissidence de l'inconscient et pouvoirs*, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, 1980, p.244.

⁶³ Rivière, Jacques, "Reconnaissance à Dada", *Nouvelle Revue Française*, Paris, no 83, août 1920, p.220-21 cité dans Sanouillet, Michel, "Dada: a definition", Foster, Stephen et Rudolph E. Kuenzli, *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, USA, Coda Press, The University of Iowa, 1979.

⁶⁴ Tzara, T., "Le problème du langage en tant qu'attitude mentale", *Oeuvres Complètes*, Tome III, p.191.

⁶⁵ *ibid.*, p. 190.

L'exercice aléatoire de la poésie, ici synonyme de vie, témoigne d'une démythification de la logique propositionnelle seule apte à produire du sens. Quelques années auparavant, Alfred Jarry avait déjà procédé à la dislocation de l'appareil théâtral, mais Tzara amplifie cette crise par la destruction du langage lui-même dans sa forme syntaxique. Tzara⁶⁶ attaque directement la structure propositionnelle, la proposition⁶⁷ étant l'élément de base de la réflexion grammaticale. La théorie générative du langage, inspirée de la conception cartésienne du cogito,⁶⁸ postule l'universalité des idées innées du sujet parlant, qui garantit la normalité (que Noam Chomsky appelle grammaticalité) de l'expression verbale. En

66 Après lui il y a l'aliénation du langage chez Audiberti, Ionesco et Beckett dans les années cinquante.

67 Une proposition est tout mot ou système de mots au moyen desquels nous manifestons un acte de notre vie psychique; c'est une "unité constitutive d'un énoncé, composée en général d'un groupe nominal et d'un groupe verbal et formant une partie d'une phrase, sinon la phrase tout entière". cité dans Grevisse, Maurice, Le Bon Usage, Paris, Editions du Renouveau Pédagogique, 1980, p.163. Aussi, selon Mikhaïl Bakhtine, la proposition (ou la phrase), unité de la langue, n'a pas besoin de contexte, contrairement à l'énoncé qui, étant toujours social, nécessite la présence d'un contexte spécifique. Voir Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, p.69.

68 "En fait, Descartes affirmait que la seule indication certaine qu'un autre corps possède un esprit humain au lieu d'être un simple automate, c'est son aptitude à utiliser le langage de façon normale". Chomsky, Noam, Le Langage et la pensée, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1990, p.19. Kristeva souligne le paradoxe qui sous-tend les études sur le langage, pour la plupart fondées (jusqu'à nos jours) sur la métaphysique de Descartes qui ne considère pas le langage dans sa réalité matérielle et le sépare de la pensée, réalité extra-linguistique. Voir Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p.158. S'appuyant sur le rationalisme cartésien, La Grammaire de Port-Royal (1660) pose le principe d'une logique (d'une grammaire) commune à toutes les langues. Les Encyclopédistes, un siècle plus tard, s'intéressent à l'origine des langues et formulent une théorie évolutionniste du langage, actuellement contestée par les recherches ethnologiques.

procédant à la déformation de la syntaxe, Tzara remet en question la logique de la proposition comme fondement de la pensée. Dans les deux manifestes l'ordre des mots se trouve complètement annulé au profit d'un regroupement aléatoire. La poésie tzarienne propose alors une syntaxe nouvelle où les relations entre les vocables relèvent d'une langue personnelle ayant une organisation propre. Il s'agit d'une destruction systématique du langage conventionnel au profit d'un nouveau langage.⁶⁹ Tzara met en scène une logique nouvelle qui refuse le thétique au profit d'un langage qui s'appuie sur un système conceptuel original. Duchamp également se réfère à cette quête d'un dictionnaire nouveau fondé sur un alphabet⁷⁰ non linguistique, susceptible de

⁶⁹ Contrairement à la linguistique moderne fondée sur l'unicité syntaxique et discursive des différents langages (ou langues), la psychanalyse (avec la découverte de l'inconscient) postule l'existence d'une pluralité de systèmes signifiants à l'intérieur d'une même langue ou d'un discours spécifiques. Ainsi toute pratique linguistique individuelle s'appuie sur une langue donnée et forme sa propre langue. La langue (s'opposant à la parole) est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier. (Voir Saussure, Ferdinand, Cours de Linguistique Générale, Paris, Payot, Payothèque, 1981, p.31) L'écriture automatique des Surréalistes dévoile justement le rapport étroit du langage avec l'inconscient (qui est langage lui-même) du sujet, réfutant ainsi la conception saussurienne de l'écriture comme représentation de la parole. Néanmoins, dans La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine et La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine l'utilisation gratuite de l'automatisme ne dérive aucunement d'une intention gnoséologique de la part de Tzara, mais il subsiste dans son seul être matériel, sans prétendre dévoiler ou connaître le psychisme de l'homme à l'instar de la méthode de l'écriture automatique des Surréalistes. Toutefois il ne faut pas parler d'écriture formaliste (Tzara réfute les expériences symbolistes du langage), car les deux manifestes sont avant tout des énoncés (théâtraux), donc ancrés dans une relation dialogique où l'autre fait le sens.

⁷⁰ "Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, donc regrettable"., Tzara, T., "Manifeste Dada 1918", Oeuvres Complètes, Tome I, p.365.

de La Première Aventure renforce l'expression vocale des vers qui ne sauraient subsister uniquement en tant qu' éléments écrits. D'ailleurs toute la poésie de Tzara témoigne de cette sonorité sauvage, de "ce creuset vocal particulier que la lecture muette ne laisse pas deviner et qui est pourtant sensible, indépendamment du sens, comme un plaisir d'énonciation".⁷³ Effectivement une lecture à haute voix laisse entendre le bruit redondant des mêmes sons provoquant une confusion sémantique totale. Il s'agit d'une cacophonie qui entrave l'interaction effective entre les acteurs et les spectateurs puisqu'elle participe d'une simultanéité de voix hétérogènes, en rupture avec les accouplements harmonieux tentés par la poésie. La relation motivée entre le signifiant et le signifié qui caractérise le texte littéraire (contrairement à celle, arbitraire, du langage quotidien), "altère [...] la pureté de la communication: c'est un "bruit", volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle)".⁷⁴ Par conséquent, le bruit sur la scène dadaïste est le résultat, d'une part, d'une articulation physique (le phonème en tant que tel), alors qu'il relève, d'autre part, dans le texte, d'une désarticulation sémantique.

Ce sont les futuristes italiens qui introduisent le *bruitage* comme expression esthétique nouvelle. Luigi Russolo, inspiré par le texte bruitiste Zang tumb tumb (1912) de Marinetti, écrit en 1913 son manifeste L'Art des bruits. La première performance a lieu à la Galerie Sprovieri à Rome, les 29 mars et 5 avril 1914. Il s'agit de la présentation de la

⁷³ Gaucheron, Jacques, "Esquisse pour un portrait", Europe, p.35.

⁷⁴ Barthes, R., S/Z, p.15.

Piedigrotta de Francesco Cangiullo, une sorte de drame composé de mots en liberté (*parole in libertà*) récités d'une façon déclamatoire et accompagnés de gestes et de bruits divers. Plus radical encore que le bruitisme marinettien, le *zaum* russe (inventé par Krushenykh en 1910, et pratiqué par le poète Khlebnikov) aspire à un langage transrationnel qui saurait exprimer l'essence fondamentale des choses. En tant que langage émotif, il représente une sorte de parole avant les mots, avant la formation arbitraire des signes: "le poème bruitiste nous renvoie aux traits caractéristiques d'un stade précis de l'apprentissage du langage."⁷⁵ Cette langue pré-symbolique se définit par un vide sémantique, c'est-à-dire elle ne se préoccupe guère des "rapports des éléments avec ce qu'ils désignent".⁷⁶ (le sens proprement dit). Chez les dadaïstes, le poème bruitiste ou *lautgedicht* se définit par une suite de *vers sans paroles* (selon la définition de Ball), faits de sons comme à ce stade pré-alphabétique du langage. Cette nouvelle "musique" embrasse les bruits des tramways, des trains et des cris des foules, reflétant ainsi la vie industrielle. Selon Russolo, l'antiquité est caractérisée plus ou moins par le silence, alors que le dix-neuvième siècle, avec l'invention de la machine, fait naître le bruit.⁷⁷ Le bruit, c'est la vie dans ses manifestations naturelles, alors que la musique, c'est l'art de combiner des sons d'après

⁷⁵ Joseph, Jean R., "La tentation de l'espace: Le poème bruitiste et Dada", Canadian Review of Canadian Literature, June, v (13) 2, 1986, p.207.

⁷⁶ Todorov, Tzvetan, Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1977, p.332.

⁷⁷ Voir Goldberg, R., op.cit., p.21.

des règles. Le premier participe du mode oral de la communication tandis que la seconde témoigne de la notation écrite:

[...] les Grecs, d'abord, les Européens médiévaux, ensuite, furent les seuls à développer une méthode de notation systématique dans un esprit de rationalisation et d'utilisation pratique, au point qu'ils ont identifié l'oeuvre musicale à un objet écrit et qu'ils ont désigné des sons par le mot "note".⁷⁸

A la différence de l'abstraction de la partition musicale, le bruitisme embrasse tous les sens en se rapprochant davantage de la nature.⁷⁹

Selon Huelsenbeck, "music of whatever nature is harmonious, artistic, an activity of reason - but bruitism is life itself, it cannot be judged like a book, but rather is part of our personality, which attacks us, pursues us and tears us to pieces".⁸⁰

Le syllabaire et l'alphabet

Par le bruitisme, qui est une nouvelle façon de communiquer, les dadaïstes veulent se rapprocher de la vérité d'une expression automatique (inconsciente) sans arrière pensée idéologique. L'imitation

⁷⁸ Lévy, Pierre, La machine univers (Création, cognition et culture informatique), Paris, Editions La Découverte, Collection Points, 1987, p.90.

⁷⁹ "[...] le poème bruitiste, fondé sur une double gestuelle, verbale et non verbale, rejoint ce langage naturel mythique où le geste est premier car il fait partie de l'action qu'il désignera. Il est lui aussi, la chose plutôt qu'il ne la désigne, à ce titre il résume et symbolise le phénomène Dada tout entier"., Joseph, J., op.cit., p.210.

⁸⁰ Huelsenbeck, Richard, "En Avant Dada: A History of Dadaism (1910)", in Motherwell, Robert, The Dada Painters and Poets. An Anthology, USA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1981, p.26.

concrète de l'univers sonore rapproche l'écriture bruitiste du système syllabique. Selon Havelock, la transcription phonétique du syllabaire est infiniment plus riche que la systématisation alphabétique du langage qui le réduit à un nombre restreint de phonèmes:

[...] on peut dire que le syllabaire a un fondement empirique bien plus réel que tout système vraiment alphabétique, puisqu'il essaie de représenter sans trop d'ambiguïté des unités vocales telles qu'elles semblent être effectivement émises par notre bouche dans ce que nous appelons les "syllabes". Les syllabes que l'on peut retrouver dans une langue parlée sont bien plus nombreuses que ne le sont les véritables unités phoniques minimales; en outre, une syllabe peut comprendre deux et parfois trois consonnes en une seule émission, par un mouvement conjoint de la langue, du palais et des dents.⁸¹

L'alphabet ne rend pas compte des différentes nuances vocaliques parce qu'il est avant tout un instrument théorique d'intellectualisation des sons articulés. Toute tentative d'organisation du réel participe nécessairement à la réduction de ses manifestations polyvalentes en une logique systématique. L'alphabet grec (les Grecs étant les inventeurs de la voyelle), complétant l'alphabet phénicien (les Phéniciens étant les concepteurs de la consonne) et fondé sur l'analyse phonique du signifiant en ses éléments minimaux (la voyelle et la consonne), instaure une relation conceptuelle du langage avec le réel. Depuis, le langage ne sert qu'à re-présenter la réalité, il devient la scène du monde dans le sens d'une mimésis platonicienne. Pour Platon, l'écriture est déjà mise en

⁸¹ Havelock, E. A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.40.

scène, puisqu'elle est le lieu de la non-présence et de la non-vérité.⁸² Les Idées de Platon sont "les Formes essentielles de tout ce qui est dont nous ne percevons que le reflet lointain, dégradé, dans le monde en devenir".⁸³ Par conséquent, les mots ne font que refléter les essences qui les précèdent, autrement dit " le langage sera surtout un signifié qu'il s'agira d'organiser logiquement ou grammaticalement".⁸⁴ L'expression de Tzara, *la pensée se fait dans la bouche*,⁸⁵ désigne le retour de la pensée au corps, et notamment au lieu d'émission des sons. Cette conception matérialiste de la pensée va à l'encontre de la théorie platonicienne et post-platonicienne d'une pensée spirituelle détachée du sujet de l'énonciation et donc du réel. Alors que chez certains présocratiques, le langage est considéré dans sa substance matérielle (les lettres deviennent synonymes des atomes physiques), et, partant, dans sa solidarité avec le réel, l'avènement de l'écriture phonétique institue la séparation du langage avec le dehors qu'il désigne.

D'après Havelock, avant l'invention de l'alphabet (VIII^e siècle av. J.-C.) qui forme le système d'écriture grec, la communication verbale en Occident se faisait par le biais des syllabaires. Ces systèmes syllabiques

⁸² Derrida, Jacques, "La pharmacie de Platon", La Dissémination, Paris, Editions du Seuil, Collection Tel Quel, 1972, p.76.

⁸³ Jerphagnon, Lucien, Histoire de la pensée, 1. Antiquité et Moyen Age, Paris, Editions Tallandier, Le Livre de Poche, 1989, p.113-14.

⁸⁴ Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p.110.

⁸⁵ Tzara, T., "Dada Manifeste Sur L'Amour Faible et L'Amour Amer", Oeuvres Complètes, Tome I, p.379.

(soit le système sémitique occidental⁸⁶) consistent à "représenter visuellement chaque son par un signe, ce qui aboutit à un système de signes qui peut en comprendre des centaines".⁸⁷ Souvent le même son est représenté par plusieurs signes, ce qui contraint le lecteur à effectuer un choix. L'interprétation des syllabaires demeure ambiguë puisqu'elle dépend entièrement de l'instance lectrice. Si ces systèmes sont connus pour la réduction du nombre de signes à une vingtaine, ils ne réussissent pas à représenter les phonèmes en tant qu'éléments linguistiques distincts. C'est au système phénicien que revient le mérite d'avoir isolé le bruit consonantique comme l'indice ou l'entrée de l'ensemble syllabique:

Cela veut donc dire que le système phénicien tient compte du principe qui fait de "ba be bi bo bu" un ensemble de syllabes "à b", alors que les syllabaires antérieurs auraient utilisé cinq signes sans rapport entre eux pour ces cinq sons.⁸⁸

L'articulation des éléments consonantiques nécessite l'existence de la syllabe, d'où leur transposition syllabique dans le système phénicien. Les consonnes (con-sonne) ne peuvent être prononcées qu'à l'aide de voyelles qu'Aristote nomme *symphona* (sym-phona) qui en grec désigne un élément audible uniquement à l'aide d'un son (la voyelle).⁸⁹ Afin de

⁸⁶ Du système sémitique occidental sont issus les systèmes perse, sanscrit, araméen, hébreu, arabe ainsi que le système phénicien dont est issu le système grec.

⁸⁷ Havelock, E. A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.41.

⁸⁸ ibid.

⁸⁹ Chez Platon, les consonnes sont des *aphona* (muettes).

représenter symboliquement ce son non identifiable, les Grecs décident d'utiliser le signe abstrait. L'originalité des Grecs consiste dans la conceptualisation de la voyelle en tant qu'unité linguistique autonome et non dans l'invention de la vocalisation déjà existante dans les systèmes syllabiques. Le système grec abandonne la syllabe en tant qu'unité graphique minimale en lui substituant deux types d'unités théoriques, la voyelle et la consonne. Il fonde ainsi l'alphabet (composé grec des noms de deux premières lettres de ce système) en décomposant la syllabe en ces deux unités phonétiques minimales.

Selon Havelock, l'écriture alphabétique représente une véritable révolution technologique car elle modifie considérablement les modes de la pensée humaine:

Ce que les Grecs ont inventé ainsi, ce n'est pas simplement l'alphabet: ils ont créé la véritable pratique de l'écriture et établi les bases du développement, sur cette pratique, de la pensée moderne.⁹⁰

Toutefois Havelock néglige, ici, de préciser que l'alphabet est une invention proprement occidentale qui ne fonde pas nécessairement tous les systèmes d'écriture. Tzara ne partage aucunement l'eurocentrisme havelockien; au contraire sa conception ethnolinguistique repose davantage sur le postulat de Goody d'une graphie plus ou moins universelle. Avec le temps, l'alphabet s'inscrit dans la mémoire collective

⁹⁰ Havelock, E., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.57. Pour une remise en question de la théorie havelockienne, voir l'article de Harris, Roy, "How does writing restructure thought?", Language & Communication, Volume 9, No 2-3, Great Britain, 1989, p.99-105. D'après Harris, il faudrait réviser la conception romantique de l'origine de l'écriture fondée sur une idéologie essentiellement eurocentrique.

pour éventuellement devenir une sorte d'opération intellectuelle automatique. Le sujet pensant n'a nullement besoin de procéder à un décodage préalable à la transposition graphique de la parole. La technique alphabétique se trouve en quelque sorte assimilée dans l'esprit des occidentaux, ce qui facilite grandement la transmission écrite de l'information. L'alphabet⁹¹ fait l'économie du procédé mnémotechnique largement utilisé lors de la communication orale, parce que dorénavant l'écriture matérialise les idées. Le rapport du langage à la mémoire

⁹¹ L'alphabet comme l'ordinateur sont avant tout des instruments de stockage d'information, des outils de préservation de la culture. Notre époque est en train de vivre une évolution semblable à celle de l'Antiquité pré-alphabétique où la communication se fait encore oralement. L'introduction de l'écriture comme nouveau moyen de transmission du savoir rencontre dans la société grecque une méfiance générale, surtout de la part des érudits. Platon dans Phèdre fait le procès de cette nouvelle technique, à ses yeux synonyme d'imposture puisque le logographe (celui qui rédige des discours à l'intention des plaideurs) "écrivant ce qu'il ne dit pas, ne dirait et sans doute ne penserait jamais en vérité, [...] est l'homme de la non-présence et la non-vérité". (Derrida, J., La Dissémination, p.76.) L'écriture alphabétique survient vers le VIII^e siècle av.J.-C. mais à l'époque de Platon, au Ve siècle av.J.-C., les discours se font encore oralement (la présence de l'art oratoire en témoigne). Le passage d'une culture orale à une culture écrite s'accomplit graduellement avant d'arriver à une structure sociale fondamentalement bureaucratique. La réaction de Platon et de ses concitoyens est naturelle puisqu'ils ne sauraient absorber immédiatement cette technologie révolutionnaire. La préhension d'une nouvelle réalité communicationnelle nécessite la restructuration de l'ancien mode d'apprentissage. Selon les théoriciens de la Nouvelle Communication, "l'opération de communication est un apprentissage permanent de la façon de communiquer [...]", (Bateson, Gregory, et al., La nouvelle communication, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981, p.134.) Ce qui revient à dire que la communication écrite exige un apprentissage nouveau si elle veut fonctionner adéquatement. De la même manière notre époque se trouvant confrontée à une technologie (qui éventuellement modifiera l'écriture comme celle-ci a changé la nature de la parole) encore imparfaitement intégrée dans la mentalité quotidienne doit renouveler ses interrogations sur le devenir et la vie. C'est sous la lumière imprévue de l'intelligence artificielle qu' "elle doit] repenser la pensée". (Lévy, P., op.cit., p.7-8.)

change considérablement, ce qui concourt à une mutation anthropologique importante:

Le problème de la mémorisation cessa de dominer la vie intellectuelle; l'esprit humain put s'appliquer à l'étude d'un "texte" statique, libéré des entraves propres aux conditions dynamiques de l'"énonciation", ce qui permit à l'homme de prendre du recul par rapport à sa création et de l'examiner de manière plus abstraite, plus générale, plus "rationnelle".⁹²

L'adoption dadaïste d'un mode de communication non alphabétique privilégiant le cri, la syllabe et le geste, confirme l'abolition de la mémoire écrite, se consumant dans une table rase aliénante où notre univers axiomatique ne saurait survivre sans une révision préalable des principes qui le justifient. Ce qui doit demeurer c'est la mémoire subjective, celle qui restera dans le cœur des hommes, quand on aura brûlé toutes les bibliothèques: "We should burn all libraries and allow to remain only that which every one knows by heart. A beautiful age of legend would then begin [...]."⁹³

Le syllabaire dada

Le *lautgedicht* représente donc plus qu'une nouvelle catégorie esthétique; il se veut un langage subjectif, indomptable comme celui des enfants. Il s'agit d'une improvisation orale étroitement associée à la

⁹² Goody, J., op.cit., p.87.

⁹³ Ball, Hugo, "Dada Fragments (1916-1917)", in Motherwell, R., op.cit., p. 53.

personnalité du poète et non plus d'une construction intellectuelle dépendante des théories à la mode:

Ce qui confère à toute oeuvre poétique la puissance sonore du lointain écho qu'elle suscite est en quelque sorte amorcé par une unité de ton. une heureuse rencontre de l'expérience vécue et de sa traduction adéquate dans un langage transgressant sa valeur conceptuelle. Il y a un langage propre à la poésie, mais chaque poète doit être en mesure de l'inventer, de l'adapter à sa convenance.⁹⁴

La poésie dada possède la limpidité des syllabes soustraites à l'organisation linéaire de la Raison. Dans ce sens-là elles se comparent aisément à un langage syllabique dont les vocables sont fortement individualisés et donc infiniment plus riches. La comparaison du langage dadaïste (du lautgedicht) au système syllabique paraît sans aucun doute absurde, puisque l'écriture dadaïste est a priori alphabétique. Nous insistons d'office sur la nature métaphorique de notre analyse, et c'est ainsi qu'il faut envisager notre hypothèse de départ. La parole dada participe, en effet, d'une éthique de purification de l'appareil linguistique, à savoir la transgression des lois qui organisent les interactions verbales et écrites.

La mise en scène du mot sans aucune intervention grammaticale, voire syntaxique⁹⁵, ainsi que la transcription phonétique d'une langue étrangère (l'africain) témoignent d'une volonté de libération de la langue.

⁹⁴ Tzara, "Les Écluses de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.116.

⁹⁵ Même quand la syntaxe est respectée, il n'y a pas de sens véritable, parce que la totalité du discours est sémantiquement perturbée. Il est à noter que l'orthographe (de la langue française), dans tous les textes de Tzara, n'est jamais remise en question.

Tzara procède à la dissection du mot en ses syllabes qui, par leur multiplication, produisent une cacophonie monotone:

Mr. CRICRI	}	zdranga zdranga zdranga zdranga
Mr BLEUBLEU		di di di di di di di di
PIPI		zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï
Mr ANTIPYRINE		dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (<u>La Première Aventure</u> , p.79)

MONSIEUR Aa

tzaca tzac tzaca tzac glisse tzaca tzac tzacatzac (La Deuxième Aventure, p.150)

La réduction syllabique du mot le prive de son signifié immédiat, de sorte qu'il subsiste en tant que simple signifiant. Même lorsque le vocable est présent dans son intégrité orthographique, il ne saurait signifier normalement, ne jouant plus le rôle d'élément propositionnel. Dans l'extrait ci-dessus, il s'agit de la langue africaine que le poète commence à traduire à l'époque⁹⁶ et plus précisément des chants africains dont il tente de fournir une transcription fidèle des sons sans le moindre souci orthographique:

Mr. CRICRI

il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahiii hii hébooum
iéha iého [C'est nous qui soulignons] (La Première Aventure, p.78)

⁹⁶ Tzara s'intéresse, à partir de 1916, aux arts africain, malgache et océanien pour leur caractère authentique et libre des esthétismes contingents. Les poèmes et les chants nègres font, d'ailleurs, partie intégrante des soirées zurichoises et parisiennes. Voir à ce sujet Tzara, T., "Notes sur les Poèmes Nègres", Oeuvres Complètes, Tome I, p.714-15.

Selon Béhar, "Tzara explique, dans sa lettre à Jacques Doucet, qu'il menait différentes recherches sur les sonorités poétiques africaines, indépendamment de la signification".⁹⁷ En enlevant le masque de leur représentation, le poète redonne aux mots cette liberté première de l'organisation syllabique. Tzara transgresse les normes linguistiques en proposant une transposition libre des images acoustiques de mots qui ne sont plus enfermés dans les limites prosodiques. Naturellement une telle opération morphologique s'avère facile à exécuter dans la mesure où il s'agit d'une langue méconnue de la plupart des lecteurs ou spectateurs qui se croient devant des néologismes dadaïstes. Pour le lecteur non averti un tel énoncé ne représente que la concentration fortuite d'ensembles syllabiques sans aucune signification immédiate. Le langage africain fonctionne ici comme une sorte de *bruit de fond*⁹⁸ qui perturbe le bon fonctionnement de la communication théâtrale. Qu'il s'agisse effectivement d'extraits de chansons folkloriques noires⁹⁹ est un renseignement a posteriori qui ne surajoute rien à notre compréhension des textes. Etant donné notre ignorance (orale et écrite) de la langue africaine, sa transcription matérielle ne saurait expliciter davantage le

⁹⁷ Voir Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.717.

⁹⁸ La théorie de la nouvelle communication définit comme *bruit de fond* tout élément qui occasionne une divergence sur des postulats régissant la production et la compréhension des messages. Voir Bateson, G., et al., La nouvelle communication, p.131.

⁹⁹ La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine témoigne certes de quelques fragments lyriques de l'anthologie africaine, mais Tzara traduit et adapte toute une série de chants et de poèmes africains réunis sous le titre "Poèmes Nègres" dans Oeuvres Complètes, Tome I, p. 441-89. Voir aussi les Notes sur les Poèmes Nègres, ibid., p.714-18.

contenu thématique des phrases. En dépit de la reconnaissance visuelle des lettres, le seul sens qui en résulte se trouve dans leur agencement phonique. Ne rencontrons-nous pas le même problème lors d'une confrontation avec une langue étrangère fondée sur l'alphabet (grec, cyrillique ou latin)? Certes l'alphabet nous (les occidentaux) est familier mais il n'est pas suffisant à connaître une langue:

L'alphabet était - et reste - un instrument permettant d'évoquer une réalité phonique, et il n'est que cela.¹⁰⁰

Le maniement d'une langue inconnue dépend de l'assimilation des conventions linguistiques propres à une communauté, du fait social¹⁰¹ selon Saussure. Si l'on fait abstraction du contexte d'une langue, ce qui reste est une suite de bruits indéfinissables. Tzara parvient justement à "décontextualiser" le langage africain puisqu'il isole sa forme visuelle (son écriture) en conservant l'énergie phonétique des mots. "[...] in themselves they [words] have very uncertain meanings, they are almost devoid of significance and only acquire a sense from their context".¹⁰² Marcel Duchamp, lorsqu'il érige un urinoir au statut d'oeuvre d'art (ready-made) et le baptise "The Fountain", fait sortir cet objet banal de son contexte premier (celui des toilettes publiques) et lui assigne un contexte différent (celui d'une exposition artistique et éventuellement

¹⁰⁰ Havelock, E., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.69.

¹⁰¹ Saussure, F. de, op.cit., p.30.

¹⁰² Charbonnier, Georges, "Natural Art and Cultural Art: A Conversation with Claude Lévi-Strauss", Marcel Duchamp in Perspective, cité dans Foster, Stephen C., "Dada Criticism, Anti-Criticism, and A-Criticism", Dada Spectrum : The Dialectics of Revolt, p.30.

celui du musée). Les dadaïstes saisissent la nature conventionnelle des rapports entre le réel et sa représentation et tentent de libérer la chose de son contexte immédiat et définitif:

By liberating the circumstances, the Dadaists were able to liberate the thing. This interest was clear from the beginning in their preoccupation with the theatre, which was meant to supply precisely the controlled world of things and actions, where, through a surrogate life composed of different or alternative circumstances, things and persons (often including the audience) could be forced into new and surprising relationships.¹⁰³

Tzara opère une autre dé-contextualisation du langage africain, et notamment du chant africain. En s'appropriant la langue africaine à des fins esthétiques, l'écrivain lui octroie un contexte différent qui est celui de la poésie dada, et par conséquent de la contre-culture. C'est-à-dire que le chant folklorique africain se trouve démunie de son propre contexte, à savoir celui de la culture populaire africaine, et se retrouve graphiquement inséré dans un nouveau contexte, cette fois-ci révolutionnaire, celui de l'avant-garde artistique des années 20. De provenance non occidentale, la chanson africaine participe désormais d'une culture occidentale et figure dans l'oeuvre de Tzara. Ce dernier réussit la transformation d'un discours populaire en un discours subversif à cause de son non-sens apparent. Il inaugure ainsi un dialogisme culturel qui débouchera sur un véritable enthousiasme généralisé pour tout ce qui concerne les civilisations dites traditionnelles.

¹⁰³ Foster, S. C. "Dada Criticism, Anti-Criticism, and A-Criticism", p.30.

L'intérêt de Tzara pour la particularité des langues africaines ne dérive pas d'une simple curiosité ethnologique mais il est motivé par la conviction fondamentale qu'elles contiennent l'essence même des langues occidentales. Le caractère animiste de leur culture qui confère une unicité formelle (la mana) à tous les objets naturels, influence considérablement l'organisation du langage occidental:

Notre langage a gardé des survivances de cet animisme. Ainsi, par exemple, le vent *souffle* comme si c'était un personnage, le temps *marche*, l'orage *gronde*, etc. Certaines forces de la nature ont donc été, à l'origine, personnifiées, et cet anthropomorphisme imagé s'est répercuté inconsciemment dans nos modes de pensée.¹⁰⁴

Selon l'hypothèse de Claude Hagège, le créole¹⁰⁵ (qui constitue un des seuls laboratoires naturels que la linguistique possède) contient le modèle génétique applicable à toute langue:

[...] se pourrait-il que les Africains, les Asiatiques, les Antillais retracent au regard de l'Occident la naissance, mimée en raccourci, de ses grandes langues (*français, anglais, espagnol, portugais*) ? Plus encore, la formation des créoles décrirait-elle presque sous nos yeux, étant donné leur jeunesse, une figure condensée des derniers stades évolutifs du langage comme définitoire de l'*Homo sapiens* ?¹⁰⁶

¹⁰⁴ Tzara, "Sur l'art des peuples africains", Notes, Oeuvres Complètes, Tome IV (1947-1963), Paris, Editions Gallimard, Flammarion, 1975, p.653.

¹⁰⁵ Le créole est un système linguistique mixte provenant du contact du français, de l'espagnol, du portugais, de l'anglais, du néerlandais avec des langues indigènes ou importées (Antilles) et devenu langue maternelle d'une communauté (opposé à pidgin et à sabir). Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française, 1977.

¹⁰⁶ Hagège, C., op.cit., p.37-38.

La supposition d'une diversité originelle des langues réfute la croyance mythique en une unicité du langage. L'espèce humaine se définit, selon Hagège, par son aptitude commune à la faculté de parler, mais cela n'empêche guère la genèse d'un pluralisme linguistique. Le mythe d'une langue primitive unique préconisée par Leibniz, entre autres, se trouve, dès lors, remis en question:

Quelque artifice que l'on déploie pour la subsumer ou la précipiter dans le Tout, quelque nostalgie que l'on ait de la pureté adamique qui ne connaît d'autre parole que celle du Créateur, la diversité des langues résiste aux tentations de l'Unique.¹⁰⁷

Même si Tzara ne s'adonne pas à une analyse descriptive des langues africaines, il signale néanmoins leur importance anthropologique et linguistique au sein des cultures occidentales. Une grande partie de son oeuvre critique est construite sur la défense de la civilisation des sociétés traditionnelles longtemps soumises aux préjugés de l'homme occidental.

Le simultanéisme verbal

La syntaxe se trouve éclatée au profit d'un échange verbal automatique qui ne se préoccupe pas de la cohérence thématique. Les énoncés se succèdent sans relation nécessaire avec ce qui précède, formant ainsi une série de quiproquos verbaux qui témoignent de la difficulté de communiquer convenablement. Le *simultanéisme*, activité bruitiste par excellence, trahit l'essence même des dialogues avortés. Il

¹⁰⁷ Hagège, C., op.cit., p.25.

participe de ce désir d'explorer toutes les potentialités de l'interaction humaine en insistant sur la répudiation de toute forme discursive:

La logique ne nous guide plus et son commerce, bien commode, trop impuissant, lueur trompeuse, semant les monnaies du relativisme stérile, est pour nous à jamais éteint. D'autres forces productives crient leur liberté, flamboyantes, indéfinissables et géantes, sur les montagnes de cristal et de prière.¹⁰⁸

Le simultanéisme est un concept qui désigne l'apparition concomitante de différents événements défiant ainsi la notion du temps fondé sur la succession irréversible des phénomènes. La temporalité linéaire du discours conventionnel est renversée au profit d'un confusionnisme total où toute hiérarchie des faits se trouve abolie. La présentation simultanée d'énoncés divers témoigne d'une anarchie grammaticale dénuée de sens immanent. Le simultanéisme en tant que philosophie reflète l'indifférence des dadaïstes envers le passé et l'avenir et révèle leur amour pour l'intensité du moment présent:

- Eh bien, c'étaient les impulsions du moment qui comptaient. L'individu devait s'exprimer tel qu'il était à un moment donné, sans du tout considérer ce qui venait après lui et les spéculations que cela pouvait entraîner.¹⁰⁹

Il n'est pas une invention de Tzara, mais Tzara est le premier à l'avoir présenté publiquement lors des manifestations zurichoises. L'idée

¹⁰⁸ Tzara, T., "Lampisteries", Oeuvres Complètes, Tome I, p.405.

¹⁰⁹ Tzara, T., "Art-Anti-Art, Interview par Oliver Todd", Oeuvres Complètes, Tome V, p.432.

originale appartient au compositeur Henri Barzun qui cherche une relation intime entre la symphonie polyrythmique¹¹⁰ et la poésie. Dans sa Note pour les bourgeois,¹¹¹ Tzara cite les artistes qui, par le biais de leurs jeux typographiques qui nécessitent une lecture différente, mettent en pratique les principes simultanés, comme Villiers de l'Isle-Adam et le Douanier Rousseau dans le domaine du théâtre et Mallarmé et Apollinaire dans celui de la poésie. Or, ces poètes explorent davantage un simultanésisme graphique alors que Tzara innove dans la mise en scène d'une simultanété phonique:

Je voudrais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente, etc., restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisée.[...] La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janco et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.¹¹²

Tzara ne se soucie nullement de la mise en ordre d'une littérarité ni d'une musicalité agréable à l'oreille, mais il participe à la composition de

¹¹⁰ La polyrythmie consiste en l'emploi simultané de rythmes différents dans des parties séparées d'une même structure musicale. C'est un élément caractéristique de certaines musiques du XIVe siècle et également de certaines oeuvres du XXe siècle comme, par exemple, celles de Hindemith et de Stravinski. Voir dans Dictionnaire Encyclopédique de la Musique, Tome II, Paris, Editions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1988.

¹¹¹ Tzara, T., "L'amiral cherche une maison à louer", Oeuvres Complètes, Tome I, p.492-93.

¹¹² ibid., p.493.

bruits inusités. Dans La Première Aventure il y a deux¹¹³ poèmes simultanés dont la seule lecture ne saurait mettre en valeur la violence vocale. La récitation simultanée de la même syllabe ("cro") fait naître une réalité presque onomatopéique:

Mr.CRICRI	}	crocrocrocrocrocrodri
LA FEMME ENCEINTE		crocrocrocrocrocrodre
PIPI		crocrocrocrocrocrocrodrol
M.ANTIPYRINE		crocrocrocrocrocrocrocrodral

(La Première Aventure, p.79)

MONSIEUR ABSORPTION	}	Arbre
MADAME INTERRUPTION		
MONSIEUR SATURNE		
OREILLE		
MONSIEUR ANTIPYRINE		

LE CERVEAU DÉSINTÉRESSÉ

(La Deuxième Aventure, p.149)

Le retentissement provient de la répétition de la syllabe "cro" qui, produisant un effet sonore particulier, rappelle le cri d'un oiseau; [...] la redondance peut devenir une "cadence génératrice" faisant du message une parole qui invente sa propre langue [...] ".¹¹⁴

"Crocrocrocrocrocrodri" est le paronyme de "crocodile", l'ajout de la consonne enlevant au reptile toute connotation immédiate. La déformation nominale engendre une parole inédite dépourvue de signifié identifiable sinon à travers la réminiscence d'un signifié connu. Alfred Jarry ne procède-t-il pas de la même façon avec "merdre", dès le lever du rideau, dans son Ubu roi en 1896? Cette subversion

¹¹³ Pour l'autre poème simultané, voir la p.83.

¹¹⁴ Corvin, Michel, "La redondance dans le fonctionnement du signe théâtral", Degrés, No 13, printemps 1978, p.15.

systematique de la triade conventionnelle du signifiant-signifié-référent est caractéristique de l'écriture de Jarry, de sorte que les néologismes ubuesques organisent, dans une certaine mesure, l'action dramatique. Lorsque le dramaturge investit le mot "merde" du phonème "r", il perturbe la communication d'un sens normatif en valorisant la dimension orale du lexème:

[...] un signifiant, de par sa déformation, attire davantage l'attention sur un vocable auquel il confère, par là-même, une importance phonétique et sémantique accrue. Les annonceurs exploitent ce même principe de déformation lexicale pour les besoins plus utilitaires de la publicité.¹¹⁵

En jouant avec les composantes d'un mot reconnaissable, le poète réussit à faire du nouveau avec de l'ancien. Ainsi le même mot peut être reproduit par un clonage syllabique se répétant à l'infini, à l'instar des sérigraphies d'Andy Warhol. Le pop art des années cinquante, aux Etats-Unis, désigne à l'instar du dadaïsme dont il s'inspire la démythification de l'oeuvre d'art qui perd de sa singularité et de son originalité.

La présence d'énoncés simultanés enlève tout pouvoir de caractérisation des personnages délestés d'un logos singulier. Le procédé simultanéiste participe effectivement à la désincarnation des personnages à cause de l'aliénation systématique de leurs discours respectifs. Tzara ne confère guère à ses personnages une individualité propre puisée dans la réalité extérieure à la manière de la dramaturgie réaliste qui se préoccupe de la situation psychologique et sociale de ses actants. Ici, Mr.BleuBleu, Mr. CriCri, La Femme Enceinte, PiPi, Mr.

¹¹⁵ Issacharoff, M., op.cit., p.143.

Antipyrine, Le Directeur, Mr. BoumBoum, Npala Garroo et La Parabole, à l'exception de Tristan Tzara, sont essentiellement des abstractions personnifiées, débarrassées de toute fonction référentielle. Les personnages de "La Première Aventure étant réduits à leurs noms n'ont d'existence que pour le lecteur. Pour le spectateur, ils ne sont que des voix parfaitement anonymes".¹¹⁶ De fait, aucune interpellation entre les personnages ne laisse deviner leur identité nominale, ce qui les réduit à une oralité élémentaire. Il ne faut pas cependant confondre l'éclatement du personnage chez Tzara avec la suppression totale de l'acteur¹¹⁷ du théâtre symboliste au profit d'un lyrisme scénique. Chez le dadaïste, l'élimination de la persona entraîne une transformation de son discours en bruit, alors que le dramaturge symboliste s'intéresse à la mise en place d'une imagerie poétique (d'une littérature) fondée sur les associations mentales. L'extrémisme idéaliste proscrit au personnage "de prendre figure et corps, qui sont les premiers linéaments de la ressemblance à l'homme familier, *expurge sa voix de toutes les résonances connues* ou, à tout le moins, réduit sa démarche à une série abstraite d'épures",¹¹⁸ afin d'instaurer la primauté du verbe seul promoteur de l'action dramatique. Sur la scène idéaliste la voix est neutralisée, purifiée des contingences physiques et surélevée au statut d'une parole spirituelle. Sur la scène dadaïste, au contraire, la voix récupère sa vigueur articulatoire en devenant le personnage principal de l'action. La

¹¹⁶ Corvin, M., "Le théâtre dada existe-t-il?", p. 255.

¹¹⁷ Edward Gordon Craig avait suggéré la substitution de l'acteur par l'Übermarionette, mais cette possibilité n'a jamais été réalisée.

¹¹⁸ Abirached, R., op.cit., p.181. C'est nous qui soulignons.

concrétisation de la voix dadaïste trouve son apogée, nous l'avons vu, dans l'expérience bruitiste, ce qui confirme d'ailleurs son caractère foncièrement oral. Poésie avant tout sonore, celle de Tzara "exalte une conception théâtrale de l'acte vocal; elle intègre le registre infrasémantique du souffle dans la polyphonie des sons buccaux".¹¹⁹ On ne saurait donc parler d'oralité dans le cas du langage symboliste car il élimine toute expression gestuelle. La communication orale "engage l'existence entière de l'émetteur de cette voix, son corps, sa psyché, sa personnalité sociale".¹²⁰ Selon Tzara "le corps entier prend part à l'action du parler, car les gestes et les inflexions de la voix sont liés à la parole par les concordances infiniment subtiles, à la racine même des réflexes respiratoires".¹²¹ Le théâtre artaudien n'est-il pas justement fondé sur le côté physique et affectif du langage débarrassé de son côté logique et discursif, sur ses sources proprement respiratoires, plastiques et actives?¹²² D'après Artaud, si le théâtre occidental veut survivre, il doit puiser son énergie dans le mouvement de la vie et de la gestualité rituelle à la manière des théâtres antique et oriental.

En dépit de la tonalité naturelle de la parole de La Première Aventure, les personnages ne témoignent d'aucune autonomie linguistique. Le simultanéisme rend toute performance dialogale impossible étant donné l'abolition de la distanciation nécessaire entre les

¹¹⁹ Zumthor, P., "Sonorité, Oralité, Vocalité", p.22.

¹²⁰ ibid, p.17.

¹²¹ Tzara, T., "L'Égypte face à face", Oeuvres Complètes, Tome IV, p. 551.

¹²² Artaud, A., op.cit., p.185.

instances interlocutrices. La dualité dialogale, vitale à l'expression dramatique, se trouve remplacée par la fusion des différentes voix. En faisant parler ensemble les actants le dramaturge embrouille la clarté des répliques théâtrales et contraint le bon sens du destinataire.¹²³ Même l'absence de vers simultanés ne déclenche pas nécessairement un dialogue entre les actants, qui s'isolent dans l'absurdité de leurs monologues. La Première Aventure témoigne alors de la dégradation du discours logique basé sur une interaction effective.¹²⁴ L'annulation d'un récit personnalisé démontre la crise profonde de l'identité du moi et de sa performance linguistique. Depuis la découverte freudienne de la triade psychique, l'inconscient vient mettre en doute la seule apparence des choses, insuffisante à une approche intégrale du réel. En utilisant un langage alogique, le simultanéisme reflète une nouvelle façon d'envisager la vie dans ses multiples manifestations équivoques.

Le simultanéisme visuel (le collage)

Outre le simultanéisme verbal, La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine présente un simultanéisme visuel qui consiste en la juxtaposition (collage) d'éléments hétérogènes appartenant à des registres différents, alphabétique et numérique:

Mr. ANTIPYRINE

¹²³ A ce sujet, voir la deuxième partie de notre étude sur la réception du langage dramatique.

¹²⁴ Selon Bakhtine, "on peut définir ce tournant dans la destinée du discours en Europe occidentale [...] comme la réification du discours, comme la détérioration de la dimension sémantique du discours"., Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, p.157.

porte close sans fraternité nous sommes amères fel
 vive rendre scolopendre de la Tour Eiffel
 immense panse pense et pense panse
 mécanisme sans douleur 179858555 iého bibo fibi
 aha
 mon Dieu o mon Dieu le long du canal
 la fièvre puerpérale dentelles et S0H (La Première
 Aventure, p.78)

MONSIEUR SATURNE

l'emballage de 4 et 4 et 44 combien de points robinets
 de mensonges
 et chèvres en cellulose y a-t-il dans le corps humain?
 drame
 bitume de lavage (La Deuxième Aventure, p.146)

La présence de chiffres et de symboles chimiques transgresse les limites grammaticales puisqu'elle n'est pas logiquement justifiée. Une fois séparés de leurs contextes respectifs, algébrique et chimique, ces signes non verbaux participent d'un contexte poétique. Etant donné la nature supra-verbale de cette nouvelle poésie, une telle aliénation peut paraître moins absurde et être comprise dans un système symbolique nouveau. Comme le chant africain appartient désormais à une culture avant-gardiste, la science ici s'intègre dans la poésie (culture littéraire) d'où la formulation d'une relation dialogique qui fonde le geste dada. Le caractère polyglotte du texte dada témoigne d'une esthétique pluraliste qui annonce l'avènement de l'art total des années soixante-dix ainsi que la multidisciplinarité de notre ère postmoderne.

En consacrant des relations nouvelles entre des signes complètement distincts, Tzara perturbe la pureté propositionnelle fondée sur une linéarité chronologique en avançant un simultanésisme temporel. Le destinataire est invité à une textualité inédite qui exige une lecture simultanée afin de rendre compte de sa nature plurielle (voir le deuxième

volet de notre analyse sur la réception du langage). La poésie dada se veut une remise en question des fondements du système linguistique, et surtout du lien conventionnel (ordre naturel¹²⁵) qui unit les éléments du signe. La déconstruction systématique de l'écriture par Dada démontre justement les relations arbitraires qui organisent toute représentation culturelle, par la mise en scène d'un dialogisme entre des signes dissemblables. Le souci constant d'une analyse discursive relève des préoccupations de Tzara en tant que sémioticien:

In their poetry and their act the Dadaists act as semioticians by analyzing the mechanism, the codes, and systems of cultural representation in order to be able to manipulate and displace them.¹²⁶

De fait, Tzara s'intéresse aux problèmes d'ordre philosophique concernant l'origine du langage humain et de la pensée,¹²⁷ ce qui confirme le caractère métalinguistique de ses recherches autant dadaïstes (liquidation de la syntaxe) que postdadaïstes (théorisation du problème

¹²⁵ Le débat sur la succession des mots dans une phrase remonte à l'antiquité gréco-latine. C'est Denys d'Halicarnasse (I^{er} siècle avant J.-C.) qui postule un ordre naturel des mots selon lequel "le nom, exprimant la substance, doit être placé avant le verbe, qui ne désigne que l'accident; le verbe lui-même doit précéder l'adverbe, car l'action est, par nature, antérieure aux circonstances de lieu, de temps, de manière, etc.; en outre, l'adjectif doit suivre le nom, et la proposition à l'indicatif doit précéder celles qui sont à d'autres modes". Cette construction logique de la parole est adoptée par le rationalisme cartésien qui en fait une catégorie universelle de la pensée. Toute déviation de l'ordre grammatical, toute *inversion*, se trouve bannie puisqu'elle appartient au domaine de l'imagination et des passions d'origine charnelle et donc, imparfaite. Hagège, C., op.cit., p.205.

¹²⁶ Kuenzli, R. E., "The Semiotics of Dada Poetry", Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt, p.53.

¹²⁷ Voir Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome III.

linguistique). Toute attaque contre le langage ne tient-elle pas d'une réflexion sur ce langage?¹²⁸ De sorte qu'on ne saurait attribuer à la parole dada une dimension délibérément nihiliste, étant donné sa position extrémiste sur la réorganisation des codes socio-culturels. N'est-ce pas la même idée qui traverse la philosophie de Nietzsche,¹²⁹ à savoir la destruction des valeurs occidentales basées sur une herméneutique rationaliste de tout phénomène?

Le collage (pictural)

La réunion dans une même phrase d'éléments disparates est inspirée de la technique du collage cubiste. L'esthétique du collage qui caractérise essentiellement l'art du vingtième siècle naît d'une réaction de plus en plus grandissante contre l'abstraction cubiste. C'est Georges Braque, nous l'avons vu, qui, le premier, colla un morceau de papier peint sur un de ses tableaux afin d'obtenir un effet sculptural se rapprochant ainsi davantage du réel. Le peintre établit de cette manière un trompe-l'oeil, puisque les limites traditionnelles de la peinture se trouvent brouillées par l'intervention d'un objet extérieur. Cependant, il s'agit d'une apparence d'illusion car "Braque découvrit que le *trompe-l'oeil* pouvait aussi bien détromper que tromper le regard, *déclarer* que

¹²⁸ "En littérature [...] toute subversion du langage se confond contradictoirement avec une exaltation du langage, car se soulever contre le langage au moyen du langage même, ce n'est jamais que prétendre libérer un langage "second" qui serait l'énergie profonde, "anormale" (soustraite aux normes) de la parole"., Barthes, Roland, Essais Critiques, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981, p.273.

¹²⁹ Sur la ressemblance idéologique de la philosophie nietzschéenne et celle de Tzara, voir l'article de Kuenzli, R. E., "The Semiotics of Dada poetry".

nier la surface".¹³⁰ L'intrusion d'une entité étrangère dans un univers pictural engendre un contraste physique entre le papier collé et la toile peinte. Grâce à cette différence morphologique le degré d'illusion se trouve diminué, puisque le trompe-l'oeil est nié par la réalité concrète de la matière superposée:

Une forme découpée dans un journal et intégrée dans un dessin ou un tableau y enveloppe le lieu commun, le morceau de réalité quotidienne, courante, par rapport à la réalité construite par l'esprit.¹³¹

La mise en relief du réel provient du "besoin d'un contact renouvelé avec la "réalité"",¹³² de sorte que l'emploi de matériaux populaires comme les coupures de journaux, d'objets "profanes" tels le tissu, la laine, le bois et les déchets vient épouser l'art qui, dès lors, se définit dans "une grande intimité avec les vérités quotidiennes".¹³³ Pour Tzara "le papier collé marque dans l'évolution de la peinture le moment le plus poétique, le plus révolutionnaire",¹³⁴ puisqu'il embrasse le quotidien dans sa vitalité imprévisible et provisoire. Le "merveilleux quotidien"¹³⁵ s'avère être la source première de la poésie dada; le bruit, nous l'avons vu, se rapporte

¹³⁰ Greenberg, C., op.cit., p.83.

¹³¹ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome IV, p.358.

¹³² Greenberg, C., op.cit., p.85.

¹³³ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome IV, p.360.

¹³⁴ ibid.

¹³⁵ Aragon, Louis, Le paysan de Paris, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1982, p.16.

désormais à la poétique avant-gardiste et accompagne toute manifestation esthétique. L'élément bruitiste, extrait de la vie de tous les jours et introduit dans une autre réalité culturelle, témoigne de la même fonction métasémiotique que celle du collage pictural et verbal; à savoir une remise en relief radicale de la nature arbitraire du système de signes.

La conversion de la culture cultivée en une culture de masse par le biais d'un processus de décontextualisation, réside dans une éthique de démythification de l'oeuvre d'art considérée dans sa plénitude de forme unique et inimitable. Le collage permet notamment la superposition de plusieurs niveaux de réalité, tout en conservant leur diversité et leur originalité sans jamais les confondre. La trivialité éphémère de la vie acquiert la même puissance esthétique que l'art dont une des fonctions est de vaincre le temps qui passe. La banalisation de l'art témoigne d'un retour vers un objet artistique fonctionnel et utilitaire tel l'artefact des sociétés traditionnelles qui possède un double rôle, esthétique et social. Cet art qui fait partie intégrante des cultures non occidentales se veut davantage un mode de vie qu'un simple divertissement, et représente pour Tzara et le dadaïsme la seule forme valable d'expression esthétique.

Le mariage de l'art (la poésie) et de la vie dérive d'une nécessité anthropologique, à savoir une révision profonde des rapports entre les hommes. Dorénavant on ne saurait envisager l'art dans une relation d'opposition avec la vie (le réel), mais seulement dans un rapport de synthèse, dans une simultanéité dialogique qui élimine toute hiérarchisation entre le réel et l'irréel.

Le collage dada

Toutefois, à la différence du collage cubiste qui "insère un fragment du réel dans un ensemble préconçu, le collage dada part de la trouvaille occasionnelle autour de laquelle se constitue le tableau, en guise de commentaire, en quelque sorte".¹³⁶ Le collage dada est le résultat plus ou moins du hasard¹³⁷ qui devient une des lois essentielles de la création artistique. En ce qui concerne le collage verbal illustré dans les exemples ci-dessus, les mots et les chiffres coexistent dans une syntaxe singulière qui n'a rien d'une proposition mathématique et qui résulte d'un agencement aléatoire.¹³⁸ Nous verrons en revanche que dans Mouchoir de Nuages, le collage verbal tient d'une intertextualité shakespearienne car Tzara introduit dans la pièce un fragment (intertexte) de Hamlet. Il s'agit donc d'un collage verbal d'ordre culturel (le théâtre dans le théâtre) qui exige un lecteur averti, contrairement aux collages verbaux de La Première Aventure. Par ailleurs Tzara propose une recette pour un poème dadaïste, faisant ainsi du principe du hasard la raison d'être de l'écriture poétique :

¹³⁶ Béhar, Henri, et Michel Carassou, Dada. Histoire d'une subversion, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990, p.130.

¹³⁷ "Dans toutes ces opérations de collage et du montage verbal, graphique ou photographique, le hasard qui préside à la découverte du matériau et à la rencontre des éléments dans un même espace se voit borné par la choix de l'artiste qui élimine ou rajoute selon ses intentions, son humeur, sa conception"., ibid., p.139.

¹³⁸ C'est Hans (Jean) Arp qui, initialement, utilise le hasard dans ses créations picturales et notamment dans le collage. Voir à ce sujet l'article de Jane Hancock, "Arp's Chance Collages", in Foster, Stephen C., Dada Dimensions, Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985. Sur le rôle du hasard dans le dadaïsme, voir Watts, Harriett, Chance: A Perspective on Dada, Michigan, UMI Research Press, 1980.

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal.
 Prenez des ciseaux.
 Choisissez dans ce journal un article ayant la
 longueur que vous
 comptez donner à votre poème.
 Découpez l'article.
 Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui
 forment cet article
 et mettez-les dans un sac.
 Agitez doucement.
 Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
 Copiez consciencieusement
 dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
 Le poème vous ressemblera.
 Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une
 sensibilité char-
 mante, encore qu'incomprise du vulgaire.*

La poésie n'est plus une affaire de construction intellectuelle mais de déconstruction ludique puisqu'elle est issue de l'entrejeu délibéré des vocables et des nombres. Le rassemblement fortuit de mots et de chiffres va à l'encontre de l'édification consciente de la poésie qui vise une harmonie formelle. Les mots se meuvent dans une liberté nouvelle faisant naître toute une imagerie originale et surprenante. C'est le hasard qui devient le nouveau critère de l'art poétique, lequel n'est plus assujéti ni aux nomenclatures rigides et forcément restreintes ni à un psychologisme mimétique des états d'âme de l'écrivain:

La poésie n'est plus préposée à la délivrance des messages ni à la communication de l'angoisse et de la

* L'astérisque est de Tzara lui-même car elle renvoie à une note en bas de page sur une application possible de cette recette poétique. Voir Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.382.

misère des hommes, elle est, plus simplement et plus noblement, un phénomène vital, dans ses modes respiratoire, articulatoire, mimique et gestuel.¹³⁹

Le hasard remplace la logique dans l'organisation et explication des événements, pour devenir la justification naturelle de nos actes. L'art comme la vie se trouvent démunis d'interprétations aprioristes; depuis la révolution einsteinienne c'est la loi du principe d'indétermination¹⁴⁰ qui règne et qui détermine la nature.

"La réclame, ce monstre étrange"

C'est le journal qui constitue la source d'inspiration de la poésie et qui appartient désormais à une culture littéraire. Il faut, d'ailleurs, souligner la prédilection des dadaïstes pour la culture populaire et notamment les mass-media: "Aucun phénomène de la vie moderne n'a gagné autant d'étroits rapports avec l'esprit que cet étrange monstre: la réclame".¹⁴¹ Pour se faire connaître du public, les dadaïstes se servent de l'annonce publicitaire dont le contenu se trouve délibérément faussé et biaisé, afin d'attirer, peu importe le moyen utilisé, le plus grand

¹³⁹ Béhar, Henri, "Préface", Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.10.

¹⁴⁰ Le principe d'indétermination (qui fonde la théorie des quanta) est en contradiction totale avec la physique classique fondée sur la loi newtonienne. "Ce principe stipule qu'il est impossible, en micro-physique, d'attribuer à une particule, à un instant donné, une position et une vitesse déterminées: mieux la position est définie, moins la vitesse est connue, et vice versa". Voir Ortolí, Sven et Jean-Pierre, Pharabod, Le Cantique des quantiques, Paris, Editions La Découverte, Le Livre de Poche, 1984, p.47. "John Cage, who has been called a neo-dadaist composer, has titled one of his albums of electronic music, "Indeterminacy", Peterson, E., op.cit., p.136.

¹⁴¹ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome IV, p.359.

nombre d'intéressés. L'affiche établit ainsi une sorte de pont vivant entre l'avant-garde naissante et le public parisien lequel se familiarise de plus en plus avec les spectacles hétérodoxes des jeunes artistes. Cette nouvelle forme de communication fait son apparition vers le milieu du dix-neuvième siècle et consiste à "exercer une action psychologique sur le public à des fins commerciales".¹⁴² Au début du vingtième siècle, l'affiche publicitaire est omniprésente, devenant de plus en plus une sorte de culte de par sa force rhétorique (ou visuelle) de parole vivante et immédiate. Selon Tzara, cette voix populaire est ancrée dans une mythologie moderne basée sur l'instantanéité et l'efficacité des messages émis, résultant de l'accélération du temps¹⁴³ de notre vie:

Un mythe s'est formé - selon les sourds procédés préhistoriques: la puissance de l'affiche. La publicité s'est faufilée dans les moules d'un sentiment religieux trépassé.¹⁴⁴

Aujourd'hui, à l'approche du deuxième millénaire, le marketing¹⁴⁵ supplante l'oratio des anciens temps pour devenir la nouvelle science de l'argumentation et de la déclamation. La fascination de l'affiche ou de l'image télévisuelle comme objets esthétiques ne cesse de meubler,

¹⁴² Sur la définition de la publicité, voir Le Petit Robert.

¹⁴³ Sur le concept de l'espace-temps voir Alegria, J., et al. L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1983.

¹⁴⁴ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome IV, p.358.

¹⁴⁵ "Le marketing se définit comme un ensemble de techniques et méthodes ayant pour objet la stratégie commerciale dans tous ses aspects et notamment l'étude des marchés commerciaux"., Le Petit Robert.

depuis, nos fantasmes urbains. L'iconographie commerciale domine l'expression artistique de l'époque de Tzara, dans les collages picturaux, les jeux typographiques,¹⁴⁶ les ready-made de Marcel Duchamp, pour aboutir au pop art américain des années soixante. La publicité contribue à l'institution de la vocalité éclipsée par la souveraineté de l'écrit:

The placard, the sandwich man, the poster, the sign, the advertisement, the leaflet, the broadside, prospectus, *prier d'insérer*, ticket, handbill - all these methods of calling out, shouting, if you will, were devices of circumventing traditional language, imitating the sound of primacy, the original spoken rhythm which had been for millenia abstracted by written language.¹⁴⁷

L'utilisation du quotidien dans l'art (soit le bruit, le chant folklorique, la publicité ou tout ce qui relève de la culture de masse) souligne la vocation

¹⁴⁶ Quoique l'expérience typographique (des dadaïstes) relève davantage du mode écrit, elle ne demeure pas moins une tentative de verbalisation. Avec l'avènement du codex, la parole perd son rôle primordial puisqu'elle se trouve subordonnée à l'univers scriptural. Le Moyen âge et l'antiquité privilégient la forme orale de communication, source de la divinité ("au commencement était le verbe"). Les scripteurs s'adonnent à la calligraphie et l'iconographie afin d'adoucir la sévérité de l'écriture sacrée: "In other words, the rhythm of voice which had been suppressed in the formal abstraction of written language was renewed by the demand upon the eye to perceive meanings in advance of reading them". (Cohen, Arthur, " The Typographic Revolution: Antecedents and Legacy of Dada Graphic Design", Dada Spectrum, p.75.). Le destinataire est invité à percevoir une forme avant de compléter le sens d'un contenu, diminuant ainsi l'importance de ce dernier. Cette innovation morphologique qui concerne l'inscription typographique s'applique avec force dans les marchés des 19e et 20e siècles. L'emphase typographique dérive du besoin, de plus en plus grandissant, de communiquer immédiatement et effectivement avec l'autre. Selon Cohen, ce type d'interaction remplace le mot prononcé, instaurant de nouveau l'oralité au sein des manifestations culturelles.

¹⁴⁷ Cohen, A., "The Typographic revolution: Antecedents and Legacy of Dada Graphic design", p.76.

dadaïste pour une communication orale dans une civilisation vouée au livre. Forcément donc, par le biais du collage (pictural et verbal), l'écrivain et le peintre dada inscrivent la parole et le son dans la lettre et la couleur. Cette réanimation de la littérature et de l'art participe du vitalisme propre au dadaïsme qui réfute tout effort d'organisation théorique.

Le proverbe dada

Dans La Première Aventure les éléments linguistiques qui constituent une phrase conventionnelle transgressent la succession logique du sujet-verbe-objet. Dans ce nouvel ordre grammatical chaque partie du discours perd sa fonction spécifique ou en acquiert une autre. Cette répartition des rôles entre les différentes unités propositionnelles contribue à une interrogation subtile de notre façon de communiquer. La rationalité discursive se trouve aliénée au profit d'une énonciation incohérente selon les conventions de la procédure grammaticale. Avant que la transmission écrite de l'information devienne la nouvelle réalité communicationnelle, c'est l'interaction orale qui détermine les rapports humains. En effet, selon Havelock, c'est l'oralité qui fonde notre civilisation bien plus que l'écriture:

[...] l'âge de l'écrit - ces différents stades qui ont marqué la diffusion sociale croissante de l'usage de l'écriture - n'est, par rapport à celui qui l'a précédé, qu'un bref instant dans l'histoire de notre espèce.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Havelock, E. A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.13.

Pendant longtemps le logocentrisme occidental se désintéresse de toute culture appartenant au domaine oral à cause principalement de son caractère collectif. Que les récits populaires soient dépossédés de signature personnelle, d'auteur identifiable ne doit pas les reléguer à un statut littéraire inférieur. Ainsi d'après Zumthor la littérature médiévale (fondée sur une oralité mixte) subit-elle l'indifférence de la critique littéraire jusqu'au début des années cinquante où émergent les premières études médiévistes. L'histoire littéraire se réapproprie alors le Moyen Age comme un moment essentiel de la poésie occidentale et non seulement comme "une sorte de no man's land d'attribution incertaine, où un monde est censé se défaire, un autre s'annoncer, laissant le philologue sans critères".¹⁴⁹ La nature orale de l'oeuvre médiévale ne s'avère plus une entrave pour l'analyse critique; plutôt elle y apporte une contribution enrichissante étant donnée sa théâtralité et donc son caractère social. L'examen attentif du folklorisme médiéval révèle le fonctionnement de toute une société qui repose sur une communication intimiste de la culture.

Tzara veut que la poésie redécouvre sa nature théâtrale et que le théâtre devienne poétique, soit "un phénomène vital, dans ses modes respiratoire, articulatoire, mimique et gestuel".¹⁵⁰ Il désire sortir l'activité poétique de l'espace clos de l'écriture-lecture et l'inscrire dans un dialogisme vivant où l'Autre s'avère être l'énergie productrice du sens. Il s'agit d'investir le dire poétique d'une éthique corporelle afin qu'il

¹⁴⁹ Zumthor, Paul, Parler du Moyen Age, Paris, Les Editions de Minuit, Collection "Critique", 1980, p.58.

¹⁵⁰ Béhar, Henri, "Préface", Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.10.

participe de nouveau au jeu quotidien de séductions interpersonnelles. En revanche, l'acte théâtral doit être perçu dans une relation sensorielle où le langage conserve encore sa toute première innocence. Pour le poète-dramaturge il n'y a pas de genres littéraires ni de catégories esthétiques mais "une sorte de fonction poétique, expression spontanée de l'individualité".¹⁵¹ De fait, La Première Aventure se rapproche davantage d'un spectacle hétérodoxe fondé sur la confusion des manifestations artistiques diverses que d'un genre spécifique. La première pièce de Tzara est encore loin des conventions proprement dramatiques qui caractérisent Mouchoir de Nuages.

La réclamation du lyrisme sur la scène coïncide par conséquent avec l'exigence d'une spontanéité verbale et gestuelle propre aux cultures orales. Du reste le poète ne cesse de mettre l'accent sur le caractère acoustique et populaire de Dada et de ses expressions diverses:

Proverbe Dada

[...] Le proverbe dada résulte d'une sonorité aux apparences multiples, partie de toutes les bouches avec la force d'inertie et la conviction du ton [...]. Le motif du proverbe populaire est l'observation, l'expérience, celui du proverbe dadaïste une concentration spontanée qui s'introduit sous les formes du premier et peut arriver au même degré et résultat: petite folie collective d'un plaisir sonore.¹⁵²

¹⁵¹ Tzara, T., "Le Pouvoir des Images", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.400.

¹⁵² Tzara, T., "Lampisteries", Oeuvres Complètes, Tome I, p.411.

Le langage dadaïste puise son énergie dans la tradition populaire pour atteindre éventuellement une force collective¹⁵³ importante. Selon Goody, "la composition d'oeuvres orales nécessite l'usage des locutions stéréotypées"¹⁵⁴ auxquelles il prête le nom plus général de *formule*. La formule désigne "un groupe de mots employé régulièrement dans les mêmes conditions métriques pour exprimer une idée essentielle".¹⁵⁵ Dans ce sens le proverbe, qui se définit par la condensation de la sagesse collective, participe également d'une structure formulaire et donc d'une culture éminemment orale. Tzara veut que l'idée dadaïste obtienne la puissance populaire de la formule proverbiale tout en conservant son caractère subversif à travers les temps. Toutefois le poète ne désire pas attribuer au proverbe dadaïste un contenu idéologique ou moral, mais plutôt lui assigner une liberté verbale. Tzara souhaite l'assimilation du dadaïsme par les masses, pour que ce dernier devienne une sorte d'état d'esprit, à l'instar de la mentalité romantique dont le rapport avec le mouvement littéraire reste lointain:

Plus tard, au cours de l'histoire, quand Dada
deviendra un mot précis et habituel, et quand la

¹⁵³ "[...] sans minimiser les qualités individuelles des autres protagonistes, on doit convenir que c'est à l'action collective, incessamment prônée et organisée par Tzara, que Dada dut de pouvoir se définir empiriquement et de ne point s'enliser dans l'oeuvre qui l'eût fatalement conduit à n'être qu'une nouvelle école littéraire", Sanouillet, M., Dada à Paris, p.20.

¹⁵⁴ Goody, J., op.cit., p.220.

¹⁵⁵ Cette définition appartient à Milman Parry qui avec Lord sont parmi les grands spécialistes de l'épopée balkanique et homérique. Ils remarquent que le poète d'une société orale apprend ses chants *oralement*, les compose *oralement* et les transmet *oralement*. Citée dans Goodt, J., ibid., p.200.

répétition populaire lui donnera le sens d'un mot organique avec son contenu nécessaire, on sera dada sans honte ni péjoration, car qui pense encore aujourd'hui à la littérature en qualifiant de romantique un lac, un paysage, un caractère? ¹⁵⁶

Le dadaïsme évoluera en une sorte d'épithète de la vie pour éventuellement devenir son synonyme. En effet, selon Sanouillet, "par un phénomène courant d'extension sémantique, le vocable [dada] lui-même prit une signification symbolique générale, qu'il a d'ailleurs en partie conservée de nos jours". ¹⁵⁷ N'est-ce pas la définition même de Dada qui, paradoxalement, par l'intermédiaire de l'expression artistique, désire une fusion avec la vie?

Liberté: **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE. ¹⁵⁸

La popularisation de Dada ne se fait pas à l'intention d'une révolution future, esthétique ou socio-politique. Pour Tzara la banalisation de Dada ne prétend guère à un changement des valeurs existantes, mais plutôt à la destruction incessante de toute idéologie, même celle prônée par les dadaïstes eux-mêmes, car "les vrais dadas sont contre DADA". ¹⁵⁹ Par conséquent le dadaïsme, une fois devenu une réalité proverbiale, doit

¹⁵⁶ Tzara, T., "Lampisteries", Oeuvres Complètes, Tome I, p.422.

¹⁵⁷ Sanouillet, M., Dada à Paris, p.396.

¹⁵⁸ ibid, p.367.

¹⁵⁹ Tzara, T., "Sept Manifestes Dada", Oeuvres Complètes, Tome I, p.381.

être renversé au profit d'une autre formule. Ce que l'on doit retenir du Proverbe Dada, c'est sa nature orale qui embrasse la collectivité dans toutes ses créations impulsives.

La poésie-activité de l'esprit

L'idée première qui sous-tend la "proverbalisation" du dadaïsme est le désir de désacraliser le poétique assujetti aux expériences formalistes de l'avant-garde symboliste. L'hermétisme idéaliste est une réaction contre la trivialité lyrique qui envahit la société française vers la fin du dix-neuvième siècle:

La poésie pullule en 1889. Le poétique (de tradition identifiée) apparaît partout en bouche-trou de la prose. Il n'y a pas seulement surproduction, il y a vulgarisation, facilité, routine du versifié.¹⁶⁰

Afin de se distancier de l'omniprésence asphyxiante de cette vague poétique, l'écriture symboliste cultive la contrainte formelle. Le renouvellement de la poésie devient possible grâce à l'obscurcissement volontaire du vers, ce qui contribue largement à la marginalisation de l'activité poétique. Le proverbe dada va à l'encontre précisément de l'extrémisme du style symboliste en proposant la participation totale de tous les sens. Ce que les poètes décadents et symbolistes rejettent comme impur, le dadaïste veut récupérer dans toute son ampleur

¹⁶⁰ Angenot, Marc, "Poésie et discours social en 1889: Banalisation et raréfaction du poétique", Littératures, no 3, Montréal, Université McGill, 1989, p.3.

populaire. Le dadaïsme réfute l'épuration esthétique de l'art et de la vie, d'où son rappel constat des éléments vitaux (tels le bruit, la voix).

Selon Tzara, le caractère de la poésie change avec le temps, passant d'une *activité de l'esprit* à un *moyen d'expression*. La psychologie jungienne considère l'intellect sous l'angle du penser non dirigé (le rêve) et du penser dirigé (la logique) qui fondent respectivement les sociétés "primitive" et "moderne".¹⁶¹ Le bon sens est l'élément productif du psychisme qui, en accord avec son environnement, organise la science et la civilisation. Son rapport avec la réalité se fait au moyen des principes linguistiques (le langage) qui déterminent une communication efficace. En revanche la pensée illogique, intrinsèque à la mentalité primitive, tente continuellement de se détacher du réel objectif et se manifeste davantage sous forme d'images. Sa nature supra-verbale rapproche ce type de penser de la poésie-activité de l'esprit, alors que le caractère discursif du penser dirigé reflète plus la poésie-moyen d'expression.¹⁶² Inspirée de la dialectique d'Engels, la critique de Tzara tente une théorisation de la situation poétique. Partant du principe hégélien de la négation (de la négation), la poésie-activité de l'esprit historiquement se trouve niée par la poésie-moyen d'expression qui sera niée à son tour. L'histoire de la poésie témoigne des rapports conflictuels entre deux systèmes idéologiques divergents qui engendrent éventuellement une nouvelle forme de pensée:

¹⁶¹ Actuellement, on utilise les termes "orale" et "écrite" afin de désigner les sociétés "primitive" et "moderne".

¹⁶² Tzara, "Les Écluses de la Poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, op.cit., p.17.

De cette négation de la négation doit naître une nouvelle poésie, élevée à la puissance qu'on ne saurait trouver que sur le plan psychique de la collectivité.¹⁶³

Cette hypothèse rejoint l'éthique dadaïste d'une démocratisation de la poésie, voire de l'art. Pour Tzara c'est seulement dans une société idéalement socialiste que l'"état poétique" peut subsister, lequel serait "dominé par le penser non dirigé superposé à la structure de la civilisation et à ses conquêtes indestructibles".¹⁶⁴ La poésie, de "qualité" se transforme en "quantité", c'est-à-dire que le style distinctif du poète s'unit à la collectivité¹⁶⁵ devenue elle-même créatrice de poésie. Naturellement ce discours socialisant ne provient pas du Tzara de l'époque dadaïste des performances anarchistes.¹⁶⁶ La politisation du poète roumain ne s'effectue que plus tard (après la fin de Dada), lors de sa collaboration en 1929 à la revue La Révolution surréaliste et son adhésion au parti communiste français en 1947. Nonobstant, les débuts anarchisants du poète ne viennent pas contredire ses théories

¹⁶³ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome V, p.23.

¹⁶⁴ ibid., p.22.

¹⁶⁵ N'est-ce pas la même idée qui sous-tend la théorie bakhtinienne du roman, lorsqu'elle se réfère à la parole sociale, réfutant ainsi l'individualisme saussurien?

¹⁶⁶ "Deux initiatives au moins témoignent d'[une] détermination politique: la fondation en 1918 à Bâle d'un organisme visant à mettre au service de la révolution socialiste le potentiel intellectuel représenté par le Mouvement Dada (Arp, Richter, Baumann, Eggeling, Giacometti, Helbig et Janco), et en avril 1919 la constitution d'une association parallèle (Bund Revolutionärer Künstler) placée sous la direction de Hans Richter et qui dura le temps de la révolution spartakiste allemande". Sanouillet, M., Dada à Paris, p.22.

constructives de critique, puisque les deux conceptions sont soutenues par l'idée fondamentale d'une popularisation de l'art:

TRISTAN TZARA

[...] nous ne voulons pas compter les fenêtres de
l'élite merveilleuse car Dada n'existe pour personne
[...]¹⁶⁷

Ainsi du moment où le rationalisme du Siècle des Lumières envahit la conscience sociale, une résistance unanime se fait ressentir au sein du monde artistique. Il s'agit d'une réaction vive contre la préhension empirique du réel, reflétée dans le verbe sexué du Marquis de Sade dont l'hymne à la liberté s'impose contre une société persécutrice des instincts naturels de l'homme.¹⁶⁸ Au siècle suivant, le lyrisme romantique fait ressortir la part du merveilleux refoulée dans les méandres de la pensée. Il sert à renouer le paraître avec l'être dissimulé derrière la dualité vampirique de la réalité. La prolifération de la littérature noire ainsi que l'industrialisation massive du roman¹⁶⁹ témoignent du retour, vers le

¹⁶⁷ Tzara, T., "La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine", Oeuvres Complètes, Tome I, p.82. "Il y a une littérature qui n'arrive pas à la masse vorace. Oeuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les bois s'étiolent", Tzara, T., "Manifeste Dada 1918", Oeuvres Complètes, Tome I, p.362.

¹⁶⁸ Whitton, David, "Tristan Tzara's *Mouchoir de nuages*", Theatre Research International, no 14, 1989, p.272-73. Aussi, selon Corvin, "la parodie est un jeu intellectuel aux antipodes de la spontanéité dadaïste", "Le théâtre dada existe-t-il?", p.285.

¹⁶⁹ L'apparition du roman-feuilleton, en France, est liée à l'avènement d'une presse d'information (*La Presse*) fondée en 1836 par Emile Girardin. Etant donné le prix relativement bon marché de ce journal, le roman

milieu du dix-neuvième siècle, de l'imaginaire. Les Bousingos (notamment Gérard de Nerval, Pétrus Borel...), avec leur esthétisme dandyste et leurs actes scandaleux, veulent se démarquer de la médiocrité de l'univers bourgeois fondé sur l'ordre, le culte de l'argent et du rendement. Comme deux frères ennemis, l'artiste et le bourgeois incarnent les contradictions et antagonismes engendrés par l'incompatibilité de deux visions du monde. Pour ces jeunes artistes, la poésie doit descendre dans la rue et se transformer en un geste subversif: il s'agit de

[...] la tendance de transposer la poésie dans la vie quotidienne, tendance qui, inconsciemment, impliquait l'idée que *la poésie pourrait exister en dehors du poème*.¹⁷⁰

Le *spleen* baudelairien exprime également le désarroi du poète face au monde bourgeois qui proscriit le quotidien dans sa nudité problématique. Pour Lautréamont, la poésie s'avère une sorte de

devient davantage accessible au public. La littérature de presse vient alors remplacer les *cabinets de lecture*, où la possibilité de location de livres à peu de frais permettait à une clientèle peu fortunée de lire et d'apprendre. Le roman-feuilleton, de par son existence journalière, est en communication immédiate avec ses lecteurs et donc s'inscrit dans une forme d'interaction orale s'opposant à la littérature érudite (écriture) de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. En effet, les lecteurs participent activement à la composition des textes diffusés par l'envoi aux auteurs (notamment Eugène Sue) de demandes de prolongation de l'histoire, de suggestions ou de conseils. La nature orale du roman-feuilleton se trouve par ailleurs confirmée dans la mise en scène d'un univers construit sur les mythes et leurs héros (Monte-Cristo, Fantômas) qui sensibilisent les couches populaires. L'auteur de la littérature de masse représente le porte-parole des rêves éveillés et collectifs de son public.

¹⁷⁰ Tzara, T., "Les Écluses de la poésie", *Oeuvres Complètes*, Tome V, p.12.

dictature de l'esprit, une activité intellectuelle et non seulement un moyen de communication. La destruction mallarméenne de la syntaxe par la suppression, dans certains cas, de la ponctuation (comme dans le poème Coup de dès), la versification libre des symbolistes, mais surtout l'écriture de Rimbaud qui anticipe la poésie "telle que l'avenir aura à l'envisager sous l'angle du changement de la qualité en quantité",¹⁷¹ préparent le terrain d'une poésie-activité de l'esprit. Dans son esquisse de l'évolution de la poésie en pensée,¹⁷² Tzara mentionne, entre autres, l'apport considérable de la dramaturgie d'Alfred Jarry qui inaugure des "éléments alors" inattendus comme la "surprise" et "l'insolite pour interrompre le courant contemplatif que depuis le Romantisme la poésie ne cessait de suivre".¹⁷³ La poésie et le théâtre s'inscrivent désormais dans une approche humoristique de l'absurdité de la vie. L'ironie jarryque annonce les jeux calligraphiques d'Apollinaire, qui accorde à la poésie une valeur distinctive dont Dada et le Surréalisme font une "exigence permanente de l'esprit".

A la place donc d'un formalisme littéraire et dramaturgique, Tzara suggère la poésie comme attitude mentale:

At first it would seem that an attack on "poetry as means of expression" is the manifestation of an antisocial attitude, having as its goal the undermining of a very basic means of communication. Tzara's motivation, eminently social and even humanistic, is

¹⁷¹ ibid., p.13.

¹⁷² Voir le chapitre sur Coeur à Gaz.

¹⁷³ Tzara, T., "Les Ecluses de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.15.

the desire for human brotherhood - achieved on something other than the verbal level.¹⁷⁴

Il s'agit de débarrasser le fait poétique de son rôle utilitaire d'énoncé linguistique basé sur le bon fonctionnement de l'acte communicationnel. Jakobson¹⁷⁵ est l'un des premiers linguistes à avoir démarqué la fonction poétique des autres fonctions du langage en lui assignant une place prépondérante dans la culture qui, selon Goody, se définit en termes d'actes de communication.¹⁷⁶ La poésie lutte continuellement contre les contraintes formelles et idéologiques du discours pratique qui tend à censurer l'expressivité du sujet. Néanmoins, pour Tzara, la poésie-moyen d'expression ne relève aucunement de la poésie prise ici dans le sens d'une démythification des modèles culturels. Le salut du poétique réside dans la transgression de l'héritage prosodique et des contingences littéraires, s'il veut retrouver sa créativité et sa spontanéité. C'est dire que la survie de la poésie dépend de la destruction même de l'écriture en tant que véhicule de la mémoire collective: "Si la poésie actuelle est encore pour une bonne part un moyen d'expression cela est dû à sa subordination au langage c'est-à-dire à sa forme."¹⁷⁷ Le poète ne cesse de souligner l'importance de plus en plus accrue d'une nouvelle culture.

¹⁷⁴ Peterson, E., op.cit., p.83.

¹⁷⁵ Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.220. Les autres fonctions du langage sont la fonction référentielle, la fonction émotive, la fonction conative, la fonction phatique et la fonction métalinguistique.

¹⁷⁶ Goody, J., op.cit., p. 86.

¹⁷⁷ Tzara, T., "Les Écluses de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.16.

La modification des modes d'apprentissage et des moyens de transmission de l'information implique une révision des phénomènes culturels.

CHAPITRE 2

ENTRE L'ECRITURE ET LA PAROLE

Le théâtre, comme la parole, a
besoin qu'on le laisse libre.

Antonin Artaud

COEUR À GAZ (1923)

Contrairement à La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine¹ et La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, Cœur à Gaz présente une organisation dramatique. La division de la pièce en trois actes ainsi que l'existence de didascalies témoignent d'un retour à la structure dramaturgique classique. Nonobstant, il ne s'agit ici que d'un classicisme illusoire se limitant à la répartition des répliques sans le souci d'une cohérence sémantique.² Lorsque le contenu (informatif, conceptuel et émotionnel) est délibérément brimé au profit de l'expression (éléments d'ordre sonore, allitérations, bruitisme,

¹ Il y a tout de même une tentative élémentaire de structuration dans le partage des différents énoncés. "En réalité, il n'est nul acte de parole ou d'écriture qui ne présuppose un travail minimum de structuration de la part du sujet parlant ou écrivant", Briolet, D., op.cit., p.38.

² Michel Corvin relève dans Cœur à Gaz une thématique amoureuse issue d'un conflit entre les personnages Oeil et Bouche. "Le théâtre dada existe-t-il?", p.274-75.

simultanéisme), la signification³ des énoncés se trouve altérée. Comme c'est le cas dans les deux manifestes, le sens est à chercher du côté du son, de la voix matérielle et non du contenu idéologique. Dans Coeur à Gaz, c'est la même relation sémantique qui subsiste, à savoir la mise en valeur de la forme d'expression. Ce formalisme apparent se trouve immédiatement contesté par la mise en place d'un discours illogique. A l'instar de la parole inintelligible des premières pièces, le verbe dans Coeur à Gaz acquiert une identité autonome en brisant la syntaxe du logos au profit d'un érotisme lexical ("Les mots font l'amour", selon Breton⁴): "La grammaire se trouve ainsi dépourvue de finalité, elle devient prosodie, [...] inflexion qui dure pour présenter le Mot."⁵

Le mot, une fois délivré de ses contingences grammaticales, devient sémantiquement ouvert, ce qui perturbe son bon fonctionnement en tant que signe linguistique ayant un rôle spécifique:

OEIL

[...] j'ai froid, j'ai peur, j'ai vert
j'ai fleur j'ai gazomètre j'ai peur (Coeur à Gaz, p.159)

.....
Pâques vertébrés en cages militaires la peinture
ne m'intéresse pas beaucoup.
J'aime les paysages sourds et larges galops. (Coeur à Gaz, p.168)

³ "Tout système de signification comporte un plan d'expression (E) et un plan de contenu (C) [...]. La signification coïncide avec la relation R des deux plans: ERC", Barthes, Roland, Eléments de sémiologie, Paris, Editions du Seuil, 1953, p.163.

⁴ Breton, André, Les Pas Perdus, Paris, Editions Gallimard, p. 1969.

⁵ Barthes, R., Le degré zéro de l'écriture, p.43.

Dans le premier extrait ci-dessus, le renversement syntaxique est effectué par la simple omission de l'article dans "j'ai vert", "j'ai fleur" et "j'ai gazomètre". Il s'agit certes d'une lacune consciente de la part de Tzara censée souligner le caractère conventionnel de toute relation sémiotique et propositionnelle. Dans le deuxième extrait "Pâques" (qui est une fête religieuse) se trouve qualifié de "vertébrés" et est enfermé dans des "cages militaires". La phrase continue sans aucun lien thématique avec le contenu de l'énoncé précédent "j'aime les paysages sourds et larges galops", dont le caractère elliptique est dû à l'absence de l'article ("les" larges galops).⁶ Par ailleurs, les noms des personnages de La Première Aventure et de La Deuxième Aventure⁷ démontraient déjà la préférence de Tzara pour les associations inusitées. Il baptise ses personnages de substantifs qui ne sont pas des noms propres; soit Cou, Nez, Oeil, Bouche, Oreille, Sourcil et Coeur, ce dernier ne possédant aucune réplique ("un personnage qui n'est pas présent"⁸) et désignant le titre de la pièce. Ici, l'écrivain opère une véritable transmutation grammaticale car il enlève aux mots leur valeur dénotative en les redistribuant dans un

⁶ Nous avons signalé la même déconstruction linguistique dans La Première Aventure, et n'y reviendrons pas de façon détaillée.

⁷ Dans La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, les noms des personnages sont inspirés du monde linguistique (Madame Interruption, Mademoiselle Pause), du monde planétaire (Monsieur Saturne), du monde anatomique (Le Cerveau Désintéressé, Oreille, Monsieur Absorption) et du monde culturel (Monsieur Aa Antiphilosophe). La troisième catégorie annonce les personnages de Coeur à Gaz.

⁸ Boeschoten, Cheryl, "Tzara et Marinetti: Une étude de leur théâtre", Quaderni d'italianistica, Volume VII, No.1, 1986, p.49. N'est-ce pas le même principe qui sous-tend La cantatrice chauve d'Ionesco? Toute la pièce est construite autour d'un personnage inexistant.

nouvel ordre syntaxique. Leur aspect informatif qui indique la fonction référentielle se trouve ainsi éclaté sur le plan de la dénotation au profit d'une reconstruction sémantique qui constitue le plan de la connotation:

La connotation [...] ouvre un espace indéfiniment ouvert à l'activité de l'imaginaire et aux pouvoirs inventifs du langage. Ainsi s'exerce la fonction doublement libératrice et critique du texte poétique.⁹

LA FONCTION LIBÉRATRICE OU LA LIBÉRATION DU THÉÂTRE

Il s'agit de libérer les vocables de leurs références définitives par la mise en scène d'une textualité non linéaire (table) qui ne se soumet plus aux normes syntactico-sémantiques. Kristeva désigne comme texte "un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue".¹⁰ C'est cette définition qui convient le mieux à la description de la parole dans Cœur à Gaz, puisque "texte" ne dénote pas exclusivement un arrangement lexical conventionnel selon la logique syntaxique. Le texte se veut un réseau multiple qui entrelace des paradigmes divers empruntés aux textes antérieurs ou contemporains. Cette ramification intertextuelle qui se fonde sur la pratique consciente ou inconsciente de la permutation des (inter-) textes, constitue la productivité textuelle. Dans le cas de Cœur à Gaz, l'opération intertextuelle participe d'une forme générique, c'est-à-dire d'une forme qui signale le genre, ici dramatique (actes, didascalies, personnages, dialogue). Il s'agit donc d'une

⁹ Briolet, D., op.cit., p.113.

¹⁰ Kristeva, J., Σημειωτική, p.113.

intertextualité d'ordre générique (forme) et non d'une intertextualité d'ordre culturel (contenu) qui caractérise Mouchoir de Nuages notamment.

L'infraction au dialogue

Dans les poèmes-manifestes Tzara n'utilise pas la figuration tabulaire de l'écriture dramaturgique¹¹ qui constitue le texte de Coeur à Gaz. Ici, il s'en sert afin de tourner en dérision le discours théâtral fondé jusque-là sur des préceptes éminemment bourgeois, sauvegardes du réalisme vulgaire d'une vision du monde vaudevillesque:

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.¹²

L'art n'est pas une imitation de la vie; il est une création parallèle, et, s'il mime le fonctionnement de la vie, c'est seulement à travers notre conscience qu'il prend forme et signification.¹³

La révision profonde de l'art dramatique concerne particulièrement le théâtre bourgeois¹⁴ qui domine la scène française au début du

¹¹ Voir à ce sujet l'introduction de notre étude.

¹² Tzara, "Lampisteries", Oeuvres Complètes, Tome I, p.397. "La poésie ne peut se sauver de la "maladie" occidentale qu'en devenant théâtre.", Derrida, J., op.cit., p.350. Kristeva aussi signale le caractère théâtral de la poésie, issu des archétypes carnavalesques. Voir Kristeva, J., Σημειωτική, p.100-01.

¹³ Tzara, T., "Le pouvoir des images", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.378.

¹⁴ Voir p.33 à 35 de notre étude.

vingtième siècle. En recourant à la structure dialogale dans Coeur à Gaz, Tzara semble instituer un discours homogène et continu:

OEIL

La conversation devient ennuyeuse, n'est-ce pas?

BOUCHE

Oui, n'est-ce pas?

OEIL

Très ennuyeuse, n'est-ce pas?

BOUCHE

Oui, n'est-ce pas?

OEIL

Naturellement, n'est-ce pas?

BOUCHE

Évidemment, n'est-ce pas?

OEIL

Ennuyeuse, n'est-ce pas?

BOUCHE

Oui, n'est-ce pas?

OEIL

Évidemment, n'est-ce pas?

BOUCHE

Oui, n'est-ce pas?

OEIL

Très ennuyeuse, n'est-ce pas?

BOUCHE

Oui, n'est-ce pas?

OEIL

Naturellement, n'est-ce pas?

BOUCHE

Évidemment, n'est-ce pas?

OEIL

Ennuyeuse, n'est-ce pas?

BOUCHE

Évidemment mondieu.

Néanmoins ce dialogue n'est qu'un simulacre formel (une vraisemblance) puisqu'il ne possède aucune caractéristique spécifique qui représente un échange dialogal.¹⁵ C'est dire qu'il ne possède aucune nécessité

¹⁵ Nous avons montré la crise du dialogue dans La Première Aventure (chapitre 1), qui conduit à une crise du langage et donc de l'identité (la personne)". [...] les personnages portant le nom des différentes parties

dramatique apte à faire progresser l'action: "the framework of dialogue is consistently used as a convenience, without acknowledgement of dramatic necessity".¹⁶

D'une manière générale, Coeur à Gaz présente toute une série de phrases logiques qui se déroulent progressivement, donnant ainsi l'impression d'une pensée cohérente:

OEIL

[...] Vous êtes belle, Clitemnestre, le cristal de votre peau éveille la curiosité de nos sexes; (Coeur à Gaz, p.159)

OREILLE (*entre*)

[...] les hommes simples se manifestent par une maison, les hommes importants se manifestent par un monument. (Coeur à Gaz, p.159)

Encore une fois, Tzara masque le discours en lui prêtant un rôle logique qui sert réellement à le démasquer. Ce conformisme grammatical apparent repose sur un "rapport pseudo-logique [...] d'ordre poétique et exige le recours à la valeur symbolique des mots [...] ".¹⁷ Se montrant comme une parodie de lui-même, le théâtre imite le fonctionnement dramatique dans le but de procéder à une auto-réflexion.¹⁸

Les interrogations s'enchaînent, se répètent, se reflètent, chacune devenant une sorte de miroir pour l'autre. Une fois lancée, la question

du visage humain symbolisent peut-être la fragmentation du moi"., Boeschoten, C., op.cit., p.50.

¹⁶ Matthews, J.H., op.cit., p.29.

¹⁷ Corvin, M., "Le théâtre dada existe-t-il?", p.269-70.

¹⁸ Voir la partie sur la fonction critique ou l'autocritique du théâtre.

revient à son point de départ, comme dans un retour écholalique de dialogues avortés. Ce discours de mise en abyme, qui traverse tout le texte de Coeur à Gaz, fait éclater la diversité discursive en suggérant un psittacisme verbal qui souligne la pathologie du langage. Cet effet de reprise témoigne de la stérilité du sujet de l'énonciation, incapable de produire des énoncés diversifiés et nuancés: "[...] quand un message est infiniment répété, l'information qu'il contient décroît rapidement puis tend vers une limite liée à la présence même du message."¹⁹ Les personnages sont pris dans une parole circulaire, répétitive, qui empêche l'existence de toute forme d'interaction. La répétition monotone du même énoncé est symptomatique d'une crise généralisée qui affecte l'homme occidental et ses rapports avec le monde: "This kind of enumeration can be used to convey the weight of inanimate things on the earth, the existentialist idea of contingency, and the dull repetition of human experience."²⁰ Le sujet de l'énonciation est ainsi réduit à un sujet zérologique, à savoir une instance dépourvue d'espace logique qui organise le sujet parlant²¹ :

Ce "sujet" zérologique est extérieur à l'espace gouverné par le signe. Autrement dit, le sujet disparaît lorsque disparaît la pensée du signe, lorsque la relation du signe au denotatum est réduite à zéro [...] (Le sujet zérologique se meut sur) la scène *vide* ("surface vacante"), distante de celle où nous parlons comme des sujets logiques; une "autre scène" où se produit cette jonction de signifiants

¹⁹ Cité dans Corvin, M., "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", p.11.

²⁰ Peterson, E., op.cit., p.13.

²¹ Kristeva, J., Σημειωτική, p.213.

("heurt successif") qui échappe aux catégories de la logique bivalente [...]22

Le langage étant son support médiateur, l'homme se trouve démuné de son aptitude communicationnelle à émettre-recevoir des messages. En utilisant la redondance²³ comme raison d'être du langage, Tzara fait ressortir l'inutilité des mots au théâtre, (voire "l'inutilité du théâtre au théâtre" selon la critique de Jarry). Les mots semblent s'autogénérer dans une sorte de parthénogenèse verbale où l'autorité auctoriale n'a plus sa place (crise du moi). Par conséquent, le langage se libère de son créateur pour devenir lui-même son propre démiurge, inaugurant de cette manière son autonomie²⁴ envers un auteur absolu. D'où la valorisation de tout ce qui relève d'un mode de communication oral qui privilégie la force collective au détriment d'une écriture subjectiviste qui, elle, favorise la pensée individuelle.

22 ibid., p.209.

23 Andy Warhol se sert également de la répétition comme raison d'être de l'art, en reproduisant le même motif, explorant ainsi toutes les possibilités de la mécanisation dans le domaine artistique. "[...] il s'agit d'une caractéristique du XXe siècle, prenant en compte la civilisation industrielle: l'artiste *mime le modèle de la chaîne de montage* en découpant son travail en séquences répétables, *il s'incorpore la division technique et sociale du travail pour mieux lui résister [..]*". Costa, Vanina, "Warhol Séries Américaines", Beaux Arts, No 65, Février 1989, p. 46. Aussi Kandinsky écrit-il que " frequent repetition of a word (again a favourite game of children, which is forgotten in after life) deprives the word of its original external meaning", Concerning the spiritual in art, New York, Dover Publications Inc., 1977, p.15.

24 Breton recuse l'esthétique libriste (mots en liberté) des futuristes "fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots [...] nous [y] avons opposé l'écriture automatique qui introduit dans le problème une donnée dont il n'a pu être suffisamment tenu compte, mais qui l'empêche dans une certaine mesure de se poser". Breton, André, Point du jour, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1970, p.43.

La liste dada

La vulgarisation du dadaïsme a pour objectif la familiarisation du mouvement au même titre qu'un dicton proverbial. De sorte que Tzara veut renforcer la mémorisation des images de la poésie dada en proposant une récurrence lexicale obsédante:

The reader who is troubled by the profusion of assonance, alliteration, repetition of key words and key sounds, and various other sorts of word play must realize that these poetic devices furnish the verbal echoes Tzara has always used to reinforce his images in the memory. ²⁵

OEIL

Statues bijoux grillades
Statues bijoux grillades
Statues bijoux grillades
Statues bijoux grillades
Statues bijoux grillades
et le vent ouvert aux allusions mathématiques

cigare bouton nez
cigare bouton nez
cigare bouton nez
cigare bouton nez
cigare bouton nez
cigare bouton nez
il aimait une sténographe [...] (Coeur à Gaz, p.155)

Ce passage témoigne d'une obsession essentiellement onomastique qui, selon Meschonnic, reflète l'écriture surréaliste fondée sur le culte du "style

²⁵ Caws, M. A., op.cit., p.105.

substantif".²⁶ C'est l'empire du nom au détriment du verbe, ce qui élimine la possibilité d'une syntaxe complète. La grammaticalité telle que Chomsky l'envisage est ici remise en question puisqu'elle se trouve violée par la loi poétique. La phrase orthodoxe (composée d'un syntagme nominal et d'un syntagme verbal), pilier du bon usage de la langue, est renversée par une textualité poétique (table) qui ne se préoccupe plus d'une taxinomie linéaire des lexèmes:

[...] la table, en tant que forme, peut être intériorisée comme élément de la mémoire visuelle, qui est beaucoup plus "littérale", beaucoup plus précise que la mémoire orale parce qu'elle est dominée par la reconstitution de l'image totale et non par un ensemble, moins ordonné, de sons [...]²⁷

La poésie se définit autrement que dans un système prosodique puisque selon Tzara il s'agit d'une *poésie-activité de l'esprit* et non seulement d'une *poésie-moyen d'expression*. L'expérience uniquement écrite de la poésie l'éloigne de son rôle réellement assumé dans une communion avec la vie. Il s'ensuit que pour le poète, dès que l'écriture cesse d'être simplement utilitaire, "le langage écrit [devient] bien différent de son modèle, le parlé".²⁸ Tant que l'écriture sert principalement l'articulation phonique, tant que sa fonction demeure pratique, il n'y a pas de disjonction apparente entre la parole et la graphie. Or, dans Coeur à

²⁶ Meschonnic, Henri, Pour la poétique, II, Paris, Editions Gallimard, 1973, p.98.

²⁷ Goody, J., op.cit., p.258.

²⁸ Tzara, T., "Le Pouvoir des images", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.358.

Gaz, l'écriture (la poésie) ne sert pas son modèle phonétique puisqu'elle appartient à un système où la relation entre les signes est motivée (connotation), ce qui autorise une plus grande malléabilité du signe. La logique linéaire est brisée au profit d'une distribution spatiale davantage flexible qui contribue à l'élargissement des cadres restreints (ou du monolithisme) d'une direction unilatérale. La phraséologie normative d'une représentation de la parole²⁹ se trouve remplacée par une nomenclature aléatoire distincte du modèle verbal. Dans l'extrait ci-dessus la disposition verticale des noms est organisée selon une "liste" qui désigne, d'après Goody, une des premières formes graphiques (la graphie au sens de figuration autonome indépendante de la parole):

Surtout dans les phases initiales des civilisations de l'écriture, au cours des quinze cents premières années de l'histoire écrite de l'humanité, les textes sont le plus souvent dans leur forme très différents de la parole ordinaire, et même de toute parole. La plus caractéristique de ces formes n'apparaît que rarement dans le discours oral (sauf parfois dans les rituels): c'est la liste.³⁰

Ecrire, selon Goody, n'est pas seulement enregistrer la parole, c'est aussi se donner le moyen d'en découper et d'en abstraire les éléments, de classer les mots en listes et combiner les listes en tableaux.³¹

²⁹ "Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps: a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension: c'est une ligne [...]", Saussure, F., Cours de linguistique générale, p.103. L'écriture alphabétique, nous l'avons vu, ne sert que la reproduction des phonèmes, donc elle s'avère être initialement une notation horizontale puisqu'elle mime la direction linéaire du son.

³⁰ Goody, J., op.cit., p.148.

³¹ ibid., p.11-15.

L'écriture ne se réduit pas à une simple représentation (au sens physique et métaphysique du terme) de la parole, mais elle manifeste une autonomie³² par rapport à son "double" phonétique auquel la fait subordonner la tradition saussurienne. Il faut élargir cette conception phonographique de l'écriture ("[...] comme si l'écriture commençait et finissait avec la notation"³³) et lui assigner une nature différente de celle de la parole, synonyme de vérité et de beauté selon le logocentrisme platonicien.³⁴ Il prolonge ainsi les travaux du préhistorien André Leroi-Gourhan³⁵ sur l'origine picturale (graphique) du langage, qui fait de l'art

³² Le concept de *graphie* de Goody se rattache en quelque sorte à la science grammatologique inaugurée par le philosophe français Jacques Derrida. Selon cette nouvelle théorie il existe une écriture, en tant que trace ou tracé, le "gramme, qui dévoile à l'intérieur de la langue une "scène" que le signe et son signifié ne peuvent pas voir: une scène qui, au lieu d'instaurer une "ressemblance" comme le fait le signe, est au contraire le mécanisme même de la "différence". Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p.23.

³³ Derrida, Jacques, De la grammatologie, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p.51.

³⁴ Selon Claude Hagège, ce culte de la parole qui motive, depuis des siècles, les études du langage, est propre à la culture occidentale puisqu'elle est fondée sur une écriture qui copie les sons, contrairement aux cultures asiatiques non alphabétiques qui privilégient le symbole graphique: "L'écriture, n'ayant pas abouti en Chine à une analyse phonétique du langage, n'a jamais pu y être sentie comme un décalque plus ou moins fidèle de la parole et c'est pourquoi le signe graphique, symbole d'une réalité unique et singulière comme lui, y a gardé beaucoup de son prestige primitif". Hagège, C., op.cit., p.107. Hagège signale également la fascination des hiéroglyphes chez Stéphane Mallarmé, comme si "la rêverie idéographique abolit les prisons de la langue et veut retrouver l'harmonie des mondes enfouie dans le dessin où s'inscrivent aussi l'histoire et la préhistoire". ibid.

³⁵ Résumons brièvement les tendances ethno-anthropologiques en Amérique et en Europe qui subsistent depuis la fin du XIXe siècle. L'anthropologie de tradition américaine et britannique étudie le corps dans sa matérialité biologique même et son insertion dans la matière. Elle

figuratif la première manifestation de l'écriture chez l'homme.³⁶ Cette conception élargie de l'écriture embrasse tant les sociétés orales que celles fondées sur le mode de communication écrit. De cette manière, Goody va à l'encontre de l'eurocentrisme de certaines théories ethno-linguistiques évolutionnistes (comme celle d'Eric Havelock) qui estiment que l'écriture alphabétique est le résultat d'un développement intellectuel absent dans les sociétés non alphabétiques.

Avant même l'invention du syllabaire en Mésopotamie ancienne, il y a des listes d'ordre administratif qui culminent dans l'emploi que l'on fait, à cette époque, de l'écriture. Ce qui veut dire que la première apparition de l'écriture survient avec la liste, "à savoir un catalogue ou rôle fait d'une rangée ou d'une série de noms, de figures, de mots, etc."³⁷ Outre la liste administrative (inventaire d'objets) et la liste événementielle (enregistrement des événements) qui composent la liste rétrospective, il y a la liste d'achats (une sorte d'agenda commercial) et la

est instituée par Franz Boas (1858-1942) qui souligne l'importance du genre (*Homo*) qui ne rattache l'humanité aux genres les plus proches d'elle comme *Australopithecus* que sur la différence spécifique (*sapiens sapiens*) qui les sépare. En revanche, l'ethnologie de tradition française s'intéresse davantage aux représentations symboliques, intellectuelles, langagières de l'humanité pleinement constituée. Elle se base sur les travaux du sociologue Emile Durkheim (1858-1917), organisés autour de la différence spécifique (*sapiens sapiens*) qui distingue l'humanité contemporaine des proto-humanités. André-Leroi Gourhan est parmi les seuls ethnologues de tradition française à faire le lien entre l'humanité et son corps. C'est également dans cette tendance "matérialiste" que se place le Britannique, Jack Goody. Pour une analyse plus détaillée, voir Laburthe-Tolra, Philippe et Jean-Pierre Warnier, op.cit.

³⁶ "[...] l'art figuratif est, à son origine, directement lié au langage et beaucoup plus près de l'écriture au sens le plus large que de l'oeuvre d'art." Leroi-Gourhan, A., op.cit., p. 266.

³⁷ Goody, J., op.cit., p.149.

liste lexicale qui représente une sorte de "proto-dictionnaire" ou une "encyclopédie embryonnaire" selon les termes de Goody. L'agencement bilatéral de l'information facilite une lecture multiple, puisque la liste est exempte de la connexité propre au discours oral basé sur une continuité temporelle. Ce qui différencie la liste des autres systèmes d'écriture (le syllabaire ou l'alphabet) c'est sa nature intermittente en opposition avec l'enchaînement progressif des composantes propositionnelles:

La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale; elle peut être lue en différents sens, latéralement et verticalement, de haut en bas comme de gauche à droite, ou inversement; elle a un commencement et une fin bien marqués, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe.³⁸

Coeur à Gaz, en effet, est composé de listes dont le caractère non linéaire démontre une déconstruction dramaturgique qui s'appuie sur la nature irrégulière des répliques. Tzara procède ainsi à une remise en question primordiale du fonctionnement du théâtre en tant que mimésis du réel, assujetti aux apparences d'une énonciation rationaliste.

L'espace du mythe

Selon Ubersfeld, "le texte théâtral est essentiellement non linéaire, il est tabulaire, [...] puisqu'il ne saurait se lire dans la suite diachronique d'une lecture, et qu'il ne se livre que dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire étagés dans l'espace, spatialisés".³⁹ En outre,

³⁸Goody, J., op.cit., p.150.

³⁹ Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1982, p.140.

Kristeva applique le *modèle tabulaire*⁴⁰ à tout texte (poétique, au sens d'activité linguistique et non comme sous-code ou genre littéraire⁴¹), dans la mesure où celui-ci s'inscrit dans un *réseau* d'autres textes (une intertextualité⁴²), se présentant ainsi comme double écriture/lecture. Ainsi défini, le texte ne saurait se lire uniquement selon une logique linéaire, ancrée dans le couple destinataire-destinataire (axe de la communication) et sur la relation signifiant-signifié ("le signe dans la perspective saussurienne traditionnelle et qui trouve son expression esthétique dans l'idéologie du texte comme reflet"⁴³). Seule la formule tabulaire peut rendre la réalité du texte dans tous ses aspects phonétique, sémantique et syntagmatique. Par ailleurs, Kristeva souligne la théâtralité même de l'écriture poétique, issue d'une structure carnavalesque et dialogique (contre le monologisme épique fondé sur une métaphysique du signifié) qui transgresse les lois linguistiques et

40 "Nous appelons réseau paragrammatique le *modèle tabulaire* (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique. "Kristeva, J., *Σημειωτική*, p.122.

41 Voir article de Houdebine, Jean-Louis, "Première approche de la notion de texte", *Théorie d'ensemble*, p.264.

42 Le concept d'intertextualité (introduit par Julia Kristeva dans son étude de Bakhtine) rejette automatiquement le mythe d'originalité rattaché à l'auteur et son oeuvre. Par conséquent, la notion de *table rase* se trouve contestée dans sa nature radicale et absolue, puisque selon Roland Barthes, "il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolutionnaire, et que tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet." *Le degré zéro de l'écriture*, p.55. Nous allons voir que dans les deux manifestes, il y a justement une démythification de l'unicité de l'oeuvre par l'emploi de la technique du collage verbal.

43 Houdebine, J-L., *op.cit.*, p.268.

sociales (que le théâtre soit "amusement ou poésie", écrit Tzara). Par conséquent, le langage poétique échappe à la linéarité pour se réaliser comme drame sur une scène généralisée en trois dimensions.

La structure tabulaire⁴⁴ du texte théâtral, qui désigne également le texte poétique selon Kristeva, n'est pas sans analogie avec la forme de la liste (qui s'organise en tableaux), cette écriture primaire. Dans certaines cultures anciennes la poésie ne dépend aucunement d'une méthode prosodique mais d'une redondance sémantique:

La forme poétique, comme dans beaucoup d'autres poèmes du Moyen-Orient, consiste moins en une régularité métrique qu'en une répétition du même sens sous des formes parallèles.⁴⁵

Les textes anciens de la littérature orientale présentent généralement les mêmes récits de légendes ou de mythes qui sont répétitifs du point de vue syntaxique:⁴⁶ "il y a récurrence de situations typiques, [...] les rapports entre les personnages sont relativement simples et [...] leurs actes sont empreints de ce que l'on pourrait presque appeler une tonalité rituelle".⁴⁷ Il en va ainsi de la littérature européenne de la fin du Moyen

⁴⁴ La "table" est avant tout un moyen d'origine écrite qui facilite l'exercice "oral" de l'arithmétique. Il y avait un contraste encore plus net entre soustraction et division: car on peut soustraire mentalement, c'est-à-dire oralement [...] mais la division est fondamentalement une technique écrite"., Goody, J., op.cit., p.51.

⁴⁵ ibid., p.157.

⁴⁶ C'est justement cette syntaxe commune aux contes que Vladimir Propp relève lors de l'application de sa critique formaliste à la littérature orale russe. Voir La morphologie du conte, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1970.

⁴⁷ Havelock, E. A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.45.

Age et du début de la Renaissance (les chroniques, les premiers romans écrits en prose, les vies des saints, etc.) dont l'origine est vocale, phonétique et foraine:

Proférées à haute voix par les marchands et les hérauts, les tournures répétitives sont les noyaux mêmes d'une pratique discursive générée dans et pour l'information, et qui se structure comme un message, comme une connexion entre un locuteur et un destinataire.⁴⁸

Alors que la répétition est indispensable pour la mémorisation des énoncés oraux, elle se révèle être l'objectif même de la technique scripturale. C'est dire que l'écriture consiste dans la thésaurisation de la mémoire collective et individuelle sous une forme visuelle semi-permanente (la tablette de pierre, la tablette de cire, le papier fait de fibres végétales (papyrus), et l'ordinateur basé sur le traitement électronique de l'information (informatique)). Les données émises bénéficient d'une sorte de stabilisation matérielle qui peut être reproduite fidèlement lors d'un travail de transcription. Cette consolidation informationnelle est l'apanage de l'écriture, qui représente la nouvelle mémoire de l'humanité, remplaçant ainsi le récit mythologique (mythos). En réfutant le mode écrit comme le seul moyen de communication entre les hommes, Tzara et le dadaïsme refusent la mémoire culturelle au profit d'un degré zéro du savoir. En faisant le procès de l'écriture, Tzara fait également le bilan de toute une tradition dramatique tributaire de la lettre, cet "être-debout de l'oeuvre".⁴⁹

⁴⁸ Kristeva, J., Σημειωτική, p.172.

⁴⁹ Derrida, J., !l'écriture et la différence, p.274.

N'est-ce pas la même intention iconoclaste qui sollicite l'esthétique artaudienne à écarter tout logocentrisme de la scène occidentale dans le but de réintégrer le mythe dans la vie:

La scène occidentale classique définit un théâtre de l'organe, théâtre de mots, donc d'interprétation, d'enregistrement et de traduction, de dérivation à partir d'un texte pré-établi, d'une table écrite par un Dieu-auteur et seul détenteur du premier mot.⁵⁰

Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver.⁵¹

Avant l'avènement de la mise en scène comme interprétation et adaptation du texte, le théâtre sert la dramaturgie (l'écriture linéaire), se présentant ainsi en tant que son double scénique. Artaud veut "redresser" le théâtre longtemps fléchi sous le poids d'une parole souveraine (horizontalité), en lui restituant son "volume" (verticalité), le corps, le geste et le mouvement. Si le théâtre a toujours doublé le mot (parole soufflée), dorénavant il doit imposer son propre langage, sa propre *graphie*. D'où l'utilisation artaudienne de la figure hiéroglyphique lors de sa description de cet espace dramatique renouvelé:

Cette fois, non seulement l'écriture ne sera plus transcription de la parole, non seulement elle sera l'écriture du *corps* lui-même, mais elle se produira dans les mouvements du théâtre, selon les règles du

⁵⁰ Artaud, A., *op.cit.*, p.277.

⁵¹ *ibid.*, p.180-81.

hiéroglyphe, d'un système de signes où ne commande plus l'institution de la voix.⁵²

Pour autant qu'il appartient au système d'écriture non phonétique (mais qui n'exclut pas le phonétisme⁵³), l'hiéroglyphe remplace le mot plus conceptuel, et il désigne dorénavant la nouvelle réalité théâtrale. Autrement dit le théâtre doit adopter un système symbolique qui lui soit propre et indépendant de la littérature:

[...] le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage, et si nous admettons une différence entre le texte parlé sur la scène et le texte lu par les yeux, si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé.⁵⁴

Le concept de graphie qui s'affranchit de l'empire verbal se trouve dès lors dans une corrélation étroite avec cette écriture scénique révolutionnaire. Se rapproche-t-elle de cette poésie qui, selon Kristeva, ne peut s'assumer que dans un espace théâtral à trois dimensions? Un langage poétique qui ne récuse pas les mots, mais qui leur donne "à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves".⁵⁵ Chez Tzara, le rêve est synonyme de poésie puisque les deux se rencontrent dans leur objectivation du désir (refoulement): "Le rêve et la poésie seraient, sur des plans différents, le même pivot autour duquel les refoulements

⁵² ibid., p.287.

⁵³ ibid.

⁵⁴ Artaud, A., op.cit., p.105.

⁵⁵ ibid., p.145.

arriveraient à être objectivés".⁵⁶ Ce langage dramatique poétique se fonde sur la matérialité du son, en utilisant "des vibrations et des qualités de la voix".⁵⁷ Il est composé d'"images scéniques pures"⁵⁸ (une poésie concrète) qui matérialisent les désirs et les rêves dans toute leur vanité incantatoire:

Car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés.⁵⁹

Le noumène poétique

Cette scène utopique organise le réel selon sa propre logique *paragrammatique*. Le paragramme désigne le lieu de la poésie (espace tabulaire, espace carnavalesque⁶⁰ où coexistent le signe et le non-signé, le sujet et le non-sujet, où les oppositions se trouvent annihilées par la négativité du langage poétique: "Elle [la poésie] ne connaît de répit tant qu'elle n'a pas porté sur tout l'univers sa main négativiste."⁶¹ La

⁵⁶ Tzara, T., "Grains et Issues", Oeuvres Complètes, Tome III, p.130.

⁵⁷ Artaud, A., op.cit., p.140.

⁵⁸ ibid., p.93.

⁵⁹ Corbei, Andrea, "Différence et communication chez Antonin Artaud", Romanic Review, 76, 1985, p. 40.

⁶⁰ Sheppard (Richard W.) relève dans la poésie dada l'archétype du Trickster (figure éminemment théâtrale qui se fonde sur le jeu et le changement) et l'esprit carnavalesque tel que Bakhtine l'envisage. "Tricksters, Carnival and the Magical Figures of Dada Poetry", Forum For Modern Language Studies, Avril, V19 (2), 1983.

⁶¹ Breton, A., Point du Jour, p.20.

négativité poétique réside dans la mise en scène d'un non-être, dans la conviction de "l'être de ce non-être".⁶² Cette négation participe de la constitution du sujet poétique et de la problématique du signe et, par là, de la pensée.⁶³ Autrement dit, le noumène poétique est à l'origine de l'intelligence, ce qui correspond à la *poésie-activité de l'esprit* de Tzara. Non seulement la poésie doit être exempte de tout utilitarisme didactique (*poésie-moyen d'expression*) au profit d'une liberté sémantique, elle est surtout une des sources du cogito:

[...] la poésie est une fonction humaine présente à l'esprit de tous les individus, elle agit sur les collectivités, et d'une manière diffuse, sur l'ensemble des phénomènes de la vie. Cette fonction imaginative joue un rôle important dans une des facultés propres à l'individu: l'invention.⁶⁴

L'imaginaire (le non-être) complète ainsi la perception rationaliste du réel (l'être), et devient nécessaire dans l'interprétation des faits. La création est le fruit d'une connaissance sensible du monde qui fait participer tous les sens (comme le lieu du carnaval) dans le but de réinventer la vie, d'après le mot de Rimbaud. Tzara redonne à l'opération cognitive son pouvoir imaginatif à l'instar de la nature du penser non dirigé qui caractérise l'homme traditionnel. Évidemment, de telles dichotomies ethnocentristes entre l'homme civilisé (européen) digne de raison scientifique et l'homme

⁶² Breton, A., Point du jour, p.190.

⁶³ ibid., p.211-12.

⁶⁴ Tzara, T., "Les Écluses de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.88.

primitif (extra-européen) pourvu d'une faculté mentale magique échouent dans leur explication du développement de la pensée humaine. Cependant, Tzara ne succombe en aucun moment à l'eurocentrisme sous-jacent à une telle répartition binaire; au contraire, il fait la critique des termes comme "mentalité primitive" couramment employée à son époque: "Parler donc de "mentalité primitive" comme le fait Lévy-Bruhl, sans faire la part du primitivisme de ses informateurs, est au moins osé."⁶⁵ Par ailleurs, il est conscient de l'état incomplet des recherches ethno-anthropologiques de son temps, qui échouent dans leur tentative de nous renseigner sur le fonctionnement réel de la pensée:

J'entends par là cet indispensable effort où doivent converger toutes les manifestations intellectuelles humaines, dont le but suprême est la connaissance, recherches qui placeront l'homme au centre de toutes leurs investigations et qui, à travers la philosophie, la science et l'art, démontreront que la chaîne ininterrompue du développement de l'esprit, de sa plus simple expression jusqu'à la plus élevée, est fonction de l'idée d'universalité qui, de tous les temps, a été le plus pur objectif de l'artiste.⁶⁶

L'image graphique

L'agent métaphorique, essence même du mode poétique, opère la transposition de sens par le biais d'une commutation analogique:

[...] la transposition d'un nom [...] étranger (allotrios), c'est-à-dire "qui désigne une autre chose" [...], "qui appartient à une autre chose". Cette épithète s'oppose à "ordinaire", "courant" (kyrion) qu'Aristote

⁶⁵ Tzara, T., "Écrits sur l'art", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.519.

⁶⁶ ibid., p.518.

définit ainsi: "Or j'y appelle nom courant celui dont se sert chacun de nous". La métaphore est ainsi définie en termes d'écart (para to kyrion) [...]; para to eiôthos); par là l'emploi métaphorique se rapproche de l'emploi de termes rares, ornés, forgés, allongés, abrégés [...]⁶⁷

La métaphore selon Aristote reconnaît et transgresse à la fois la structure logique du langage, puisqu'elle comprend dans un même mouvement le réel et l'irréel, le kyrion et l'allotrion qui coexistent désormais dans une image surréelle. L'image possède une fonction ambiguë qui est de signifier rien et tout à la fois: "L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour".⁶⁸ D'après Tzara, la métaphore,⁶⁹ qui caractérise proprement la poésie, se trouve également impliquée dans la formation de l'intellect:

On pourrait sommairement affirmer que "le charlatanisme inné de la pensée" consiste dans la juste expression de ce perpétuel échange métaphorique qui aide à vivre par progression et accroissement, un contenu nouveau couvrant un autre et se basant sur lui pour la production de

⁶⁷ Ricoeur, Paul, La métaphore vive, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.26.

⁶⁸ Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Paris, Éditions Gallimard, Collection Idées, 1955, p.354.

⁶⁹ Tzara compare la métaphore au transfert psychanalytique: "Mais si, poussé à l'extrême chez le malade, le transfert est clairement interprété et étudié parce que son degré d'intensité le met brutalement en lumière, ce phénomène existe sous une forme latente chez tout individu et détermine, sous la forme la plus commune le processus de la comparaison qui est à la base du mécanisme du penser"., "La conclusion métaphorique", Oeuvres Complètes, Tome III, p.120.

nouveaux contenus, chacun niant le précédent après en avoir assimilé le sens [...].⁷⁰

Nous avons relevé l'analogie entre le penser non dirigé, composé d'images et la nature de la poésie-activité de l'esprit. Étant donné la nature figurative de cette pensée-poésie (qui, répétons-le, est pour Tzara la seule forme de poésie), elle est souvent rapprochée de la peinture:

S'il est certain que Tzara aime jouer de la substance phonique des mots, il est non moins certain qu'il ne néglige jamais leur consistance visuelle. [...] Il rêve en fait d'une poésie qui se ferait peinture.⁷¹

La poésie picturale de Tzara trouve son corrélatif dans l'hypothèse du paléontologue Leroi-Gourhan, selon laquelle l'écriture (dont la poésie est une des expressions) dérive de l'art figuratif (peinture). Cette théorie d'une source picturale de l'écriture provient de l'Antiquité classique qui voit dans les hiéroglyphes égyptiens une des premières manifestations de l'expression graphique (Platon assigne l'invention de l'écrit au roi égyptien Thoth). Actuellement, la validité d'une telle thèse demeure incontestable, malgré la résistance des tenants d'un phonocentrisme originel fondé sur la primauté de la parole. D'inspiration platonicienne, la linguistique de Saussure et de Bloomfield embrasse l'écriture dans son rôle de représentation de l'oralité. En revanche, des linguistes comme Hjelmslev, Pulgram, Vachek et Anis insistent sur la spécificité de la

⁷⁰ ibid., p.121.

⁷¹ Lewers, Daniel, "Tzara, critique d'art", Europe, p.218-219. Une partie importante de l'oeuvre critique de Tzara est consacrée à l'étude de la peinture (Tzara, T., "Le pouvoir des images", Oeuvres Complètes, Tome IV).

notation graphique (une graphématique⁷² autonome) indépendante de toute transcription phonétique:

Functionally it is true that writing may become an extension of speech; but technically it is not. From a technical point of view, writing is an extension of graphic art, if we subsume under the term the whole gamut of forms of colouring, carving, incision and impression of surfaces which writing employs.⁷³

En effet, Cœur à Gaz présente un caractère davantage visuel que les poèmes-manifestes, dû à sa forme tabulaire (liste), à l'existence d'un dessin⁷⁴ ainsi qu'à l'importance accordée à la mise en scène de la pièce (voir le hors-texte didascalique). Il s'agit davantage d'un théâtre "visuel" (espace mimétique)⁷⁵ qui se distingue du théâtre verbal (espace

⁷² D'après Jacques Anis, le graphème comporte les graphèmes segmentaux (ou alphabétiques) ainsi que les graphèmes supra-segmentaux incluant les signes de ponctuation et les faits de mise en page (blanc, alinéa, etc.) Voir Pellat, Jean-Christophe, "Indépendance ou interaction de l'écrit et de l'oral? Recensement critique des définitions du graphème", Pour une théorie de la langue écrite, Paris, Centre National de Publication de Paris, Nina Catach (ed.), CNRS, 1988.

⁷³ Harris, Roy, The Origin of Writing, Illinois, Open Court Publishing Compagny, 1986, p.25-26.

⁷⁴ Voir Cœur à Gaz, p.174.

⁷⁵ Dans son acception première, théâtre ou théâtreon désigne l'endroit d'où l'on voit (le spectacle), d'où la nature pléonastique d'une telle qualification. Néanmoins, selon Issacharoff, l'espace théâtral est composé d'un espace mimétique et d'un espace diégétique. Le premier concerne la mise en scène en tant que telle, le lieu physique de l'action, alors que le diégétique se réfère aux dialogues des personnages, à la parole. Les deux se complètent mais il y a "dans le théâtre moderne [...] des exemples qui s'apparentent au non-mimétique où le mimétique cède la place primordiale au diégétique. Le verbal y prédomine, bien entendu, le visuel étant relégué au second plan"s. Issacharoff, M., op.cit., p.84. Tel est le cas des poèmes-manifestes de Tzara, mais aussi du verbalisme de Samuel Beckett. A l'inverse, le théâtre visuel trouve dans Robert Wilson

diégétique) des deux Aventures sans toutefois renier la puissance sonore puisée dans l'effet redondant de la parole. Ce qui différencie Coeur à Gaz des Aventures, c'est sa forme graphique, à savoir une disposition bidimensionnelle des lexèmes. La graphie (liste, tableau) telle que Goody la définit, rejoint la notion de texte telle que Kristeva l'envisage, les deux trahissant une ressemblance morphologique. Si la poésie est une activité de l'esprit dotée d'une forme tabulaire, ne se compare-t-elle pas à une sorte de raison graphique préalable à l'écriture linéaire?⁷⁶ De sorte que la notion de graphie s'élargit puisqu'elle signifie une perception poétique (métaphorique) du réel qui structure la pensée humaine. Dans ce sens-là la graphie, détachée de la voix, se rapproche de la poésie tzarienne qui tend à devenir un langage autonome, une sorte de mythologie moderne qui ne sert plus les lois anciennes. Ce nouveau langage, entre l'écrit et l'oral, désigne le théâtre proprement dit, qui ne saurait subsister sans la collaboration intime de tous les moyens d'expression. Coeur à Gaz dévoile justement le mécanisme latent de sa parole, à savoir un conflit perpétuel entre l'être (le corps de l'acteur, mimésis) et le non-être (l'espace de l'imaginaire, diégésis). C'est justement cette dualité, tant dialectique que dialogique, que Tzara désire mettre en scène par l'auto-dérision de l'art dramatique.

son représentant actuel. On a souvent rapproché son imagerie scénique des tableaux surréalistes de René Magritte.

⁷⁶ "Et la pensée elle-même, que peut-elle être de plus qu'une écriture, une peinture imaginée?", Lavelle, Louis, La parole et l'écriture, Paris, L'Artisan Du Livre, 1942, p.181.

LA FONCTION CRITIQUE OU L'AUTOCRITIQUE DU THÉÂTRE

Tzara, en tant que sémioticien, fait la critique de la forme grammaticale en suggérant une expression spontanée. Dans La Première Aventure la reformulation de la syntaxe demeure, indépendamment du recours à une argumentation méta-linguistique qui justifie son existence. En revanche, dans Cœur à Gaz les personnages commentent la pièce, et Tzara propose une esquisse de mise en scène absente des poèmes-manifestes:

COU est au-dessus de la scène, NEZ vis-à-vis au-dessus du public. Tous les autres personnages entrent et sortent *ad libitum*. Le coeur chauffé au gaz marche lentement, grande circulation, c'est la seule et la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes, elle ne portera bonheur qu'aux imbéciles industrialisés qui croient à l'existence des génies. Les interprètes sont priés de donner à cette pièce l'attention due à un chef-d'oeuvre de la force de Macbeth et de Chantecler, mais de traiter l'auteur, qui n'est pas un génie, avec peu de respect et de constater le manque de sérieux du texte qui n'apporte aucune nouveauté sur la technique du théâtre.

Dans ce hors-texte didascalique,⁷⁷ Tzara utilise le procédé méta-théâtral du discours sur le théâtre qui annonce celui, plus élaboré, de Mouchoir de nuages. D'une part, l'auteur prévient le lecteur et le metteur en scène de la nature modeste de sa pièce, d'autre part, le jeu des acteurs se doit attentif et sérieux à l'instar de celui des personnages shakespeariens. Il s'agit de donner à Cœur à Gaz la consistance et l'importance de n'importe quel drame classique, tout en assumant

⁷⁷ "La régie (ou le méta-discours), dans sa fonction référentielle, oriente l'activité du metteur en scène, des comédiens, du régisseur, tandis que le discours (le dialogue) oriente la perception du spectateur." Issacharoff, M., op.cit., p.72.

l'infériorité de sa qualité dramaturgique. En ce qui concerne plus particulièrement les indications scéniques, nous pouvons imaginer, a posteriori, leur caractère innovateur étant donné que la majorité des mises en scène de l'époque étaient réalistes.⁷⁸ La scène naturaliste, reproduction exacte de la vie, ne saurait satisfaire les expériences téméraires de l'avant-garde théâtrale qui se complaît dans l'exploration de l'univers technologique, susceptible de modifier l'essence même de l'art dramatique.

Que le théâtre remette en question sa propre validité est spécifique de l'art du vingtième siècle "qui s'est transformé en une discipline fortement autocritique".⁷⁹ Ainsi les ready-made, les collages, le motlibrisme et le bruitisme sont tous des moyens par lesquels les mondes pictural, sculptural, poétique et musical réévaluent leurs paramètres esthétiques. Une pelle, un morceau de journal, une écriture décousue ainsi qu'une dissonance délibérée acquièrent autant de valeur esthétique qu'une statue gréco-romaine, un tableau de Monet, une page de Proust et une sonate de Beethoven. Qu'un artefact accède au statut d'art n'est que relatif aux institutions académiques successives. La transgression de Duchamp et des dadaïstes sert justement à dévoiler le rapport intime qui existe entre l'art et la norme (culture):

⁷⁸ Il faut souligner, cependant, que c'est grâce au naturalisme d'André Antoine que la mise en scène bénéficie de grandes inventions. En revanche, le symbolisme scénique contribue en quelque sorte au renouvellement de la mise en scène, mais il enlève au théâtre sa théâtralité de sorte que son importance se trouve diminuée.

⁷⁹ Binkley, T., "Pièce": contre l'esthétique", p. 34.

A chaque époque, le mode d'appréciation de l'oeuvre d'art diffère selon les conditions culturelles qui, elles, reflètent les rapports sociaux à un moment donné de l'histoire [...] L'histoire de l'art est faite d'oppositions et de découvertes qui sont le reflet de l'évolution sociale, sinon à la manière d'un miroir, du moins comme une contrepartie de l'histoire.⁸⁰

L'objet artistique se trouve ainsi dépouillé de ses propriétés contingentes afin que soit soulignée son étroite dépendance au contexte culturel qui lui donne naissance. *La Joconde*⁸¹ de Marcel Duchamp est un exemple parfait de la conceptualisation de l'art qui ne se réduit plus à ses qualités visuelles (perception), mais s'avère le point de départ d'une réflexion philosophique sur son propre statut social et idéologique:

Nous contemplons *La Joconde* pour découvrir ses qualités visuelles; mais nous abordons la "pièce" de Duchamp afin d'obtenir des informations la concernant, c'est-à-dire afin d'accéder à la pensée qui y est exprimée.⁸²

Duchamp veut mettre en évidence le fait que l'identité d'une oeuvre d'art ne se forme pas à partir de sa seule apparence visuelle, mais elle est tributaire d'un réseau communicationnel complexe. Depuis, on ne saurait étudier une manifestation esthétique sans la situer au préalable dans une relation dialogique où l'autre occupe une position significative. Les deux exemplaires de *La Joconde* se complètent, puisque depuis l'intervention

⁸⁰ Tzara, T., "Le Pouvoir des Images", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.318-19.

⁸¹ *L.H.O.O.Q.* est une reproduction de *La Joconde* à laquelle Duchamp a ajouté une moustache, une barbiche et une inscription.

⁸² Tzara, T., "Le Pouvoir des Images", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.38.

de Duchamp *La Joconde* de Vinci n'est plus la même. C'est dans et à travers une intertextualité, pour ne pas dire inter picturalité, que se constitue le sens de l'oeuvre de Duchamp, mais aussi de celle de de Vinci. En faisant la critique de *La Joconde*, référence de la Renaissance italienne, Duchamp pose la question de l'unicité auctoriale et du mythe qui l'entoure.

Dans Coeur à Gaz, Tzara fait la critique de l'institution théâtrale de son temps par la mise en scène d'un méta-discours. De même que *La Joconde* de Duchamp ressemble visuellement à l'originale à l'exception de la moustache et de l'épigramme, de même la structure de Coeur à Gaz fait appel à une forme dramaturgique reconnaissable. Là où la pièce de Tzara diffère des autres pièces traditionnelles, c'est dans la disqualification du sens dénotatif au profit d'une polysémie déconcertante. Une fois démunie de son esthétique aristotélicienne (dialogue effectif, personnage en tant que détenteur d'une parole unique, fable), le corps du théâtre survit dans sa nudité anatomique en spéculant sur sa propre vanité dramatique:

NEZ

Un peu plus de vie, là-bas sur la scène. (Coeur à Gaz, p.167)

..... :

NEZ

Elle est charmante votre pièce mais on n'y comprend rien. (Coeur à Gaz, p.168)

SOURCIL

Il n'a rien à comprendre tout est facile à faire et à prendre.

Goulot de pensée d'où sortira le fouet. Le fouet sera un myosotis. Le myosotis. Le myosotis en encrier vivant. L'encrier habillera la poupée. (Coeur à Gaz, p.168)

Ici, Nez parodie le rôle du Choeur antique qui consiste à commenter l'action sur la scène, donnant ainsi l'impression d'une intrigue solide. Néanmoins ces remarques existent afin de ridiculiser davantage les conventions théâtrales, au lieu d'éclairer le sens de la fable. Toute utilisation des règles classiques dans Coeur à Gaz se fait uniquement dans le but de les enfreindre, d'où le caractère ironique de cette pièce. N'est-ce pas la même idée qui sous-tend l'ironie ionescienne qui, quelques années plus tard, fera du théâtre la scène des paradoxes et des caricatures?

Je voudrais pouvoir, quelquefois, pour ma part, dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier; son intrigue, les traits accidentels des personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toutes justifications, toutes explications, toute la logique du conflit. Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas de théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison. ⁸³

Description pouvant s'appliquer tout aussi bien à la dramaturgie tzarienne, qui anticipe le souhait d'Ionesco et le concrétise.⁸⁴

⁸³ Ionesco, E., op.cit., p.298.

⁸⁴ Un autre point commun entre les deux dramaturges roumains c'est leur passion pour la peinture; pour Ionesco la vivacité des couleurs s'oppose à la rigidité des mots (à partir des années 80 il fait des gouaches et des lithographies), alors que pour Tzara la poésie devient synonyme de peinture. Parmi leurs peintres de prédilection figure Joan Miro.

CHAPITRE 3

L'ECRITURE

Et tout le reste est littérature.

Paul Verlaine

MOUCHOIR DE NUAGES (1924)

Les deux Aventures tendent vers une négation systématique de l'écriture telle qu'elle est définie par les normes grammaticales, en imposant un phonétisme aléatoire semblable au syllabisme pré-alphabétique. La réfutation dadaïste de la structure occidentale de la proposition et de sa logique inhérente embrasse également les catégories esthétiques fondées sur des lois spécifiques de composition.

De sorte qu'on ne saurait définitivement statuer sur la nature générique des manifestes tzariens, sans les réduire à une description fatale. Coeur à Gaz, en revanche, participe davantage d'un formalisme convenu (actes, didascalies) lequel, bien que parodiant l'ordre théâtral, n'en demeure pas moins une *graphie* rudimentaire qui caractérise l'organisation tabulaire de l'écriture dramaturgique.

Avec Mouchoir de Nuages, on entre dans la convention théâtrale. La dernière pièce de Tzara se conforme à la tradition dramatique issue du baroque renaissant et du pirandellisme naissant. Créé en 1924, année de la publication du Premier Manifeste Surréaliste par André Breton, Mouchoir de Nuages marque la fin historique de l'ère dada et inaugure les débuts surréalisants de Tzara. Cette "tragédie ironique ou farce tragique en quinze actes courts, séparés par quinze commentaires"¹ fut jouée, pour la première fois, le 17 mai 1924, au Théâtre de la Cigale dans une mise en scène de Marcel Herrand.² À la différence des pièces antérieures, celle-ci possède une intrigue cohérente fondée sur la thématique de l'amour impossible des triangles amoureux. Avec un sujet populaire puisé dans l'univers feuilletonesque, la matière de Mouchoir de Nuages demeure fidèle aux goûts populaires de Tzara et des dadaïstes. Nous y avons relevé la présence de la collectivité et de ses manifestations multiples dans l'expression orale (bruitisme, simultanésisme) et ses

¹ Tzara, T., "Le Secret de Mouchoir de nuages", Oeuvres Complètes, Tome I, p.689.

² Il incarne le rôle du poète dans la représentation de 1924. En fait, tous les acteurs, selon les indications de Tzara, gardent leur nom civil sur la scène.

avatars (collage, publicité). Néanmoins, le sujet³ du drame ne revêt pas la même importance que le discours sur la fable dramatique qui la déborde, pour devenir une méta-écriture philosophique sur la dialectique du théâtre et de la vie.⁴ Un méta-langage théâtral laissant entrevoir les fondements de l'esthétique pirandellienne qui structure la pensée du théâtre occidental dans la première moitié du vingtième siècle. Sans contester l'influence du dramaturge italien sur Tzara, précisons que Mouchoir de Nuages est loin d'être une faible copie des Six personnages en quête d'auteur, puisqu'elle renouvelle notamment la conception scénique. Ici, Tzara exploite toutes les ressources d'un classicisme théâtrelogique qui semble, de prime abord, contredire son anti-esthétisme initial. Or, cette pièce s'avère aussi révolutionnaire que les précédentes, non pas tant sur le plan linguistique (texte⁵ ou écriture

³ Henri Béhar décèle dans *Mouchoir de Nuages* le même thème que celui de *Là-bas*, le roman de Huysmans; "Une femme (Andrée), délaissée par son époux, le Banquier, admire l'oeuvre du Poète, lui écrit, ils se voient, et aussitôt elle s'en éprend". Pour une synopsis de la fable voir Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.202-03. La fable se définit comme "un univers de rôles (assumés) par des personnages, représenté et organisé", Girard, Gilles, Réal Ouellet et Claude Rigault, L'univers du théâtre, Paris, PUF, 1978, p.125.

⁴ Dans son analyse de Mouchoir de Nuages, Cheryl Boeschoten souligne la présence d'un conflit intérieur (un conflit qui se déroule exclusivement dans l'esprit) qui ne nécessite point l'existence d'une intrigue pour lui donner forme. L'intrigue, pour ainsi dire, est devenue superflue: "J'ai voulu faire une oeuvre qui met en scène la relativité des choses, des sentiments et des événements" a dit Tzara. Voir "Tzara et Marinetti: Une étude de leur théâtre", p.37.

⁵ Dans le cadre de Mouchoir de Nuages, le texte désigne le registre proprement linguistique de la pièce, alors que dans Coeur à Gaz le texte caractérise l'espace également non linguistique. C'est pour cette raison que nous employons, ici, la notion d'"écriture" que l'on ne doit pas confondre avec celle de "texte" tel que Kristeva l'envisage. Toutefois, lorsqu'on se réfère au texte de la performance, il est à prendre dans le sens de la terminologie telquelienne.

dramaturgique) que sur le plan extra-linguistique (représentation) qui désigne le théâtre proprement dit. En ce qui concerne la représentation théâtrale, il faut préciser sa nature fréquemment sujette aux malentendus théoriques. Une distinction⁶ utile est celle entre le *texte de la performance* (ou performance text) et la *performance théâtrale* (ou theatrical performance). Le texte de la performance (et c'est dans ce sens que nous envisageons notre étude de Mouchoir de Nuages⁷) se rapporte au théâtre en tant qu'objet théorique ou événement théâtral tel qu'il s'inscrit dans les paradigmes d'une sémiotique⁸ textuelle. En revanche la performance théâtrale se rattache au théâtre en tant qu'objet matériel (physique), en tant que phénomène immédiatement perceptible et analysable. Toute (re)présentation théâtrale nécessite la coprésence physique du destinataire et du destinataire (par définition collectif) ainsi que l'interaction simultanée de la production et de la communication.

L'INSCRIPTION DIALOGALE

L'écriture dramaturgique ou dramaturgie se rapporte à l'art de la composition du texte théâtral (traditionnel, classique) qui comporte principalement les dialogues et les didascalies. Les inscriptions dialogales

⁶ Voir De Marinis, M., op.cit., p.48.

⁷ Il en va ainsi de notre analyse de La Première Aventure et de Coeur à Gaz.

⁸ Etant donné la nature dialogale et dialogique du processus théâtral seule une approche pragmatique détermine, en dernière analyse, la signification de l'événement dramatique. Voir De Marinis, M., op.cit. Voir également la deuxième partie de notre étude sur la réception du langage.

concernent le sujet du drame, alors que les indications didascaliques servent à objectiver la littérarité initiale des énoncés théâtraux en une théâtralité polyphonique, en une "épaisseur de signes".⁹ Le théâtre subit l'aliénation de la littérature; il était, d'ailleurs, considéré comme un genre littéraire jusqu'à l'avènement de la mise en scène à l'aube du vingtième siècle. La surévaluation dramaturgique,¹⁰ qui se fait au détriment de la représentation, enlève à l'art dramatique sa spécificité propre, à savoir l'oralité dans son acception de communication totale, verbale et non verbale. Cette graphomanie typiquement occidentale contribue à la momification du théâtre, art vivant par excellence, en chair et en os. Artaud proteste contre la littérisation du théâtre en Occident, en réclamant le retour du corps sur la scène. Ce corps, le platonisme le bannit de la Cité puisqu'il est le masque de la vie, l'autre scène où les limites se trouvent transgressées et qui "[...] fait du théâtre un concurrent du logos, dont la vérité et la souveraineté sont liées à l'idée du divin en

⁹ "Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur". Barthes, R., Essais Critiques, p.41-42.

Néanmoins, en insistant sur l'origine écrite du théâtre on risque de tomber dans le piège, encore une fois, d'une idéologie textocentrique qui se fonde sur la primauté de l'écrit et relègue la représentation à une position secondaire et inférieure. Le théâtre, au contraire, subsiste dans sa différenciation par rapport aux autres arts tout en les englobant, et n'a pas besoin a priori d'une littérature pour exister en tant qu'entité esthétique distincte.

¹⁰ "This state of things has undoubtedly favored the "promotion" of the dramatic text from the status of a single component that happens to be present and lasting to the status of a unique, significant component, a prioritized element, totally representative of all other components". De Marinis, M., op.cit., p.16.

tant qu'éminemment juste et sans tromperie".¹¹ L'acteur, être ambigu et polyvalent, représente également aux yeux du néoplatonisme chrétien¹² la même menace diabolique (le non-vrai) pour l'ordre immuable et éternel des choses (le vrai). Mais il n'y a pas de théâtre sans corps et toute tentative de l'éliminer contribue nécessairement à sa désincarnation.

La littérature et le théâtre

Pendant longtemps, donc, l'art dramatique ne sert que la littérature; le théâtre existe en tant que simple variation scénique de l'écrit. S'appuyant sur la poétique aristotélicienne, l'écriture dramaturgique classique comporte une charpente solide de recettes immuables qui promettent un discours homogène et idéologiquement rassurant. Siècle formaliste par excellence, le dix-septième siècle s'enferme dans un conformisme socio-culturel qui reflète les valeurs anciennes:

Ils n'ont point à décider à chaque ouvrage du sens et de la valeur de la littérature, puisque ce sens et cette valeur sont fixés par la tradition; fortement intégrés dans une société hiérarchisée, ils ne connaissent ni

¹¹ Lehmann, Hans-Thies, "L'échec de la mimésis", L'art du théâtre, Printemps 1986, no 4, Paris, Editions Actes Sud, 1986, p.55.

¹² "C'est pour arrêter la peste meurtrière des corps, que les dieux ordonnaient qu'on leur décernât des jeux scéniques; et c'est prévenir la peste meurtrière des âmes que le grand pontife (Scipion) défendait qu'on construisit un théâtre. S'il vous reste quelque lueur d'intelligence, pour vous afin de préférer l'âme au corps, choisissez qui, de lui ou des dieux, vous devez honorer". Saint-Augustin, cité dans Artaud, A., Le théâtre et son double, p.38.

Voir sur l'identification du théâtre avec la peste, ibid., p.21-47. "Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif", p.34.

l'orgueil ni l'angoisse de la singularité; en un mot ils sont classiques.¹³

Ce classicisme linguistique se veut pourvoyeur d'un purisme lexical qui ne saurait souffrir de néologismes excentriques et inutiles; il donnera naissance à l'Art poétique¹⁴ de Boileau, partisan d'une épuration de l'écriture en vue d'une apothéose du Beau. La réaction précieuse, défiant cette tendance classique, propose un vocabulaire fantaisiste qui s'oppose à la simplicité austère des purificateurs de la langue. La fascination pour les mots et leur bon usage sous-tend l'apparition de la grammaire de Port-Royal qui impose une logique inébranlable à la fluidité de la parole, émiettée, dès lors, en segments détachables. L'esprit de Port-Royal prétend, par la mathématisation de la langue, adhérer à une clarté rarissime de la pensée. La science linguistique de Lancelot et Arnauld est issue du rationalisme cartésien qui avance l'existence d'une pensée extra-linguistique et qui désigne le langage comme "une des causes de nos erreurs".¹⁵ Cette dichotomie entre l'esprit et le corps, entre le langage (vu comme une entité spirituelle) et l'homme dérive de la mentalité même du dix-septième siècle basée

[...] d'une part [sur] l'idée que la nature a ses lois, ce qui permet de la comprendre, et d'autre part [sur] l'idée d'un antagonisme entre l'homme et la nature,

¹³ Sartre, J. P., op.cit., p.116.

¹⁴ "[...] l'*Art Poétique* est quelque chose comme l'hypostase purement littéraire d'une poétique universelle qui détermine et ordonne aussi bien la religion que la société, aussi bien le goût que les mœurs, aussi bien les apparences de la vie que les structures de la pensée". Rousselot, Jean, Mort ou survie du langage?, Paris-Bruxelles, Editions Sodi, 1969, p.54.

¹⁵ Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p.157.

une idéologie selon laquelle le "progrès" passe par une domination de la nature.¹⁶

Partant, le théâtre classique¹⁷ proscriit les excès du corps, bannit les rapports émotionnels entre les personnages, au profit d'une parole envahissante qui "devient le sujet même de la représentation".¹⁸ La neutralisation du geste scénique, la modération presque inhumaine des sens produisent une écriture hautement intellectuelle traduisant davantage le monde littéraire que celui du drame. La scène est le lieu du verbe et des virtuosités stylistiques au détriment du corps qui subsiste en tant qu'élément décoratif. Au dix-neuvième siècle, grâce à la réaction hugolienne,¹⁹ le théâtre retrouve, peu à peu, ses droits. L'esthétique

¹⁶ Goody, J., op.cit., p.107.

¹⁷ Outre l'ascétisme janséniste, le dix-septième siècle manifeste une autre tendance (dominante, par ailleurs, dans le reste du continent européen), celle-ci tournée vers l'hyperbole, l'excentricité des apparences qui laissent libre cours à l'imagination. L'esprit baroque est le fruit d'une réaction fondamentale contre le style classique. Le Baroque, tel que le définit Eugenio d'Ors, dépasse les limites du mouvement historique situé entre les XVII^e et XVIII^e siècles et qui caractérise essentiellement le monde occidental, pour embrasser un phénomène transhistorique:

"Et le Baroque, esprit et style de la dispersion, archétype de ces manifestations polymorphes, en lesquelles nous croyons distinguer chaque jour plus clairement la présence d'un dénominateur commun, la révélation du secret d'une certaine constante humaine." D'Ors, Eugenio, Du Baroque, Paris, Éditions Gallimard, Collection Idées, 1968, p.30.

La dramaturgie baroque, celle de Shakespeare, de Calderon, de Rotrou et de Corneille met en scène le théâtre, en abyme, qui se dédouble ainsi en théâtre dans le théâtre et sur le théâtre, dans le but d'exhiber l'engrenage de l'illusion et son renversement possible. Parallèlement au baroque, la littérature grotesque tend à empêcher la sclérose du langage tel que façonné par l'austerité classique (Cotin, Cyrano de Bergerac, Scarron, Sigogne...).

¹⁸ Abirached, Robert, et al., Le théâtre, Paris, Éditions Bordas, 1980, p.89.

¹⁹ Voir Hugo, Victor, Préface de "Cromwell", Le romantisme européen, Tome I, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1972, p.57-59. "Nous ne

romantique refuse les unités athéâtrales de la dramaturgie racinienne qui étouffent la vie ("la cage des unités ne renferme qu'un squelette"²⁰). Le fait que le romantisme cherche à restituer la théâtralité au théâtre est dû, en partie, à son caractère populaire et foncièrement socialisant.

L'hugolisme devient en quelque sorte synonyme de nationalisme, exaltant le pouvoir et l'intelligence du peuple. Avec le temps, la scène s'affranchit des impératifs de la loi littéraire, réfutant toute notion de représentation, d'espace mimétique et donc d'écriture (en tant que celle-ci reflète la parole).²¹

La lettre, l'être-debout de l'oeuvre (Derrida)

Le symbolisme graphique bénéficie de certains avantages par rapport au langage phonétique, comme l'élimination de la mémorisation des discours nécessaire à leur conservation. Entre autres, l'écriture facilite la transmission des données puisqu'elles sont désormais matérialisées de sorte que leur diffusion s'étende au-delà du simple contact humain. Mais, surtout, la technique de l'écriture contribue à l'objectivation du réel et à son analyse critique:

voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu des tableaux, des descriptions". Hugo, V., Préface de "Cromwell", p.58.

²⁰ ibid., p.59.

²¹Le théâtre occidental renaît de ses propres cendres grâce à la réforme artaudienne: "Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation, c'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable", Derrida, J., "La Clôture de la représentation", L'écriture et la différence, p.343. N'est-ce pas le désir également de l'éthique dada de finir avec tout phénomène de mimésis dans le domaine de la création?

L'écriture "objective" le discours, elle en permet une perception visuelle et non plus seulement auditive [...]
 [...] c'est qu'en transcrivant la parole on se donne la possibilité d'un examen critique de nature très différente.²²

L'écriture, par la projection matérielle des sons, se définit comme un "dialogue à distance"²³ où le corps ne fonctionne plus dans sa totalité sensible. "Ce voisinage des bouches, des oreilles et des yeux"²⁴ se trouve congédié par l'impérialisme scriptural. La civilisation de l'homme occidental entre dans une nouvelle phase, celle du manuscrit, et plus tard, celle de la lettre imprimée²⁵ qui opère une rupture avec le corps²⁶

²² Goody, J., op.cit., p.97 et p.105.

²³ Voir notre introduction.

²⁴ ibid.

²⁵ L'institution de l'écriture typographique renforce la transition visuelle puisqu'elle annihile la particularité manuscrite au profit d'une homogénéisation scripturale. La lettre imprimée "qui requiert une lecture silencieuse et immobile, c'est la dégestualisation, la décorporalisation, la déterritorialisation, la neutralisation, la "digitilisation" de l'espace discursif". Thévoz, Michel, Détournement de l'écriture, Paris, Les Editions de Minuit, Collection "Critique", 1989, p.14. Par ailleurs, l'exploitation dadaïste de la typographie aux fins commerciales et esthétiques a déjà été signalée (voir p.99 à 102 de notre analyse). Aussi faut-il noter la tendance lettriste de la poésie tzarienne (notamment celle des premières pièces) qui cohabite ironiquement avec une oralité exagérément prononcée.

²⁶ "La thèse de McLuhan [...] est que les différents apports de la technologie, de la roue à l'électricité, doivent être considérés comme des médias, c'est-à-dire comme des extensions de notre corporalité. Au cours de l'histoire, des extensions ont provoqué des traumatismes, des engourdissements, et des restructurations de notre sensibilité. Par leurs interférences et leurs substitutions, ceux-ci ont changé notre vision du monde...", Eco, Umberto, La Guerre du faux, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, Le Livre de Poche, 1985, p.318.

en tant qu'investisseur symbolique. Ce schisme anthropologique implique, bien entendu, la destitution de l'idiosyncrasie orale ("La matière première d'une langue, de toute langue est dialectale"²⁷), en vue d'une uniformisation linguistique instaurée par l'invention alphabétique.²⁸ L'alphabet rend possible, entre autres, la démocratisation de l'usage de l'écriture longtemps réservé à une élite littéraire ²⁹ :

Quand (la technique de l'écriture alphabétique) fut pleinement réalisée et que ses conséquences se firent pleinement sentir, elle ôta toute raison d'être au scribe ou au clerc, et mit fin au caractère élitiste de sa pratique propre aux périodes d'usage professionnel de l'écriture.³⁰

²⁷ D'Ors, E., op.cit., p.112.

²⁸Dans le cadre de Mouchoir de Nuages, il est question de l'écriture alphabétique (linéaire et phonologique) comme dans La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine. Nos considérations portent donc sur ce système graphique spécifique, en laissant de côté toute allusion aux systèmes d'écriture non-alphabétiques également révolutionnaires dans leur organisation du réel:

"Various civilisations with a long history of writing never developed systems comparable to the alphabet. So alphabetic representation of articulated sounds is actually an irrelevance as far as the origin of writing is concerned. There is no evidence that anywhere in the world writing began with the alphabet, and plenty of evidence that it did not. Once one sees the fallacy of equating writing with alphabetic writing, the whole question of the extent to which and the sense in which writing is a representation of speech at all becomes more debatable than Aristotle, or modern Aristotelians, would acknowledge." Harris, R., The Origin of Writing, p.27.

²⁹ Cette élite littéraire est envisagée, ici, dans le sens d'un groupe restreint qui sait lire. "Le mot *grammatikos* (litteratus, "homme de lettres") ne commence à être utilisé qu'au IV^e siècle pour désigner un homme qui sait lire, sans que cela implique nécessairement qu'il s'agit d'un homme cultivé". Havelock, E. A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p.9.

³⁰ ibid., p.59.

L'homme alphabétisé apprend par rapport à l'homme oral à se détacher graduellement de la réalité environnante qu'il codifie en objet d'analyse. L'alphabet inaugure ainsi une relation conceptuelle avec le réel intensément lié à l'expérience subjectiviste des sociétés traditionnelles. Le passage du cosmocentrisme, caractéristique de l'idéologie magico-religieuse de l'homme oral, au systémisme scientifique est dû, en partie, aux changements survenus au mode communicationnel. Le formalisme inhérent à la notation graphique en général transforme considérablement la nature de l'information transmise verbalement. Nonobstant le caractère *formulaire* ³¹des énoncés oraux, ceux-ci s'avèrent moins standardisés que leurs homologues écrits:

[...] même les segments les plus standardisés des compositions orales ne deviennent jamais aussi standardisés, aussi "formulaires", que les produits écrits. S'il y a reproduction, elle se fait rarement, sinon jamais, mot pour mot.³²

L'écriture, au contraire, autorise une répétition littérale des données, concourant par là à la fondation d'un savoir inaltéré. Selon Goody, un texte écrit demeure plus perméable à la critique qu'un discours oral qui, de par son caractère davantage volatile, défie ("quoique bien sûr [il] n'en soit pas complètement [protégé] "33) une approche analytique approfondie. Le support graphique permet essentiellement la

³¹ Goody désigne par "formule" l'usage des locutions stéréotypées dans la composition d'oeuvres orales. Voir Goody, J., "Selon la formule..", La Raison Graphique.

³² ibid., p.207.

³³ ibid., p.106.

décontextualisation du langage qui, dans les sociétés traditionnelles, participe intégralement à la nature environnante, se confondant avec elle dans une sorte d'unité cosmique.³⁴ En revanche, l'homme moderne perçoit le réel à travers un filtre conceptuel qui le sépare définitivement des contextes immédiats.

La distance établie par la représentation graphique de la parole suscite un apprentissage nouveau du monde fondé sur l'unicité primordiale. De par son caractère semi-permanent, l'écriture facilite la segmentation de l'univers perçu dorénavant dans sa pluralité signifiante:

[...] l'écriture donne aux gens la possibilité culturelle d'analyser, de fragmenter, de disséquer et de recomposer la parole; les éléments et les ensembles, les genres et les catégories qu'on obtient ainsi existaient déjà; mais, une fois qu'on en a pris conscience, cela a un effet en retour sur la parole elle-même.³⁵

Selon Goody, la nature de la littérature change radicalement à partir du moment où la technique graphique remplace le procédé mnémotechnique sur lequel est basée l'interaction orale:

La formalisation croissante des genres littéraires est typique du mode écrit, en partie à cause des

³⁴ Le lien du langage "avec la réalité corporelle et naturelle n'est pas abstrait ou conventionnel, mais réel et matériel. L'homme primitif ne conçoit pas nettement de dichotomie entre matière et esprit, réel et langage, et par conséquent entre "réfèrent" et "signe linguistique", et encore moins entre "signifiant" et "signifié": pour lui, ils participent tous au même titre d'un monde différencié". Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p.56.

³⁵ Goody, J., op.cit., p.202.

nouvelles possibilités ainsi offertes de réorganiser le matériel verbal de différentes manières.³⁶

De cette façon, la littérature offre une diversité générique grâce à la manipulation, dans l'espace, de la parole. Les anagrammes de Villon, les jeux graphiques des Grands Rhétoriciens, la poésie visuelle de Mallarmé, les calligrammes d'Apollinaire, ainsi que la poésie concrète des années soixante, ne sont-ils pas (déjà) des produits de l'écriture qui consacrent la dimension spatiale venant compléter la linéarité³⁷ vocale? En poésie, la prosodie repose sur un ensemble de règles écrites susceptibles de créer une variété de textes différents. La rhétorique, qui se veut une technique de la mise en écrit des procédures de l'art oratoire, signale également cette transition de la voix à la lettre. Quant au théâtre, art fondamentalement oral, il désigne cette limite entre le son et le texte, se présentant comme une sorte d'oralité mixte.

La littérature dans Mouchoir de Nuages

Si on s'attarde sur l'évolution dramatique de Tzara, on constate qu'avec Mouchoir de Nuages il y a une valorisation de l'écrit, alors que les pièces antérieures privilégient nettement le son dans sa matérialité

³⁶Goody, J., op.cit., p.260.

³⁷ "Cette idée d'une linéarité du langage parlé ne doit pas être mal comprise; la "ligne" en question n'est certainement pas une ligne droite, elle n'a aucune orientation nécessaire dans l'espace, elle n'a qu'une orientation temporelle. En cela, le mot parlé diffère du mot écrit; avec l'écrit la ligne devient droite horizontalement ou de haut en bas...", Goody, J., op.cit., p.215.

"[...] c'est l'abolition de la linéarité, cet incontournable de l'oral, depuis longtemps situé au centre de la réflexion sur le langage. Disposée sur un plan, l'écriture sait jouer à loisir des possibilités de combinaisons entre les directions: verticale, horizontale, dextroverse, sinistroverse...", Hagège, C., op.cit., p.114.

physique (corporelle). Est-ce à dire que Mouchoir de Nuages proscrit toute notion de théâtralité au sens barthesien du terme, afin de promouvoir le règne exclusif du littéraire? Au contraire, la littérature réapparaît ici afin de se remettre en question; "la réflexion critique prime désormais sur le jaillissement poétique".³⁸ En effet, toute utilisation que Tzara fait du domaine littéraire, soit le roman populaire (sentimental, d'espionnage), le lyrisme shakespearien ainsi que les poésies symboliste et dada, est parodique, car

[...] il ne s'agit pas de détruire la littérature [...]. Il y a un moyen très subtil même en écrivant, de détruire le goût pour la littérature. C'est en la combattant par ses propres moyens et dans ses propres formules.³⁹

La critique du littéraire nécessite une démolition verbale en vue de rebâtir le langage de ses propres débris: "Pour écrire, il [...] faut détruire le langage tel qu'il est et le réaliser sous une autre forme, nier les livres en faisant un livre avec ce qu'ils ne sont pas."⁴⁰ On y reconnaît le ton spécifiquement dada toujours à l'affût de l'institution littéraire (écrite), même si, cette fois-ci, il s'agit d'une attaque davantage allusive.

³⁸ Corvin, M., "Le théâtre Dada existe-t-il ?", p.285.

³⁹ "Tristan Tzara va cultiver ses vices", Interview par Roger Vitrac, Oeuvres Complètes, Tome I, p.623. Tzara dans son "Essai sur la situation de la poésie", reprend la même idée: "[...] le poème conventionnel était insuffisant pour servir de véhicule à l'expression profonde de la personnalité du poète. Détruire la poésie par ses propres moyens, tel était l'objectif que Dada se fixait pour concrétiser son dédain à l'égard de la poésie qui n'avait pas réussi à se dégager de sa part de moyen d'expression", Oeuvres Complètes, Tome V, p.18.

⁴⁰ Blanchot, Maurice, "La littérature et le droit à la mort", La part du feu, Paris, Editions Gallimard, NRF, p.305.

L'impulsion verbaliste des premières pièces se convertit dans Mouchoir de Nuages en une verbosité soignée qui sert la subversion médiate de la tradition dramaturgique, par le biais d'une réflexion en abyme:

The essence of Tzara's new approach to theatre [...] is not demolition but subversion [...] Parody is simply the outer shell of a multi-layered play in which Tzara projects a personal vision of life.⁴¹

La mise en abyme⁴² est essentiellement un procédé littéraire utilisé dans le but de conférer une sur-signification à l'oeuvre écrite, "carrefour d'absences et de malentendus".⁴³ Contrairement à la communication orale qui se déroule en la présence, hic et nunc, de deux ou plusieurs interlocuteurs, la communication écrite est, par définition, lacunaire parce que "[...] non réversible, décontextualisée, hermétique et ambiguë".⁴⁴ La mise en abyme devient alors un moyen de remédier à l'indétermination (l'*ouverture* selon Eco) du discours écrit, par "dédoublement ou redoublement du même".⁴⁵ Cette double ou multiple discursivité atteint

⁴¹ Whitton, David, "Tristan Tzara's *Mouchoir de nuages*", Theatre Research International, no 14, 1989, p.272-73. Aussi, selon Corvin, "la parodie est un jeu intellectuel aux antipodes de la spontanéité dadaïste", "Le théâtre dada existe-t-il?", p.285.

⁴² "[...] par ce terme, Gide entend, comme on sait, la reprise dans une oeuvre "du sujet même de cette oeuvre" "au niveau des personnages"[...]", Dällenbach, Lucien, "Réflexivité et lecture", Revue des Sciences Humaines, No 177, Tome XLIX, Paris, Janvier-Mars 1980, p.24.

⁴³ Hamon, Philippe, "Texte littéraire et métalangage", Poétique, no 31, Paris, 1977, p.264.

⁴⁴ ibid.

⁴⁵ Corvin, Michel, "Espace, temps, mise en abyme: le jeu du même et de l'autre", in Scherer, Jacques, Dramaturgies. langages dramatiques: mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Editions A.G. Nizet, 1986, p.144.

certes l'intelligibilité du texte (sa lisibilité), mais, en même temps, requiert l'intelligence de l'instance lectrice. Dans ce sens-là, la mise en abyme apparaît effectivement "comme une modalité de la réflexion".⁴⁶

Il s'ensuit que le rôle de la littérature et de ses procédés s'avère d'autant plus intéressant qu'il contribue dans Mouchoir de Nuages à l'innovation du fonctionnement théâtral. Bien qu'on puisse voir la dernière pièce de Tzara comme une entité littéraire⁴⁷ de par l'usage prépondérant de la littérarité, dans sa forme et son contenu, on ne saurait l'envisager uniquement comme telle. Si le dramaturge succombe enfin à la littérature, c'est dans le but de l'affranchir de ses poncifs catégoriels par le biais d'une théâtralisation visant à la subvertir en une poésie vivante:

ANDRÉE- Je vous avoue que je n'ai pas compris grand'chose à ce qu'il écrivait...Il écrivait d'ailleurs beaucoup moins qu'il ne pensait, il voulait vivre sa poésie. (Mouchoir de Nuages, p.347)

En fait, Le Poète, dans Mouchoir de Nuages, représente le topos métonymique où s'articule la philosophie tzarienne; une éthique qui conserve encore le parfum nostalgique de la témérité d'antan. L'écriture dans Mouchoir de Nuages participe d'une remise en question

⁴⁶ Dällenbach, Lucien, Le récit spéculaire, Paris, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1977, p.16.

⁴⁷ "[Tzara] incites his audience to concentrate upon the play as a literary entity no longer a vehicle for destructive anti-artistic attitudes.[...]In using commentary to enter into a dialogue with its public, *Mouchoir de Nuages* testified to Tzara's defection from dada, showing that he had succumbed, at last, to literature". Matthews, J.H., op.cit., p.43.

substantielle de ses fondements en tant que *dramatiquement* valables, dans le but de reviser le textocentrisme de la scène occidentale.

Le texte dans le texte

Mouchoir de Nuages se présente comme une mosaïque d'expressions écrites qui proviennent autant du registre populaire que du répertoire savant. Son écriture repose sur des codes littéraires spécifiques qui évaluent la nature du texte et son fonctionnement au sein du vaste corpus de la littérature. Le code, c'est ce qui spécifie l'organisme textuel, à savoir "un ensemble de normes et de contraintes",⁴⁸ que la compétence de l'écrivain tend à effacer ou à reconstituer plus ou moins fidèlement. Aucun énoncé individuel ne saurait échapper à l'emprise de la mémoire culturelle (linguistique, esthétique, idéologique); même lorsque cet héritage est abjuré, il se trouve maîtrisé souterrainement par des forces historiques irréfutables:

[...] le texte littéraire manifeste plusieurs niveaux de codage. Il relève avant tout du code de la langue, et d'un état historiquement déterminé de cette langue. Il est régi par le code d'une rhétorique spécifique. Il l'est encore par les exigences de manifestation de sa littérarité, y compris l'inscription dans un genre. Il est enfin codifié par son rapport à des grands schèmes idéologiques et à des formes signifiantes qui interprètent et transmettent ces schèmes.⁴⁹

⁴⁸ Dubois, Jacques, "Code, Texte, Métatexte", Littérature, no 12, Paris, 1973, p.5.

⁴⁹ ibid., p.4. Tzara souligne également l'apport idéologique dans toute démiurgie: "Toute création de l'esprit, en tant qu'expression de cet esprit, ne saurait se dérober à l'idéologie régnante [...]". "Essai sur la situation de la poésie", Oeuvres Complètes, Tome V, p.21.

La propriété intrinsèquement codifiée de tout texte le situe dans une intertextualité (l'idéologème selon Kristeva⁵⁰) qui conditionne la littérarité de l'oeuvre. La littérarité est le fruit des interrelations discursives et formelles d'ouvrages divergents (intertextes) à l'intérieur d'une seule et unique production (texte). La décortication ou composition d'une oeuvre comprend la recherche volontaire ou involontaire⁵¹ de formes reconnaissables (fonction esthétique de la littérarité) ainsi que celle des discours antérieurs (fonction cognitive), dans leur aspect commun de clichés, formules stéréotypées et structures conventionnelles stylistiques ou rhétoriques.⁵² Dès lors, en dépit de leur apparence iconoclaste, La Première Aventure et Coeur à Gaz s'inscrivent, bien que discrètement, dans un réseau intertextuel qui met en doute l'existence d'une création *ex nihilo*. Dans Mouchoir de Nuages, la dynamique intertextuelle est d'autant plus évidente que sont explicitement montrés les différents genres littéraires (roman, poésie, théâtre), ce qui fortifie le style polyphonique de l'écriture tzarienne.

Ces voix multiples s'y confondent en offrant une image homogène comme celle d'un collage pictural. Le caractère normatif de Mouchoir de Nuages se trouve agrémenté par le pouvoir analogique et synthétique

50 "L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales." Kristeva, J., Σημειωτική, p.53

51 L'écriture automatique des surréalistes est un bon exemple d'une intertextualité inconsciente. Riffaterre réussit à déceler, dans la poésie d'André Breton, l'intertexte hugolien. Voir "Métaphore filée dans la poésie surréaliste", Langue Française, no 3, septembre 1969.

52 Riffaterre, Michael, "La trace de l'intertexte", Poétique, no 34, Paris, 1978, p. 4-18.

du collage, principe cher, nous le savons, à l'esthétique dada en particulier et avant-gardiste en général. De même, l'intertexte, tel un catalyseur, sert à provoquer des associations hétéroclites aspirant vers une ouverture textuelle autrement irréalisable:

Thanks to intertextuality and the "differences" that institute or mark it, the text ceases to present itself as a "closed" entity and reveals itself instead as an unending process of production.⁵³

Cohabitent, par conséquent, dans le cadre du même drame, le Choeur antique avec des personnages romanesques qui se déguisent tantôt en héros shakespeariens, tantôt en poètes absurdes, et qui animent, par leur présence un dialogue vivant entre l'ancien et le nouveau. Les Commentaires représentent le Choeur antique que Tzara emprunte à l'intertexte tragique en prenant bien soin de lui enlever toute connotation lyrique dont témoigne son homologue sophoclien. Dans ce cas-ci, il s'agit moins d'un emprunt textuel que d'une parodie d'une convention théâtrale typique de la forme tragique.⁵⁴ Le chœur ancien fonctionne comme porte-parole du peuple, notamment du spectateur, et c'est ce qui intéresse le dramaturge:

Le Choeur est un être collectif et anonyme, dont le rôle consiste à exprimer dans ses craintes, ses espoirs et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique.⁵⁵

⁵³ De Marinis, M., op.cit., p.81.

⁵⁴ Voir Issacharoff, M., op.cit., p.52.

⁵⁵ Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris, Editions François Maspero, 1972, p.14.

De fait, le caractère anonyme des commentateurs dans Mouchoir de Nuages est marqué par l'absence d'une dénomination personnalisée qui leur aurait octroyé une identité unique. Les noms propres sont remplacés par des lettres (A, B, C, D, E) qui peuvent s'échanger indéfiniment sans nuire à la cohérence narrative. De plus, ces personnages ne détiennent pas seulement un rôle, mais bien tous les rôles secondaires de la pièce,⁵⁶ ce qui confirme, encore une fois, leur nature impersonnelle.

Un autre renvoi hautement culturel et fortement institutionnalisé est celui à la dramaturgie élisabéthaine. Le choix de Hamlet⁵⁷ n'est certainement pas fortuit; Tzara est tout à fait conscient du poids symbolique et de la force théâtrologique incomparable du drame shakespearien. L'écrivain souligne la valeur transhistorique de l'écriture de Shakespeare qui traverse les murs du temps afin de se retrouver, chaque fois, couronnée d'une nouvelle lecture. Le collage (ou intertexte) shakespearien offre la possibilité d'une interprétation renouvelée de la fable princière qui s'acclimate à l'esthétique du jour. Dans Mouchoir de Nuages, "La Souricière" de Hamlet (Acte XII) est transposée dans le

⁵⁶ Mouchoir de Nuages, p.304. D'après Boeschoten, le dédoublement du moi est un thème dominant dans cette pièce. Il s'agit d'un dualisme psychologique (distanciation du personnage avec lui-même, avec son langage, avec le public; distanciation du théâtre avec lui-même qui inhibe toute identification émotionnelle de la part du spectateur. Nous y reviendrons). Voir Boeschoten, C., op.cit., p.38-39. Cette duplication intérieure entraîne un dualisme formel dû à l'existence de la mise en abyme.

⁵⁷ Ici, le poète se sert de la traduction (bien que légèrement remaniée par Tzara lui-même) de Jean-François Victor Hugo. Voir Tzara, Oeuvres Complètes, Tome I, p.693. Par ailleurs, Tzara rédige des poèmes relatifs à Hamlet, sous les titres respectifs de Hamlet I et Hamlet II. Voir Tzara, Oeuvres Complètes, Tome I, p.437-39.

contexte du début de siècle où la littérature populaire foisonne d'amours adultères et péripéties rocambolesques. Le Poète s'engage alors à jouer Hamlet qui joue "La Souricière", dans le but d'avouer son amour à Andrée:

[...] on notera la parfaite adéquation du collage à la situation: non seulement collage verbal mais intégration dramatique, moyennant quelques ellipses qui concentrent l'intérêt sur l'essentiel. De même que Hamlet choisit de faire représenter *La Souricière* devant le roi et la reine de Danemark, Le Poète retient dans Shakespeare la scène qui, à ses yeux, doit faire comprendre la réalité de ses sentiments.⁵⁸

Néanmoins, l'incorporation de l'extrait (hypotexte⁵⁹) shakespearien s'accompagne d'un avertissement au spectateur:

COMMENTAIRE

C (*s'avance*) - Voilà, je vais vous expliquer: on joue Hamlet. On joue Hamlet. Cette représentation est une souricière et une surprise. C'est le poète qui est et joue Hamlet. Vous me demanderez pourquoi; mais cela est le mystère du drame. Le public intelligent trouvera la clef le lendemain. (Acte XI)

⁵⁸ Béhar, H., Tzara, Oeuvres Complètes, Tome I, p.693.

"Le procédé ici commenté s'apparenterait aux papiers collés cubistes et non au collage Dada qui fait place au hasard, s'il n'y avait cette contraction et rectification du texte initial, son enchâssement dans une oeuvre conçue elle-même comme souricière, piège au public", Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.208.

⁵⁹ Par hypertextualité Genette entend "toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire." Voir Issacharoff, M., op.cit., p.42.

Un autre type d'intertextualité que l'on rencontre dans Mouchoir de Nuages est celui de l'auto-citation (self-quotation).⁶⁰ En effet, à maintes reprises Tzara utilise le même ton absurde que celui de ses poèmes dada (Actes VIII, IX), l'incorporant dans une linéarité phrastique on ne peut plus structurelle qui caractérise essentiellement la pièce en question:

COMMENTAIRE

C.- le temps coule coule
 le temps coule coule coule
 le temps coule coule coule coule
 le temps coule coule coule coule coule
 goutte par goutte
 goutte goutte par goutte goutte
 goutte goutte goutte par goutte goutte goutte
 goutte goutte goutte goutte par goutte goutte goutte
 goutte. (Mouchoir de Nuages, p.348).

Les commentateurs (crescendo, comme à une vente aux enchères).- 3, 5, 8, 12, 18, 25, 30, 35, 48, 56, 67, 80, 100, 150, 220, 260, 400, 800, 1.700, 2.000, 4.000, 5.000, 12.000, 49.000, 150.000, 220.000, 260.000, 400.000, 800.000, 1.700.000, 2 millions, 4 millions, 5 millions, 12 millions, 49 millions.. (Mouchoir de Nuages, p.351).

On remarquera, en outre, qu'au moment où Le Poète se livre à un emportement lyrique, il se sert d'un langage surréalisant pour ne pas dire dadaïste, étant donné le respect du moule syntaxique:

LE POÈTE (*s'avance un loup dans la main*) - Vivre, mourir. A droite, à gauche. Debout, couché. En avant, en arrière. En haut, en bas. Pourquoi cette gymnastique à propos d'un mal qui n'a rien de corporel? Je l'aime [...] Et tout cela pour deux yeux bleus

⁶⁰ Sur l'intertextualité au théâtre voir de Marinis, M., "Performance Text, Cultural Context, and Intertextual Practices", The Semiotics of Performance, p.131 et suiv.

et pour le five-o'clock tea que le crépuscule offre au
printemps dans
des tasses de porcelaine, invisibles comme des
étoiles. (Mouchoir de Nuages, p.330)

Les passages ou monologues aux accents dada font ressortir la loyauté tzarienne envers une expression poétique qui sape la charpente prosodique au profit d'une manifestation aléatoire de la pensée. La poésie demeure, pour Tzara, une activité intellectuelle latente qui se garde de prescriptions officielles. Nonobstant, Tzara ne rejette point l'écriture littéraire tant que celle-ci saura dépasser ses propres limites pour devenir une activité quotidienne et physique. C'est seulement dans un rôle pragmatique, en vue d'une réalisation globale du corps, qu'il envisage la production littéraire. La littérature n'est plus un produit se confinant à l'intérieur de préceptes finalistes qui fixent, une fois pour toutes, son sens:

Tzara's definition of poetry [...] reveals a rejection of literature as expression of individual sentiments and an acceptance of literature as communal expression [...] In his judgement, literature has validity only as mental liberation.⁶¹

[...] si ce langage était commun à tout le monde dans le passé, on peut dire que la néfaste spécialisation à laquelle aboutit la civilisation actuelle, dans presque tous les domaines, eut bientôt fait de l'art un langage presque secret, tellement sont peu nombreux ceux qui sont familiarisés avec ses éléments essentiels.⁶²

⁶¹ Peterson, E., op.cit., p.84 et 89.

⁶² Tzara, T., "L'exposition de l'art catalan du Xe au XVe siècle au Musée du jeu de Parme", "Ecrits sur l'art", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.527.

La pensée se fait dans la bouche avait pour but de refaire les fondations du *modus littéraire*, en le libérant des intertextes séculaires. La littérature peut enfin se délivrer de son ascendance métaphysique (l'inspiration) en s'attribuant une origine physique. La source biologique de l'intellect va à l'encontre d'une disposition élitiste de la création esthétique au profit d'une production spontanée commune à tous; "l'idée préconçue et immuable des notions abstraites, entraîne forcément une mécanisation de la pensée. Or, la variété et le mouvement expriment mieux la circulation du sang et de la vie".⁶³ Dans Mouchoir de Nuages, Tzara semble récuser l'adage dadaïste en avançant l'inadéquation de l'expression verbale avec son contenu:

COMMENTAIRE

A.- Pourquoi ne comprennent-ils pas que le contenu d'un mot n'est pas nécessairement lié à sa sonorité? (Mouchoir de Nuages, p.315)

.....
...

C.- Alors rien n'a plus d'importance, vous pouvez dire "caoutchouc" et penser "chrysanthème". (Mouchoir de Nuages, p.332)

Que le langage dise autre chose que ce qu'il dit, qu'il contienne une ambiguïté sémantique, ceci relève du scepticisme freudien qui, après le doute cartésien sur la chose, fait naître le doute sur la vérité de la conscience, la fait "considérer dans son ensemble comme conscience fausse".⁶⁴ La polysémie est une fonction inhérente au symbolisme

⁶³ Tzara, T., "Articles et documents", Oeuvres Complètes, Tome I, p. 614.

⁶⁴ Ricoeur, Paul, De l'interprétation, essai sur Freud, Paris, Aux Editions du Seuil, 1965, p.41. "A priori c'est-à-dire les yeux fermés, Dada place avant tout l'action et au-dessus de tout: LE DOUTE. Dada doute de tout.

linguistique laquelle, comme dans un rêve, se trouve masquée sous l'apparence d'une cohérence limpide. Dès lors, l'herméneutique psychanalytique⁶⁵ ambitionne au décryptage de la parole pleine; "la plénitude consistant en ceci que le second sens habite en quelque sorte le sens premier"⁶⁶ (texte dans le texte). Lorsque Tzara énonce le caractère amphibologique du mot, il ne dénonce aucunement sa propre conception matérialiste du langage. Dans son fameux dicton, le poète ne précise pas la nature consciente ou inconsciente de la pensée parlée. Dans le cas où le logos correspond à la raison consciente, il n'y a pas d'équivoque en ce qui concerne l'intentionnalité discursive de l'énonciateur. Dans le cas contraire, l'énonciation ne coïncide pas avec le contenu de l'énoncé, vu l'existence d'une pensée latente qui obscurcit le sens initial de la proposition. C'est ici qu'intervient l'exorcisme psychanalytique afin de guérir (dans une situation pathologique) le cerveau de ses plaies obsédantes. En dépit de la méfiance tzarienne envers toute forme de thérapie et notamment celle visée par la psychanalyse, "maladie dangereuse [qu'] endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie",⁶⁷ celle-ci représentera, plus

Dada est tatou. Tout est dada. Méfiez-vous de Dada". Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.570.

⁶⁵ Aux côtés de Freud, maître du soupçon, se rangent Marx et Nietzsche dans leur effort commun de déchiffrer le sens de la conscience. Sur la définition de la conscience pour chacun des trois herméneutes, voir De l'interprétation, p.43 et suiv.

⁶⁶ ibid., p.43.

⁶⁷ Tzara, T., "Sept Manifestes Dada", Oeuvres Complètes, Tome I., p.364.

tard, un des noyaux théoriques les plus importants du poète intransigeant.⁶⁸

LA DIDASCALIE OU L'ECRITURE DE LA SCENE

La présence métalinguistique dans Mouchoir de Nuages marque le besoin d' une révision du rapport entre le réel et tout ce qui ne l'est pas. Le théâtre se trouve ainsi à réfléchir sur son propre fonctionnement en tant que communication esthétique, en faisant voir les dessous de son mécanisme conventionnel; "il ne faut pas que la scène soit un mystère pour le public".⁶⁹ Paradoxalement c'est par le truchement de l'écriture (la méta-écriture) que le théâtre, ici, se théâtralise puisqu'elle met sur scène tous les éléments qui concourent à la réalisation de cette théâtralité. L'espace du verbe s'avère donc être l'espace du théâtre, de sorte qu'on ne saurait envisager Mouchoir de Nuages comme une pièce littéraire. D'autant plus que Mouchoir de Nuages inaugure une nouvelle conception de la scène qui se rapproche des préceptes meyerholdiens, lesquels bouleversent les idées reçues dans le domaine de la scénographie. Celle-ci se définit par "l'utilisation, par le metteur en scène,

⁶⁸ Dans Grains et Issues Tzara tente une alliance entre le marxisme et une explication psychanalytique des phénomènes socio-politiques: "[...] s'il repousse l'expression, confusionnelle à son avis, de freudo-marxisme, il n'en pense pas moins, en accord avec le groupe surréaliste, que le matérialisme dialectique ne saurait se dispenser d'interpréter les données psychanalytiques", Béhar, Henri, "Introduction", Grains et Issues, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p.32. En 1924, en publiant les "Sept Manifestes Dada", Tzara marque son refus du mouvement surréaliste. En 1929, il collabore au dernier numéro de La Révolution Surréaliste; une amitié qui prendra fin en 1935, dans une annonce de Tzara publiée dans Cahiers du Sud.

⁶⁹ Tzara, T., "Articles et documents", Oeuvres Complètes, Tome I, p.606.

de l'espace attribué à la représentation."⁷⁰ Au début du vingtième siècle, l'avènement de la mise en scène en tant que création autonome coïncide avec une interrogation généralisée des hommes de théâtre sur l'espace de la représentation et sa relation avec le spectateur.

Si les dialogues dramatiques de Tzara s'emprennent de la philosophie pirandellienne (bien que sous une forme parodique), ce sont surtout les prouesses scéniques de Vsevolod Meyerhold ainsi que la naïveté audacieuse des vaudevilles rousseauistes qui organisent son univers scénographique. Notre poète se montre, par ailleurs, enthousiaste envers les représentants du théâtre russe (tels Meyerhold et Taïroff⁷¹) dont le modernisme consiste en un mélange heureux des

⁷⁰ Roubine, Jean-Jacques, Théâtre et mise en scène, 1880-1980, Paris, PUF, 1980, p.24. Aussi "la scénographie pratique [...] un "art du raccourci", synthétisant, dans le ramassé d'une image, l'essentiel de la "lecture" d'une pièce", Abirached, R. et al., Le théâtre, p.129.

⁷¹ Sur Taïroff et la dramaturgie russe voir Tzara, "Le théâtre Kamerny de Moscou", Oeuvres Complètes, Tome I, p.615-19 ainsi que p.605 -07. La remarque de Zinder sur l'ignorance des Surréalistes envers les metteurs en scène et leurs travaux innovateurs, tels Meyerhold, Max Reinhardt, et les théoriciens, tels Gordon Craig et Adolphe Appia, ne s'applique pas dans le cas de Tristan Tzara qui connaît notamment les nouveautés scéniques de la scénographie russe. Selon l'auteur si l'avant-garde des années vingt ne participe pas à la reformulation du théâtre en tant qu'art autonome, c'est parce qu'elle est concernée davantage par le langage: "But it was not only the fact that the founders of the mouvements were writers that caused theatre to lag behind the other arts in finding its new, modern language. Theatre as an art form was traditionally regarded as an outlet for poetry, a place where language prevails and not necessarily a separate, different form of communication from literature, or one that has its own language[...] This may explain the almost total lack of references to directors in the annals of the early avant-garde theatre". Zinder, David G., The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre, USA, UMI Research Press, Ann Arbor, 1980, p.126. Néanmoins, l'auteur souligne le fait que c'est grâce à l'avant-garde du début du vingtième siècle que l'art dramatique est devenu ce qu'il est aujourd'hui: "There is, categorically, nothing in the most progressive theatrical experiments of today that was not suggested, theorized about,

genres, timidement préconisé par le romantisme hugolien et wagnérien, à l'intérieur d'une mise en scène composée de jeux corporels (danse, gymnastique), sonores (voix, musique), picturaux (arts plastiques, en général):

[...] au théâtre Meyerhold de Moscou, les machinistes sont sur la scène parmi les acteurs qui jouent, ils font agir les instruments des machines qui tournent pour activer l'action de la pièce et disposent les éclairages. Voilà du nouveau et de la vraie vie sur la scène!⁷²

Ce type de théâtre penche vers la démonstration d'une théâtralité ostentatoire qui bloque toute osmose entre l'acteur et son personnage,⁷³ dans le but d'affiner l'esprit critique du destinataire. Devenu la pierre angulaire de toute réflexion sur le théâtre et ses rapports avec le monde, ce dernier perturbe la notion essentialiste de l'autosuffisance de l'oeuvre d'art. D'autre part, l'apport particulier du peintre naïf Henri Rousseau dans le domaine théâtral, par la condensation spatio-temporelle de l'action scénique qui "précède le découpage cinématographique",⁷⁴ influe sur la scénographie de Mouchoir de Nuages.

L'objet théâtral en tant que représentation physique et concrète s'avère pour l'analyste doublement absent. Sa nature précaire et non

or actually produced by those movements of the avant-garde that spanned the years 1896-1935.", Zinder, D., op.cit., p.12.

⁷² Tzara, "Le théâtre Kamerny de Moscou", p.606.

⁷³ Il s'agit du principe de la *Verfremdung* (distanciation) repris, aux années cinquante, par Bertolt Brecht.

⁷⁴ Béhar, H., "Le Douanier Rousseau ou le merveilleux involontaire", Le théâtre dada et surréaliste, p.107.

reproductible, d'une part, et son manque de statut empirique,⁷⁵ d'autre part, contribuent à cette double lacune qui a embarrassé, dès le départ, le travail critique. Les autres catégories esthétiques (soit les arts plastiques, le cinéma, la littérature et la musique) présentent un objet tangible apte à une répétition littérale, accommodant ainsi l'observation analytique. Sans doute est-ce le caractère oral de l'objet dramatique qui défie toute approche épistémologique, contrairement aux fondements matériels d'un texte littéraire, d'un film ou d'une partition musicale qui justifient un examen plus ou moins scientifique. Faute alors d'avoir assisté à une représentation de la pièce en question susceptible de donner une estimation visuelle et donc totale du texte dramatique,⁷⁶ nous nous

⁷⁵ "[...] it is missing as a scientific or epistemological object (since the discipline has not yet been able to constitute it as such: a situation capable of resolution, or already in the process of being resolved, and one that is nevertheless not exclusive to the semiotics of theater". De Marinis, M., op.cit., p.63.

⁷⁶ Si dans notre étude du théâtre tzarien nous abordons uniquement le monde scénographique de Mouchoir de Nuages, c'est parce qu'il participe d'une véritable innovation par rapport aux pièces précédentes. Ce qui prédomine dans La Première Aventure et La Deuxième Aventure, c'est le côté verbal, à savoir une exhibition assidue de la déconstruction de la logique grammaticale. Ce qui commande le lieu scénique c'est le verbe dépouillé désormais de ses référents arbitraires. Le mot, ici, ne présente pas uniquement une réalité acoustique mais également une entité visuelle. Les quelques renseignements que l'on possède sur la mise en scène parisienne de 1920 laissent entendre que les acteurs étaient enfermés dans de larges sacs multicolores auxquels étaient suspendus des pancartes donnant leurs noms civils. Le mot, par conséquent, subsiste en tant qu'objet matériel au même titre que les autres objets scéniques, soulignant ainsi la plasticité du langage. De même le poème statique utilisé lors des performances dada consiste à mettre en scène des chaises sur lesquelles sont placées des pancartes avec des mots (procédé utilisé dans le théâtre élisabéthain et repris par Bertolt Brecht); les acteurs déplacent les chaises provoquant ainsi une variété phrastique. L'inscription graphique, au théâtre, participe des procédés de distanciation qui favorisent la théâtralisation et l'esprit critique du spectateur. Pour la mise en scène de La Première Aventure voir Henkin

appuyons sur les indications didascaliques, point de départ de toute mise en scène.

Les didascalies "qualifient le plus souvent non l'énoncé mais les conditions matérielles de l'énonciation, telles que les envisage au stade de l'émission l'auteur".⁷⁷ Faisant partie du corpus dramaturgique, les didascalies concernent surtout l'exécution pragmatique des répliques, laquelle désigne la graphie proprement scénique.⁷⁸ La didascalie fonctionne principalement comme catalyseur spatial, vu qu'elle signale au futur metteur en scène la conversion plastique⁷⁹ du texte; "le metteur en scène est lui-même producteur d'un nouveau texte didascalique, complément et précision, voire contradiction du texte littéraire".⁸⁰ La

Melzer, Annabelle, Latest Rage The Big Drum (Dada and Surrealist Performance), USA, UMI Research Press, 1980, p.72-74.

En revanche, Coeur à Gaz témoigne d'une nouveauté scénique, également digne d'intérêt (voir la réception du langage dramatique), mais elle demeure, néanmoins, une pièce davantage verbale.

⁷⁷ Issacharoff, M., op.cit., p.27.

⁷⁸ Il existe un type de didascalies uniquement destiné à la lecture (didascalies autonomes), et utilisé souvent à des fins humoristiques. Issacharoff donne l'exemple, entre autres, de la didascalie qui ouvre La Cantatrice Chauve d'Ionesco (didascalie autonome parodique): "Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M.Smith, Anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, anglaise, racomode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais". ibid., p.31-33. Il va sans dire que les didascalies sont, par principe, écrites, donc vouées à la lecture. Ce que le spectateur voit, c'est l'interprétation scénique de l'écriture didascalique.

⁷⁹ "C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est pour une part énorme un non-dit du texte, une zone particulièrement trouée - ce qui est proprement le manque du texte de théâtre - que se fait l'articulation texte-représentation". Ubersfeld, A., Lire le théâtre, p.140.

⁸⁰ "Le texte dramatique", Abirached, R. et al., Le théâtre, p.92.

didascalie possède une force illocutoire (Austin) puisqu'elle est un ordre donné au praticien du théâtre d'exécuter les prestations indiquées.

Puisque toute indication didascalique vise la réalisation éventuelle d'une représentation, elle caractérise en partie l'essence même du théâtre.

Même en leur absence, "[...] les didascalies sont obligatoirement présentes dans le texte théâtral, ne serait-ce que dans l'indication des noms des personnages, du lieu scénique etc."⁸¹

Les didascalies sont habituellement réparties en deux groupes, selon leurs fonctions. Les fonctions didascaliques sont subordonnées au dialogue théâtral (à l'exception du hors-texte didascalique) et se réfèrent soit à l'identité du locuteur (fonction nominative) et du locutaire (fonction destinatrice), soit au style vocal (fonction mélodique⁸²) ou au lieu évoqué (fonction locative). Les fonctions didascaliques *visuelles* participent du domaine proprement scénographique puisqu'elles portent sur le comportement de l'acteur, soit sa gestualité corporelle (code kinésique) et son apparence physique (code vestimentaire). Toutefois, ce groupe ne se limite pas exclusivement au corps de l'acteur mais embrasse tous les

⁸¹ Issacharoff, M., op.cit., p.29.

⁸² Dans La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine et Coeur à Gaz, c'est la fonction didascalique verbale qui l'emporte sur la fonction visuelle. Dans les deux cas, il s'agit d'un discours didascalique implicite contenu dans les énoncés eux-mêmes; lorsque ces derniers doivent être prononcés simultanément (voir Chapitre 1 de notre étude) c'est justement la fonction mélodique qui est en cause. Le dramaturge s'intéresse au comment de l'énonciation prévue, à la manière de dire la parole, en faisant accentuer ainsi le côté verbal des pièces en question. Bien qu'il n'existe pas sous une forme didascalique précise, le bruitisme, dérivant en partie de l'expression simultanéiste et du non-sens dialogal, s'inscrit directement dans la catégorie de la fonction mélodique; il s'avère, par ailleurs, un des traits stylistiques propres aux spectacles dada.

éléments concourant à la visualisation (spatialisation) du texte dramatique, tel l'éclairage. Davantage autonomes par rapport au dialogue, les didascalies visuelles offrent une plus grande liberté interprétative, faisant ainsi ressortir la polysémie du texte dramatique:

Jusqu'au [...] tournant des années 50, la notion de "polysémie" n'était à peu près pas admise. Un texte de théâtre, supposait-on, véhiculait un seul sens dont le dramaturge détenait la clé. De ce fait, il incombait au metteur en scène, et à ses interprètes, de médiatiser ce sens, de le faire appréhender (comprendre, sentir...), du mieux qu'il était possible, au spectateur.⁸³

Il faut noter, par ailleurs, que "plus on avance dans le XIXe et le XXe siècles, c'est-à-dire plus l'importance du metteur en scène s'accroît, plus la couche didascalique s'épaissit [...]"⁸⁴ Alors que dans la dramaturgie shakespearienne et moliéresque les indications didascaliques sont presque inexistantes vu que les auteurs sont en même temps les metteurs en scène de leurs pièces, dans le théâtre du vingtième siècle, notamment, elles foisonnent, devenant en quelque sorte un sous-texte ou texte second. Ceci dit, il y a aussi des didascalies implicites présentes à l'intérieur même des répliques, qui appartiennent par là au discours dialogal lui-même.

Le hors-texte didascalique

Précédant la fable, le hors-texte didascalique contient des annotations se rapportant explicitement à la mise en scène de la pièce.

⁸³ Roubine, J. J., op.cit., p.48.

⁸⁴ Abirached, R. et al., "Le discours du théâtre", Le théâtre, p.103.

Après avoir renseigné le lecteur sur la première représentation de la pièce et exprimé ses remerciements aux différents responsables de l'événement théâtral,⁸⁵ Tzara décrit la disposition scénique de Mouchoir de Nuages :

La scène représente un espace fermé, comme une boîte, d'où aucun acteur ne peut sortir. Tous les 5 plans sont de la même couleur. Au fond, à une certaine hauteur, un écran qui indique le lieu de l'action, au moyen de reproductions agrandies de cartes postales illustrées, enroulées sur deux rouleaux et qu'un machiniste déroule au fur et à mesure que les actes passent, sans se cacher des spectateurs.

L'idée de la boîte ou du cube fermé remonte à la tradition de la scène à l'italienne, lieu de l'illusion, qui se veut ouvert(e) d'un côté vers la salle. Son espace clos (cubique) qui renforce la distance entre le plateau et la salle, s'oppose à l'ouverture spatiale du théâtre en rond (sphérique) dont témoignent les théâtres grec antique, médiéval, élisabéthain et espagnol, qui procure un dialogue vivant avec les spectateurs. Ce qui contraint l'acteur occupant la scène à l'italienne, c'est justement le caractère rigide de son cadre qui, de par sa structure géométrique fixe, l'empêche de rentrer en plein contact avec le public. La perception visuelle de ce dernier n'est jamais entièrement satisfaite, car, à l'exception du public

⁸⁵ "Cette pièce a été jouée pour la première fois le 17 mai 1924 au Théâtre de la Cigale, au cours des Soirées de Paris, organisées par M. le Comte Etienne de Beaumont. (L'auteur exprime à ce dernier toute sa gratitude pour le goût et la subtile intelligence qu'il employa à la présentation de Mouchoir de Nuages)", "Mouchoir de Nuages", Oeuvres Complètes, Tome I, p.303. D'après Behar la scène fermée "[...] est en quelque sorte une souricière, et nous verrons que cette image domine toute la pièce, donnant un sens nouveau à la fatalité des Anciens. De cette image découlent et la tragédie et la façon de jouer". Le théâtre dada et surréaliste, p.204.

faisant face à la scène, l'autre moitié des spectateurs ne jouit que d'une visibilité médiocre,⁸⁶ étant répartie de chaque côté de la salle. L'option de Tzara pour la scène à l'italienne se fait à des fins subversives, étant donné le souci constant du dramaturge de démystifier l'illusion scénique. La scénographie, comme tout travail de création, s'appuie sur une intertextualité qui contraint la démiurgie *ex nihilo*; "le scénographe écrit à partir d'une série de codes antérieurs qui conditionnent sa vision et son travail, d'où la difficulté pour un écrivain de théâtre novateur à faire construire l'espace qui convient à sa vue nouvelle".⁸⁷ Ainsi Tzara en tant qu'innovateur s'appuie sur un modèle scénique préexistant afin de bâtir sa propre vision du théâtre.

Si, en règle générale, le but premier de la machinerie à l'italienne est de créer l'illusion par l'emploi systématique de la perspective,⁸⁸ celui de la scénographie tzarienne est de dévoiler les rouages de l'opération illusionniste. Ainsi le décor unique de Mouchoir de Nuages, loin d'être architectonique (donc tridimensionnel), consiste en des cartes postales agrandies dont la nature plane trahit son existence vraisemblable.

⁸⁶ "La scène dite "à l'italienne" se construit en fonction de ce regard du privilégié qui veut la meilleure place". Ubersfeld, A., L'école du spectateur, p.87.

⁸⁷ Ubersfeld, A., L'école du spectateur, p.85.

⁸⁸ Le terme de scénographie (décor, dispositif scénique ou mise en espace) coïncide pendant plusieurs siècles avec celui de perspective. L'espace théâtral s'organise autour d'une architecture (celle du lieu scénique, soit antique ou élisabéthain par exemple), d'une vue sur le monde (picturale) et d'un espace délimité par les corps des comédiens. Ces trois paramètres confèrent au théâtre sa profondeur et servent à le différencier des autres arts "plats" (à l'exception de la sculpture).

L'utilisation, par ailleurs, du médium pictural⁸⁹ privilégie l'image et notamment le tableau au détriment de l'espace profond qui, lui, suppose "une hiérarchisation du regard, en même temps que la construction d'un lieu qui se présente comme un morceau de réel, surtout dans la mesure où un fond-décor accroît cette illusion de "réel"". ⁹⁰ Dans Mouchoir de Nuages, la scénographie ne s'intéresse pas à l'institution d'un espace réaliste; ce réalisme se trouve continuellement remis en question par la présence d'une succession de tableaux (images)⁹¹ désignant les différents lieux de l'action dramatique. Ce dispositif scénique minimaliste souligne la présence de l'acteur qui, libéré d'un décor illusionniste, communique directement avec le spectateur. Cette présence est d'autant plus marquée que l'univers secret du comédien, celui des coulisses, espace tabou, est exhibé:

Au milieu de la scène, un tréteau. A droite et à gauche, des chaises, des tables de maquillage, les accessoires et les costumes des acteurs. Les acteurs sont en scène pendant toute la durée de la pièce. Quand ils ne jouent pas, ils tournent le dos au public, s'habillent ou parlent entre eux.

⁸⁹ Il s'agit "d'un écran sur lequel on projette un agrandissement de carte postale illustrée qui indique le lieu de l'action". Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.204.

⁹⁰ Ubersfeld, A., L'école du spectateur, p.93. Sur les rapports du théâtre avec la peinture, voir l'étude de Pierre Francastel, La Peinture et Société, Paris, Denoël/Gonthier, 1977.

⁹¹ "L'espace est par nature le véhicule de la théâtralité, il se dit comme théâtre dans la mesure où il s'oppose à toute perception du théâtre comme succession d'images, comme lanterne magique". Ubersfeld, A., L'école du spectateur, p.93

Ce lieu interdit devient visible, se théâtralise, en transgressant ses propres limites de topos fermé vers une ouverture spatiale incluant le dehors (réel) et le dedans (fictif). Les changements de costumes se faisant à la vue de tous, les coulisses n'ont plus de raison d'être dans ce nouveau théâtre qui dérange les habitudes esthétiques du spectateur moyen. Le masque (dans le sens matériel du terme et dans le sens psychologique) de l'acteur subsiste en tant qu'objet décoratif qui se construit devant le public et non plus en cachette, dans l'intimité d'une pièce personnelle. Contrairement à l'objet *iconique* ou *indiciel* qui renvoie métonymique, ment à une réalité extra-scénique, les objets dans Mouchoir de Nuages trahissent leur essence concrète; les chaises, les tables de maquillage, les accessoires et les vêtements sont des objets utilitaires car ils servent au travestissement des acteurs. Ils ne subsistent aucunement comme métaphores ou symboles d'un réel autre que celui montré scéniquement; ils renvoient en quelque sorte à eux-mêmes, vu qu'ils appartiennent intrinsèquement au processus théâtral: "The stage represented no-place, it was the stage."⁹² Objets donc métathéâtraux puisqu'ils montrent le travail même de la théâtralisation, en mettant en évidence le code du théâtre. Si "l'objet devient la chose qui est le [moyen] d'une relation à autrui",⁹³ ici cette relation s'avère essentiellement métathéâtrale puisqu'elle désigne la transition de l'acteur vers son

⁹² Ceci est vrai dans le cas précisément du théâtre dada: "For the dadas it was important that it remained a stage- a clear dividing line between the actor and the audience.", Henkin Melzer, A., *op.cit.*, p.61. Dans Mouchoir de Nuages la scène reste une scène, mais dans un contexte métalinguistique, alors que dans La Première Aventure, la scène n'est pas le lieu du théâtre, mais de la vie.

⁹³ Ubersfeld, A., L'école du spectateur, p. 325.

personnage par le biais de l'objet accessoire.⁹⁴ Ces objets ou métaobjets fonctionnent comme signes d'une théâtralité exhibée dans le but d'éviter toute aliénation chimérique.

Par ailleurs, l'utilisation de l'éclairage artificiel dans la scénographie de Mouchoir de Nuages joue un rôle important dans la démarcation entre le réel et la fiction: les différents niveaux de la hiérarchie spatiale étant, chaque fois, identifiés, le spectateur ne risque pas de se tromper sur l'invraisemblance du spectacle:

Les actes se jouent sur le tréteau, les commentaires en dehors du tréteau. A la fin de chaque acte, la lumière change brusquement pour n'éclairer que les commentateurs; les acteurs ne sont plus dans leurs rôles et quittent le tréteau. La lumière change aussi brusquement à la fin de chaque commentaire et les projecteurs d'en haut et de côté n'éclairent que le tréteau. Les électriciens et les réflecteurs sont sur la scène.

C'est la lumière qui crée la distance entre le jeu des Commentaires et celui des acteurs jouant la fable principale. Le passage d'une pièce à l'autre s'effectue grâce à l'alternance de l'obscurité et de la clarté, ce qui fait ressortir la mise en abyme théâtrale. Ce clair-obscur rembrandtesque⁹⁵

⁹⁴ "Le processus théâtral est celui de la sémiotisation d'un être humain", ibid., p. 167.

⁹⁵ On a relevé la théâtralité des tableaux de Rembrandt dans lesquels la lumière détient la place première: "Les effets de lumière servent à souligner les moments forts de l'action représentée. En général, seuls les personnages principaux sont éclairés, et encore seulement les parties les plus significatives. Le reste de l'espace est obscur [...] Rembrandt [...] vise à intensifier l'effet dramatique de la scène et à orienter l'attention du spectateur vers les sentiments et les émotions exprimées par les personnages". Bockemühl, Michael, Rembrandt (1606-1669), Le mystère de l'apparition, Allemagne, Benedikt Taschen, 1992, p.36.

est caractéristique de la scénographie moderne depuis l'avènement de l'électricité⁹⁶ qui devient un des éléments cruciaux de "structuration et d'animation de l'espace scénique".⁹⁷ De fait, les nombreuses didascalies (visuelles) attestent la prépondérance de l'instrument électrique dans le découpage des différentes couches de la représentation scénique.

À la fin du XIXe siècle, la scène bénéficie de l'ingéniosité de la danseuse américaine Loïe Fuller qui voit dans la lumière l'avenir même du théâtre. Avec elle, des théoriciens tels Edgar Gordon Craig, Adolphe Appia, ainsi que, plus tard, Antonin Artaud confirment la nécessité d'adapter la scène aux possibilités créatrices de cette technologie nouvelle, afin de lui redonner sa dimension poétique et onirique. Dans la mise en scène de Mouchoir de Nuages, c'est Loïe Fuller qui s'occupe de l'éclairage en déployant toute une gamme d'effets visuels:

Loïe Fuller's original lighting was an important feature of the production. Treating light unrealistically, she made extensive use of colour, mobile multi-coloured projections and special lenses to create dappled and patterned effects. They were used not only to

⁹⁶ "Dans les dernières années du XIXe siècle, deux phénomènes consécutifs à la révolution technologique, retiennent l'attention en ce qu'ils sont d'une importance décisive pour l'évolution de la représentation théâtrale, et en ce qu'ils éclairent ce qu'on a appelé l'avènement du metteur en scène: ce sont: 1) l'effacement des frontières, et bientôt, des distances; 2) la découverte des ressources de l'éclairage électrique". Roubine, J. J., op.cit., p.15.

⁹⁷ ibid., p.17.

"La représentation théâtrale retrouve une dimension qu'elle avait progressivement perdue au cours du XIXe siècle - sauf peut-être dans certains théâtres destinés au "grand public"- celle que le XVIIe et XVIIIe siècles avaient cultivés avec les spectacles à machine -, la dimension du rêve et de l'enchantement". ibid., p.19.

heighten the poetic effect but, at certain moments, to introduce surreality.⁹⁸

C'est la lumière qui habille l'espace au même titre que le corps de l'acteur, confiant à la scène une mission esthétique totale qui favorise la multipolarité sémantique.

Ce sens pluriel est appuyé par l'éclatement, entre autres, du personnage, lequel est démuné d'une identité nominale⁹⁹ permanente puisqu'elle dépend, chaque fois, d'interprétations scéniques différentes:

Deux aides mettent ou enlèvent les accessoires sur le tréteau. Tous les acteurs gardent en scène leur nom de ville. Dans la présente édition, les personnages portent les noms des acteurs qui ont créé les rôles. Le Poète, La Femme du Banquier et Le Banquier sont les personnages principaux. A, B, C, D, et E, sont les commentateurs qui jouent aussi tous les rôles secondaires.

Cependant, ce type d'éclatement ne concerne pas le discours (dont témoignent La Première Aventure Céleste De Monsieur Antipyrine et Coeur à Gaz), mais plutôt le nom; "[...] le personnage est un agrégat complexe groupé sous l'unité d'un nom".¹⁰⁰ La stabilité du patronyme théâtral se trouve alors remise en question à chaque nouvelle mise en scène, lorsque les personnages principaux doivent laisser (selon les indications didascaliques) leurs noms antérieurs pour en adopter d'autres. La transgression de l'unité nominale ne se fait pas sans la

⁹⁸ Whitton, D., "Tristan Tzara's *Mouchoir de Nuages*", p.279.

⁹⁹ Il s'agit de la fonction didascalique nominative, car elle concerne l'identité de l'énonciateur.

¹⁰⁰ Ubersfeld, A., Lire le théâtre, p.115.

désagrégation de l'unité du moi, le nom s'avérant un des éléments individualisants du personnage.¹⁰¹ Leur identité flottante, incertaine, dépend entièrement de l'existence du comédien, ce qui, par ailleurs, relève de la nécessité théâtrale. Le personnage étant un phénomène écrit, un texte, il obtient son oralité, il se théâtralise grâce à l'aide humaine, en chair et en os; "il est le sujet d'un discours que l'on marque de son nom et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer".¹⁰² Toutefois, même si les acteurs dans Mouchoir de Nuages gardent leurs noms civils sur la scène, ils incarnent des personnages, à la différence des acteurs dada qui jouent leurs propres personnages (personal actors) en dehors de la matrice spatio-temporelle du théâtre, tel Tzara dans les premiers manifestes.¹⁰³

C'est précisément cette distance (mais aussi cette complémentarité) entre l'écrit (identité sociale) et l'oral (identité théâtrale) que Tzara désire signaler, ici, lorsqu'il baptise les personnages avec les noms civils des acteurs. La séparation de l'acteur d'avec son rôle est renforcée, on l'a vu, par les variations successives de la projection électrique qui organisent la syntaxe de la fable en un dynamisme dialectique. Cette distanciation qui

¹⁰¹ D'après Boeschoten, la mise en abyme dans Mouchoir de Nuages symbolise l'effondrement de l'identité personnelle: "Ces formes ne contiennent rien d'autre que d'autres formes - cette multiplication infinie de formes s'ouvre finalement sur le vide; l'essence - l'identité personnelle est un mirage", Boeschoten, C., op.cit., p.47.

Ce relativisme psychologique rejoint la conception artaudienne du Double; cet autre (ou autres) dissimulé(s) en l'homme et que le théâtre a pour mission de faire ressortir.

¹⁰² Ubersfeld, A., Lire le théâtre, p.116.

¹⁰³ "The dada actor was the "personal actor", still tied on stage to the name, the identity which marked his offstage life". Henkin Melzer, A., op.cit., p.50.

s'inscrit au sein du personnage rejoint la théorie brechtienne du *Verfremdung* ou *Verfremdungseffekt* (se traduisant par effet de distancement ou éloignement), laquelle émane directement de la notion meyerholdienne de pré-jeu.¹⁰⁴ Ce procédé, qui vise à maintenir éloignés l'acteur de son personnage et le spectateur du spectacle, sollicite une attitude critique envers le théâtre en particulier et le réel en général.¹⁰⁵ Dans Mouchoir de Nuages toutes les composantes dramatiques autant scéniques que textuelles concourent à la réalisation d'un effet de rupture entre l'être et le paraître. Coexistent alors, dans un même rapport différentiel et complémentaire, le théâtre et le dire sur le théâtre, l'acteur et son masque, l'opérateur et son savoir faire.¹⁰⁶ Dans ce drame, la mise en distance (mise en abyme) aboutit à une mise en doute du réel en tant que celui-ci se donne comme préconstruit.

¹⁰⁴ "On peut définir cette technique comme l'une des modalités de ce que Brecht appellera la "distanciation". Il s'agit de procédés (pantomime) inspirés des théâtres extrême-orientaux, qui permettent à l'acteur de sortir de son personnage et de commenter son interprétation [...]". Roubine, J. J., op.cit., p.63.

¹⁰⁵ "Et ce que Brecht appela le *Verfremdungseffekt* [...] est non un simple procédé de mise en scène ou le dogme de je ne sais quel nouveau formalisme, mais la condition même de ce double mouvement (d'aliénation et de libération), de ce mouvement de critique fondamentale à son art". Dort, B., Lecture de Brecht, p.146-47. D'après Boeschoten, "[...] l'émergence du personnage s'accompagne d'une auto-reflexion plus forte", par rapport aux pièces précédentes de Tzara dont les personnages demeurent des entités abstraites dépourvues de discours autonome. Boeschoten, C., op.cit., p.47.

¹⁰⁶ La présence scénique des électriciens et des réflecteurs dans la représentation de Mouchoir de Nuages anticipe "[...] l'éclairage du plateau par des sources de lumière visibles" (Boeschoten, C., op.cit.), une des techniques d'éloignement fréquemment utilisée par Brecht.

Le texte didascalique

A la différence du hors-texte didascalique, le texte didascalique est immanent à la fable dramatique, c'est-à-dire qu'il est subordonné au dialogue. Dans Mouchoir de Nuages, la fonction didascalique dominante est la fonction locative, soit celle se référant au lieu de l'action:

[...] cette fonction est bien localisable dans le texte, dans la mesure où sa partie essentielle figure le plus souvent soit au début du texte (avant le dialogue), soit au début de l'acte si la pièce contient plusieurs changements de décor.¹⁰⁷

De fait, la pièce étant répartie en quinze actes, chaque acte désigne un endroit différent, soit: un salon (acte I), Venise (acte II), une gare (acte III), Monte Carlo (acte IV), un jardin (acte V), la mer (acte VI), un boudoir (acte VII), une île (acte VIII), une forêt (acte IX), un restaurant (acte X), L'avenue de l'opéra (acte XI), Les Remparts d'Elseneur (acte XII), une rue (acte XIII), une bibliothèque (acte XIV) et une mansarde (acte XV). Le passage à un nouvel acte correspond, chaque fois, à une localité nouvelle, ce qui perturbe la linéarité spatiale au profit de déplacements continus. Si le premier acte se passe dans l'intimité d'un salon, lieu de prédilection du théâtre naturaliste et bourgeois, les autres actes présentent une variété topologique tant interne (habitat, restaurant, opéra) qu'externe (villes, nature). Cette dialectique dedans-dehors qui définit la spatialité de la pièce est une des conditions d'appréhension de l'espace.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Issacharoff, M., op.cit., p.37

¹⁰⁸ L'action dramatique s'organise autour de la maison (dedans), centre perceptif de l'homme à partir duquel il construit l'environnement spatial (dehors); "[...] toute analyse de la perception spatiale part du Moi comme

La scène, espace concret, s'avère en même temps espace imaginaire puisqu'il représente ou transgresse le réel.¹⁰⁹ La figuration spatiale dans Mouchoir de Nuages défie le classicisme aristotélicien de l'unité locale, car elle participe d'une succession de lieux d'action distincts, lesquels, à prime abord, semblent n'appartenir à aucune procession logique. Nous pouvons, à la limite, les considérer comme des tableaux dans le sens brechtien du terme, lesquels, "brisant le lien de causalité entre les scènes, se caractérisent par l'autonomie de leur structure - petites pièces dans la pièce [...]. Ils trouvent en eux-mêmes leur justification et leur portée; ils comportent peu ou pas de préparation (virtualités) et ne commandent pas la suite de l'action".¹¹⁰ En effet, les personnages se transportent, sans aucune mention préalable, tantôt à Venise, tantôt à Monte Carlo, tantôt encore sur une île anonyme ou au théâtre. Cette succession rapide d'images se rapproche du médium cinématographique, qui sert notamment à inscrire (écrire) le mouvement:

centre du Monde, et celui-ci se dévoilera en une série de coquilles successives et subjectives à partir de cet univers sans médiation, celui du corps propre de l'individu". (Fischer, Gustave-Nicholas, La psychosociologie de l'espace, Paris, PUF, 1981, p.80.). Cette relation oppositionnelle entre le Moi (le Poète, l'acteur) et les autres (la Femme, les Commentaires, le spectateur) aboutit à une résolution conflictuelle par le suicide du protagoniste (la fin du spectacle, de l'illusion). Le dadaïsme tend justement à résoudre ce conflit entre la scène et la salle par l'abolition de la *représentation*.

¹⁰⁹ Pour Greimas, l'espace n'est qu'un signifiant (un contenant: "l'espace n'existe que par ce qui le remplit" d'après Moles), "il n'est là que pour être pris en charge de signifier autre chose que l'espace, c'est-à-dire l'homme qui est le signifié de tous les langages". "Pour une sémiotique topologique", Sémiotique de l'espace, Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Méditations, 1979, p.12.

¹¹⁰ Girard, G., et al., L'univers du théâtre, p.155.

La formule par laquelle s'exprime la structure dialectique du film, techniquement parlant, est celle-ci: des images discontinues s'enchaînent au sein d'une succession continue.¹¹¹

L'espace se trouve ainsi morcelé en une somme de petits espaces dont le montage donne l'image finale:

Le rôle du montage est de protester contre les règles archaïques, contre les vieilles formes, d'aider à les casser, de commencer à construire une nouvelle dramaturgie qui ne craigne ni l'anachronisme ni les ellipses, les flash-back, les collages.¹¹²

Semblable à la séquence¹¹³ cinématographique, chaque acte est le résultat d'un agencement et d'un découpage de différents points de vue, soit l'action dramatique principale (Mouchoir de Nuages), le quadrologue des Commentaires (pièce dans la pièce intitulée "Mouchoir de Nuages") fondé sur un métalangage théâtral, et des éléments poétiques aux résonances dadaïstes provoquant, chaque fois, une discontinuité dans le déroulement de la fable.

Empruntée à Henri Rousseau, cette technique "filmique" offre une dimension nouvelle au théâtre tzarien qui va à l'encontre de la perception

¹¹¹ Benjamin, Walter, "L'oeuvre d'art...", Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1991, p.175.

¹¹² Aslan, O., op.cit., p.201.

¹¹³ "Dans les milieux cinématographiques, le terme de "séquence" s'est fixé pour désigner une construction proprement filmique, et par opposition à la "scène" du théâtre.", Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma, Tome I, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p.131.

linéaire usuelle de l'espace-temps. Mais c'est le théâtre qui est la source d'inspiration du Douanier qui annonce, en quelque sorte, le monde du cinéma:

Il y a dans les pièces de Rousseau [...] une anticipation du cinéma qui ne résulte pas de la recherche d'une technique nouvelle, mais plutôt de celle de l'explication de la réalité au moyen d'une synthèse théâtrale qui, à certains moments, transgresse le cadre des indications scéniques et les possibilités de les réaliser.¹¹⁴

La scénographie rousseauiste¹¹⁵ dérive de l'univers pictural¹¹⁶ du peintre naïf, composé d'images hyperréalistes qui conduisent ironiquement vers une surréalité scénique inédite.

Dans Mouchoir de Nuages il y a une dévalorisation de l'espace due à son existence éphémère. Aussitôt parus, les nouveaux endroits disparaissent, ce qui donne l'impression d'une sorte de *no man's land* où la valeur spatiale se trouve détrônée par la variable temporelle:

C'est le fait que l'espace lui-même est changé par cette préoccupation du temps. Les signes sont: *la vitesse*,

¹¹⁴ Tzara, T., "Le théâtre d'Henri Rousseau", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.349.

¹¹⁵ La dramaturgie rousseauiste consiste en trois pièces: Une visite à l'Exposition de 1889, La Vengeance d'une orpheline russe (1899) et L'étudiant en gognette (non-publiée). "Rousseau ne choisit pas les actions les plus intéressantes, il synthétise le mouvement et retrouve ainsi la mise en scène du mystère médiéval où l'action se passait en différents points de la scène, alternativement sur terre, au ciel et en enfer", Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.107.

¹¹⁶ "[...] à l'intérieur même d'une composition donnée la peinture est parfaitement en mesure d'exprimer des relations temporelles". Damisch, Hubert, "L'espace, le temps et les arts de l'espace", L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1983, p.240.

le fait qu'on veuille rendre tout communicable et communicable plus vite, l'éphémérisation, tout s'use plus vite [...]¹¹⁷

Exaltée par les futuristes italiens, la vitesse devient "l'obsession numéro un de notre civilisation"¹¹⁸ et influe considérablement sur notre façon occidentale de concevoir l'espace-temps. Le rythme accéléré de la pièce est encouragé par l'emploi, entre autres, de procédés de réversibilité du temps, tel le flash-back ou le retour en arrière:

COMMENTAIRE

C.- Retournons maintenant en arrière.

D.- Comme au cinéma.

A.- Que faisait Andrée quand le poète est parti?

C.- Nous allons voir.

B.- Baissez le rideau du tulle.

E.- Le rideau du souvenir.

D.- La scène ne se passe pas dans l'appartement d'Andrée.

A.- L'imprécision des formes, n'est pas du rêve. Elle indique seulement que la scène ne se passe pas au fil normal du temps, dans l'enchaînement logique des actes. (Mouchoir de Nuages, p.322-23)
(*L'éclairage change*)

¹¹⁷ Moscovici, Serge, "L'espace, le temps et le social", L'espace et le temps aujourd'hui, p.267. N'est-ce pas ce qui caractérise fondamentalement la fugacité dada, le désir de fuir le permanent, l'éternel? Le rapprochement de l'esthétique dadaïste avec le mécanisme filmique se fait au niveau de l'instance spectatrice qui, nous le verrons, passe d'un état de contemplation à un état de distraction. Le cinéma, comme le spectacle dada, offre un tourbillon d'images qui défilent rapidement devant les yeux, sans la possibilité pour un moment de recueillement intellectuel: "Ce n'est qu'à présent que son impulsion devient déterminable: le dadaïsme essaya d'engendrer, par des moyens picturaux et littéraires, les effets que le public cherche aujourd'hui dans le film", Benjamin, W., op.cit., p.165.

¹¹⁸ ibid., p.262.

Le rideau du tulle est utilisé dans le théâtre symboliste dans le but de montrer un état onirique qui fait participer l'imagination du public. Ce n'est pas le cas ici; l'impression vaporeuse symbolise la reconstruction vague du passé, de la mémoire (analepse). Au lieu de confondre le spectateur inhabitué aux manipulations audacieuses des unités dramatiques, Tzara se sert d'une métalangue sous forme de didascalies implicites qui enlève tout doute sur le développement de l'ensemble scénique. Aussi, à la fin du drame, lorsqu'il veut désigner le futur (prolepse), recourt-il à l'écriture, éliminant d'un coup toute confusion chez le spectateur:

ACTE XV

(UNE MANSARDE. *Sur le décor est écrit en gros caractères: Vingt ans après*)

La contraction du temps est un phénomène promu par l'invention de l'écriture. Déjà, le langage fonctionne en tant que négation de la chose désignée, donc il sert à nommer la chose absente, passée, présente ou future:

La négation ne peut se réaliser qu'à partir de la réalité de ce qu'elle nie; le langage tire sa valeur et son orgueil d'être l'accomplissement de cette négation [...].¹¹⁹

Le négativisme intrinsèque au langage verbal est perçu davantage à travers son expression écrite; le sujet présent de l'énonciation orale devient sujet absent pour le lecteur de la communication écrite.¹²⁰

¹¹⁹ Blanchot, M., La part du feu, p.316.

¹²⁰ "A written sign is proffered in the absence of the receiver [...] One could say that, at the moment when I am writing, the receiver may be

L'écriture participe alors d'une double négation, à la fois de son objet et de son sujet. Le livre, concrétisation du geste graphique, est comparé au film, vu l'absence d'une interaction immédiate, *hic et nunc*:

Semblable au livre encore, et différent de la phrase parlée, le film ne comporte pas de réponse directe de la part de l'interlocuteur présent qui puisse répliquer tout de suite et dans le même langage.¹²¹

Cinéma et littérature (écriture) se rejoignent dans leur impuissance de permettre une riposte vivante, comme celle produite à l'intérieur d'un dialogue effectif. L'institution de l'écrit, en tant que technique révolutionnaire, modifie inévitablement, nous l'avons vu, la nature du mode oral. Alors que l'humanité est accoutumée au développement linéaire des événements (racontés), l'écrit vient ébranler cette logique au profit d'une réalité autre qui défie les lois de la physique:

[Le signifiant] est visuel autant qu'auditif, et si sa linéarité est soulignée, le fait qu'elle prenne une forme visuelle signifie qu'on peut désormais échapper aux contraintes de la succession temporelle: on peut revenir en arrière, sauter d'un passage à l'autre, connaître le meurtrier avant d'avoir lu l'assassinat.¹²²

absent from my field of present perception". Derrida, Jacques, "Signature Event Context", *Glyph 1*, USA, John Hopkins Textual Studies, John Hopkins University Press, 1977, p.7.

¹²¹ Metz, C., *op.cit.*, p.86.

¹²² Goody, J., *op.cit.*, .216.

L'écriture, et notamment la littérature,¹²³ manipulent l'espace à leur gré, lui concédant une grande malléabilité affranchie des forces de la nature. Au même titre que l'écriture, le cinéma "ne reproduit pas les choses: il les manipule, les organise, les structure".¹²⁴ Comme l'écrit transforme l'oral, ainsi le cinéma (et son corollaire la vidéo) renouvelle l'art théâtral (oral) en lui suggérant une approche radicale du monde qui repose sur la polyvision¹²⁵ ou le relativisme culturel.

¹²³ D'après Edward T.Hall, les descriptions romanesques de l'espace doivent être sérieusement abordées dans leur information socioculturelle sous-jacente: "La question qui se posait à moi était de savoir si les textes littéraires pouvaient être utilisés en tant que données véritables sur la perception ou s'il fallait les considérer comme de simples descriptions". La dimension cachée, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1978, p.121.

¹²⁴ Kristeva, J., Le langage, cet inconnu, p.290.

¹²⁵ Terme emprunté à Odette Aslan, op.cit.

DEUXIEME PARTIE

LA RECEPTION DU LANGAGE

CHAPITRE 4

Et vous vous laissez entraîner par le Aaïsme
 et vous êtes tous des idiots
 des cataplasmes
 à l'alcool de sommeil purifié
 des bandages
 et des idiots
 vierges

Tzara

LE DIALOGUE ENTRE LA SCENE ET LA SALLE: LE SPECTATEUR- ACTEUR

DADA

Zurich (1916)

C'est à Zurich dans la salle Zur Waag, le 14 juillet 1916, lors de la toute première Dada-Soirée, que Tristan Tzara présente son spectacle intitulé La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine. En dépit de son contenu antidogmatique, cette performance consacre le dadaïsme en tant que mouvement artistique, au grand mécontentement de Hugo Ball qui reprochera à Tzara d'avoir codifié l'anarchie Dada: "[...] it was Ball's declared opposition to the idea of Dada as a "tendency in

art".¹ Mais, c'est surtout Richard Huelsenbeck qui accusera, quelques années plus tard, le conformisme tzarien d'avoir fait de Dada un moyen de divertissement pour les vieilles bourgeoises "[...] trying to revive their vanishing sexual powers with the help of "something mad".² La réception du dadaïsme en Suisse demanderait une analyse à part, étant donné le rôle spécifique de Zurich³ qui se définit par une position politiquement neutre au sein d'une Europe ravagée par la guerre. C'est cette particularité zurichoise qui permet, entre autres, la fermentation d'idées nouvelles par des individus venant de tous les coins du monde. Zurich présente une matrice multiculturelle où toutes les tendances esthétiques et politiques s'entremêlent.

Le dadaïsme, par conséquent, doit être vu à travers le prisme contextuel et individuel pour qu'on puisse saisir ses nuances variables; "un mouvement intellectuel ou artistique est collectif, et dans cette collectivité il est évident que tous les individus ne pensent pas de même, qu'ils en aient conscience ou non".⁴ Mentionnons brièvement que face à un spectacle dont les composantes transgressent les normes esthétiques établies, la réaction du public zurichois n'est pas des plus favorables.

¹ Goldberg, R., op.cit., p.64.

² Huelsenbeck, Richard, "En Avant Dada: A History of Dadaism (1920)", The Dada Painters and Poets, p.33.

³ "[...] The town is noted for numerous clubs and societies and is the intellectual capital of German-speaking Switzerland. The University of Zurich has students of many nations [...] The position of Zurich as a meeting-point of international trade gives it a cosmopolitan character". in Motherwell, R., op.cit., p.13-14.

⁴ Ribemont-Dessaignes, G., Déjà Jadis, De Dada à l'abstraction, Paris, Union Générale d'Editions, Collection 10/18, 1973, p.86.

Ahuri, le spectateur réagit violemment, de telle sorte que le véritable spectacle se trouve dans la salle:

[...] on crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetent le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse, Huelsenbeck contre 200, Ho osenlatz accentué par la très grosse caisse et les grelots au pied gauche - on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption.⁵

Tzara et ses amis réussissent à *épater le bourgeois* zurichois⁶ habitué à une compréhension rationnelle du monde.

Paris (1920)

Le 23 janvier 1920, le dadaïsme se fait connaître publiquement⁷ à Paris, lors d'une matinée poétique organisée (au Palais des Fêtes de la rue Saint-Martin) par la revue Littérature. Cette toute première rencontre de Dada avec le public parisien se déroule dans une atmosphère de provocation et d'injures, à l'instar des événements zurichois. Parue au

⁵ Tzara, T., "CHRONIQUE ZURICHOISE 1915-1919", Oeuvres Complètes, Tome I, p.563.

⁶ "It was the sons of the Zurich bourgeoisie, the university students, who used to go to the Cabaret Voltaire, a beer parlor". Motherwell, R., op.cit., p.14.

⁷ Le dadaïsme est déjà connu, bien que clandestinement, dans les cercles littéraires de Paris par le biais des revues 391 de Picabia et Dada de Tzara. C'est d'ailleurs, à partir de 1917 que se font les premiers contacts "pris par personnes interposées ou par lettres entre André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault et Théodore Fraenkel d'une part, et Tristan Tzara, Francis Picabia et certains de leurs collaborateurs de l'autre [...]", Sanouillet, M., "Dada à Paris", p. 21.

début de 1919 au lendemain du suicide de Jacques Vaché, Littérature est le porte-parole des tendances littéraires avant-gardistes de l'époque. Sous la direction d'André Breton, le périodique rassemble des jeunes écrivains et artistes comme Louis Aragon, Paul Éluard, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault et attire également des aînés comme André Gide, Paul Valéry, Valéry Larbaud. Littérature est née d'un besoin d'affirmation et d'orientation proprement dadaïste, en opposition avec l'avant-garde de SIC et de Nord-Sud qui adhère à une vision davantage symboliste et cubiste de la littérature et de l'art.

Mais c'est le 5 février 1920 au Grand Palais des Champs-Élysées, aux Indépendants, que Tzara présente la première manifestation Dada :

Les caractéristiques Dada s'y trouvent à pleins seaux. Réclame éhontée, provocations, mensonges, insultes[...] Tristan Tzara avait l'expérience de cette sorte d'organisation, depuis les manifestations zurichoises. Peut-être n'étions-nous pas tous "à la hauteur". Mais on s'y mit vite. Enfin, après les années de guerre, ces bouleversements, ces émotions, cette rage froide qui si souvent avait envahi le cœur, tout cela trouvait sa revanche dans une agressivité sans scrupules d'une jeunesse qui se libère sans cesser de rire. Une libération qui ne fait pas appel au rire est vite tachée de sang.⁸

Afin d'attirer le plus grand nombre de spectateurs, l'événement est annoncé dans la presse où l'on invite le public à assister à une conférence de Charlie Chaplin, qui se trouve de passage à Paris; on y fait également allusion à la conversion dadaïste de personnalités notoires telles Gabriele d'Annunzio, Henri Bergson et le Prince de Monaco. À la grande

⁸ Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.95.

déception des spectateurs, aucune des célébrités annoncées n'est présente, ce qui ne tarde pas à susciter la colère de l'assistance trompée dans ses attentes. De plus, la déclamation de manifestes qui ne ressemblent en rien aux manifestes habituels visant l'exposition d'un programme spécifique qui définit la position du mouvement artistique ou littéraire⁹ contribue à une réception hostile, à l'exception d'un certain groupe d'initiés qui "croient discerner, derrière les proclamations insolites et le désordre apparent du langage, quelque chose d'insolite que l'on pourrait prendre pour des intentions artistiques, intellectuelles, etc.". ¹⁰

C'est cette réception heureuse de destinataires plus ou moins avertis ("free-floating intelligentsia"¹¹) qui donnera suite au développement parisien du dadaïsme, soit au Club du Faubourg (7 février 1920) connu pour sa vocation révolutionnaire et à l'Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine (19 février 1920). Toutefois, le scandale dada réussit à ébranler même ces institutions libertaires et à bouleverser, de nouveau, la sensibilité du public qui ne pardonne pas à

⁹ "Pourquoi avez-vous écrit un manifeste?" m'a-t-on crié. J'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire. La littérature existe, mais dans le coeur des imbéciles. Il est absurde de diviser les écrivains en bons et en mauvais. D'un côté il y a mes amis, et de l'autre, le reste". Soupault, Philippe, extrait de son manifeste Suivant, cité dans Lebel, Robert, Sanouillet, Michel et Patrick Waldberg, Dada et Surréalisme, Paris, Rive Gauche Productions, 1981, p.119.

¹⁰ Ribemont-Dessaigues, G., op.cit., p.96-97.

¹¹ Stark, Michael, cité dans Rumold, Rainer, "The Dadaist Text: Politics, Aesthetics and Alternative Cultures ?", Visible Language, XXI 3/4, 1987, p.477. "The evolving community of art relied on its own publishing houses and a growing number of sympathetic critics. In that sense it fostered an alternative elitist audience, while the avant-garde ultimately failed in creating a new collective public". ibid., p.475.

Tzara son attitude outrageusement nihiliste.¹² Du reste, la condamnation dadaïste du cubisme occasionne l'expulsion de Dada de la grande famille des artistes de l'avant-garde parisienne (surnommée l'Affaire de la Section d'Or (nom d'un salon fondé par les cubistes) et tenue à La Closerie des Lilas, le 25 février 1920), ce qui produit la marginalisation de Dada en tant que contre-culture.

LA PREMIERE AVENTURE CELESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE

Le spectateur

Ces contraintes n'empêchent guère les partisans de Dada de poursuivre leurs activités parisiennes, de sorte que le 27 mars 1920, à la Maison de L'Oeuvre dans la salle Berlioz, ils présentent une manifestation se voulant plus organisée que les précédentes ("[...] autant que Dada fût capable de préparer quelque chose, et de se révéler organisateur!"¹³).

Au programme, quatre pièces de théâtre,¹⁴ un morceau de piano, Le

¹² "Le Faubourg a eu l'amabilité de nous inviter à donner des explications sur Dada. Nous sommes heureux de parler devant un public qui, nous espérons, n'a pas de préjugés. Cela nous paraît extrêmement difficile, Dada étant tout à fait contre les explications[...] Nous ne croyons en rien, notre rôle est de détruire ce qu'on a fait jusqu'à maintenant, en art, en religion et littérature, en musique. Nous voulons une vie nouvelle, une vie plus simple, sans hypocrisie, sans mensonges". Tzara, T., "Conférence sur Dada au Club du Faubourg", Oeuvres Complètes, Tome I, p.571.

¹³ Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.100.

¹⁴ Les pièces en question sont: La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine de Tristan Tzara, S'il vous plaît d'André Breton et de Philippe Soupault, Le Ventriloque désaccordé de Paul Dermée, Le Serin muet de Georges Ribemont-Dessaignes.

Pas de la Chicorée frisée, composé par Ribemont-Dessaignes (sur des notes prises au hasard) et joué par Marguerite Buffet, ainsi qu'un "tableau"¹⁵ de Picabia. La riposte du spectateur est, encore une fois, un événement en soi:

Une assistance nombreuse (la salle était pleine à craquer) s'était déchaînée. Ce qu'elle savait déjà de Dada l'avait attirée avec les perspectives réjouissantes du scandale. Et, de fait, elle était constamment provoquée, attaquée dans toutes ses habitudes artistiques et intellectuelles. Se moquer de l'art, de la philosophie, de l'esthétique, de la morale, de l'ordre établi, des dogmes, de l'Absolu qui règle toute conduite collective et individuelle, c'était la bafouer elle-même.¹⁶

¹⁵ " [...] il s'agissait cette fois d'un singe en peluche fixé sur une toile et encadré des inscriptions suivantes: "Portrait de Cézanne-Portrait de Rembrandt-Portrait de Renoir-Natures mortes". Lebel, R., et al., op.cit., p.123.

¹⁶ Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.103. "Le scandale provoqué par les manifestations Dada a été un des plus violents [...] au sein même de la classe bourgeoise d'où le mouvement était issu (car il ne vient à l'esprit de personne d'avancer que Dada soit d'origine prolétarienne: les tenants de Dada sont des intellectuels nourris de la culture bourgeoise, et c'est bien ce qui indignait la bourgeoisie)". ibid., p.18. La bourgeoisie est une classe productive qui voit son ascension spectaculaire sous la monarchie de juillet (1830-1848) où l'aristocratie de naissance se trouve graduellement remplacée par celle de l'argent. Le nouveau mot d'ordre y est l'épargne, la conservation des biens, afin d'accéder à la reconnaissance sociale. Ce conservatisme matérialiste aboutit à un conservatisme moral qui aura des conséquences néfastes dans le domaine artistique et intellectuel (voir supra "La crise du théâtre bourgeois", p. 33 à 35). Le règne de la haute bourgeoisie (principalement composée d'hommes d'affaires) est vivement contesté par la petite bourgeoisie (celle des petits artisans et des petits fonctionnaires), les ouvriers (dont les conditions de travail s'aggravent avec l'avènement de l'industrialisation massive) et les intellectuels, ce dernier groupe représentant un danger imminent pour le régime. L'esprit anti-bourgeois qui anime l'artiste et l'intellectuel se veut contre l'arrivisme et l'individualisme outrancier au profit d'une attitude humanitaire et davantage spirituelle. La révolte dadaïste participe de ce même état d'esprit, jusqu'à la répudiation totale de la logique de la communication.

Cette citation de Ribemont-Dessaignes laisse entendre que le public parisien est familier avec l'extravagance dadaïste et que c'est ce qui l'attire, en premier lieu, à la soirée annoncée. Il s'agit donc d'un spectateur à tout le moins averti du côté scandaleux de cette nouvelle avant-garde, à la différence de l'auditoire zurichois dépourvu de toute connaissance préalable des événements présentés.

Cependant, il n'y a pas de création ex nihilo selon Jauss; toute oeuvre nouvelle contient d'emblée des signes de reconnaissance pour le lecteur éventuel:

Même au moment où elle paraît, une oeuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents - de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception.¹⁷

Ainsi Dada à Zurich se veut l'aboutissement d'une série de manifestations avant-gardistes européennes (cubistes, futuristes) qui habituent le spectateur du théâtre expérimental aux formes artistiques marginales. Nonobstant le caractère iconoclaste du mouvement dadaïste, la réception de l'assistance zurichoise se trouve conditionnée, ne serait-ce qu'en partie, par les paramètres esthétiques de la nouveauté théâtrale de son époque. L'accueil d'une oeuvre n'est pas exclusivement l'affaire du goût subjectif, mais dépend également de schèmes préétablis et inclus dans l'oeuvre elle-même qui guident la perception lectrice. Ces motifs¹⁸

¹⁷ Jauss, H.R., op.cit., p.50.

¹⁸ Ici, l'herméneutique de Jauss rejoint la critique structuraliste revue à travers une perspective historique du littéraire.

constitutifs du texte et identifiables par le destinataire (modèle) forment la catégorie générique. Que le texte singulier respecte ou transgresse les normes génériques, celles-ci y subsistent de façon évidente ou subtile, ce qui renverse la conception de l'originalité créatrice. Néanmoins, si l'oeuvre est puisée dans un réseau structurel et thématique plus ou moins familier, comment pouvons-nous expliquer la réaction violente de l'auditoire tant zurichois que parisien? La réponse est du côté de la compétence insuffisante du spectateur incapable de décortiquer les enjeux intertextuels ("la compétence intertextuelle [...] comprend *tous* les systèmes sémiotiques familiers au lecteur".¹⁹). Seul un lecteur empirique idéal saurait déchiffrer la relation différentielle qui place la spécificité textuelle dans l'histoire de la littérature.

En ce qui concerne la réception parisienne de La Première Aventure, l'attitude scandalisée du public est en quelque sorte prévisible, puisqu'elle évolue dans une suite de provocations en chaîne (voir plus loin). Il suffit qu'un événement dada soit annoncé pour que le scandale reprenne, étant donné l'incompatibilité (intertextuelle) entre le code de l'émetteur et celui du récepteur qui crée un écart esthétique, lequel sous-tend le dialogisme de tout phénomène avant-gardiste. Le degré de distance évalué entre les attentes du destinataire et l'oeuvre détermine la valeur artistique de cette dernière:

Lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'oeuvre

¹⁹ Eco, U., op.cit., p.102.

Ainsi l'écart esthétique s'avère-t-il un critère de l'art en général (et non exclusivement de l'avant-garde), dans la mesure où celui-ci nécessite un "changement d'horizon" (Horizontwandel) chez le récepteur qui abandonne les expériences coutumières au profit de pratiques inédites.

Le spectateur dada, de par la nature redondante du ludisme provocateur des performances tzariennes, s'habitue aux règles du jeu avant-gardiste, ce qui engendre une sorte d'horizon d'attentes déçu:

Once the initial shock value of the Dada performances had rubbed off, the Dadaist deconstructive event, as an instructive performance, degenerated for the audience into a tumultuous secular carnival of aggression either towards no particular end, or against the Dadaist performer.²¹

Le désenchantement du public devient une nécessité vitale aux représentations dadaïstes, pour ne pas dire une accoutumance esthétique, indépendamment du contenu proposé. Nous allons voir que la colère du spectateur résulte de son inaptitude à traduire cette nouvelle réalité communicationnelle qu'est la performance dada. La production d'un langage idéalement libre des contingences idéologiques suppose une mutation potentielle des normes individuelles et sociales. Cette transition d'un code esthétique à un autre témoigne d'une relation conflictuelle entre le message et son récepteur:

[notre] attention se portera justement sur la détermination de la "distance", de la "différence", de l'"altérité" qui les sépare et qui engendre, en dernière analyse, la tension communicative entre le code primaire, des attentes exprimées par l'oeuvre, et le

²¹ Rumold, R., op.cit., p.469.

code secondaire, de l'expérience investie par le récepteur.²²

Et c'est précisément cette résistance qui intéresse Tzara, dans le sens d'une distanciation propre à renforcer le jugement critique des destinataires.

Relire le théâtre

La simple lecture (dans le sens de reconnaissance visuelle des signes) de La Première Aventure, nous l'avons vu, permet de situer ce texte dans la catégorie du genre dramatique ne serait-ce que par sa structure tabulaire. Cette identification devient possible pour tout lecteur qui possède une compétence générale apte à distinguer la forme théâtrale de toute autre forme artistique. Partant de l'hypothèse de Jauss, De Marinis²³ base sa théorie de la réception théâtrale sur la compétence²⁴ du spectateur, à savoir une compétence générale qui englobe les conventions principales de la machine dramatique (reconnaissance d'une représentation théâtrale en tant que telle et différenciation d'avec une autre forme artistique) ainsi qu'une compétence particulière (savoir encyclopédique, intertextuel) apte à

²² Corbea, Andrei, "L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue", Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, 1986, v.1-4, p.22.

²³ Voir De Marinis, op.cit.

²⁴ "L'horizon d'attente, dont on voit facilement la parenté avec la "compétence" de Culler, recouvre ainsi tous les caractères structuraux d'un texte et il dépasse ainsi largement le concept du rôle du lecteur. Les lecteurs dont parle l'esthétique de la réception sont les personnes historiques qui "reçoivent" le texte". Nojgaard, Morten, "Le lecteur dans le texte", Orbis Litterarum, International Review of Literary Studies, 39, 1984, p.192.

identifier la catégorie et le genre du spectacle. La performance avant-gardiste, comme c'est le cas ici, demande un niveau de compétence élevé aux destinataires afin que ceux-ci puissent comprendre la nature du message scénique. Le spectateur du théâtre avant-gardiste doit faire face à un apprentissage nouveau des codes inédits de l'idiolecte du dramaturge ou du metteur en scène:

Le courant permanent de la communication [ici, théâtrale] est donc, pour chaque individu, une chaîne continue de contextes d'apprentissage et, plus particulièrement, d'apprentissage des prémisses de la communication.²⁵

Cette communication, dans le cas des manifestes tzariens, se révèle pathologique, puisqu'il y a conflit entre le contexte socioculturel du spectateur et les prémisses esthétiques du phénomène dada. Apprendre consiste à désapprendre les vieux schèmes de codification, à transgresser les conventions établies, afin que puisse s'épanouir un langage original:

The innovations of a text arise principally from the recoding of selected literary allusions as well as social norms and values; the effectiveness of this recoding depends on the degree to which the reader's own codes and conventions are pushed into a background against which new experience can be gained.²⁶

²⁵ Bateson, Gregory, "Communication", La nouvelle communication, p.135.

²⁶ Iser, Wolfgang, "Key concepts in current literary theory and the imaginary", Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology, Baltimore And London, The John Hopkins University Press, 1989, p.229.

Seule une lecture, dans le sens d'interprétation, d'actualisation du contenu du texte, saurait isoler le statut générique de ce dernier et ses conventions particulières; " [...] the recognition of genre (in the broader sense) is an operation of primary importance for the comprehension of a theatrical event".²⁷ Le genre, d'après Bakhtine, "opère un choix, fixe un modèle du monde et interrompt la série infinie".²⁸ Parler du genre c'est se référer aussi bien à son entité formelle (dedans) qu'à sa réalité socio-historique (dehors) où il prend naissance. Bien qu'une école ou un mouvement artistique en général privilégie une forme d'écriture (style) particulière, le genre n'est pas constitutif d'une tendance esthétique spécifique. A travers sa nature globalisante se trouve reflétée une conscience externe, celle qui conditionne les modalités génériques en tant que telles. Une oeuvre ne saurait répondre aux seules exigences d'un individualisme subjectif²⁹ maître de son destin; dorénavant, elle se produit à l'intérieur d'une intersubjectivité dialogique qui motive toute communication esthétique. Le genre, dans sa fonction de structuration

²⁷ De Marinis, M., op.cit., p.114.

²⁸ Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, p.127.

²⁹ La philosophie bakhtinienne se veut une réaction contre le courant monologique de l'esthétique idéaliste d'une conscience unique et fondatrice de la réalité. Inspiré de l'intersubjectivité husserlienne en tant qu'interprétation des phénomènes extérieurs et intérieurs, le principe dialogique de Bakhtine réside dans la prise de conscience d'une pluralité de consciences dans la formation d'un objet esthétique ou autre, lesquelles tout en étant entremêlées, se défendent contre toute fusion neutralisante au profit d'une conservation de leurs diversités initiales (la notion d'exotopie ou l'altérité irréductible). Sur l'apport philosophique de M.Bakhtine, voir Jachia, Paolo, "La Philosophie du dialogue de M.Bakhtine", Discours Social/Social Discourse, Volume III, numbers 1 &2, Spring-Summer, 1990, p.99-107.

du réel, implique nécessairement des facteurs autant intratextuels qu'extratextuels.

Dans le cas de La Première Aventure, la reconnaissance générique devient problématique, vu que Tzara procède à la décortication du théâtre, en faisant voir son infrastructure habituellement dissimulée. Une pièce traditionnelle se caractérise par la succession logique des actes qui se déroulent dans un cadre spatio-temporel bien précis. La pièce tzarienne subvertit et transgresse les codes aristotéliens au profit d'une langue personnelle qui se heurte à l'incompréhension du public. Alors qu'une instance auctoriale recherche normalement le plaisir du lecteur, Tzara sollicite sa jouissance en lui faisant voir tout ce qui lui est interdit ("la jouissance est in-dicible, inter-dite".³⁰). Barthes oppose au texte de plaisir, fidèle aux attentes idéologiques des destinataires, le texte de jouissance qui met en crise leurs rapports au langage; le texte de jouissance "fait vaciller les assises historiques, culturelles, et psychologiques du lecteur"³¹:

Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance*: vous ne pouvez parler "sur" un tel texte, vous pouvez seulement parler "en" lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de

³⁰ Barthes, Roland, Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1982, p.36. "Le plaisir n'est-il qu'une jouissance affaiblie, acceptée-et déviée à travers un échelonnement de conciliations? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir brutal, immédiat (sans médiation)?", ibid., p.35.

³¹ Briolet, D., op.cit., p.19.

jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir).³²

De fait, le spectateur, ici, ne s'évertue guère à analyser le sens de cette chose hybride et absurde qu'on lui présente; il jouit pleinement sans aucune (arrière) pensée sur la vacuité sémantique de la parole scénique. Le spectacle dada ne vise pas la compétence intellectuelle de son assistance, au contraire il tend à désarmer cette dernière de toute acquisition gnoséologique antérieure. L'échange esthétique n'étant plus soumis à l'assimilation des codes organisateurs de l'objet théâtral, il réclame le besoin d'une cohabitation des catégories et disciplines parallèles (voir plus loin sur la cinéfication du théâtre et le multiculturalisme). Il ne s'agit plus, alors, d'identifier un genre spécifique, puisque celui-ci se trouve mutilé au profit d'une intégration de tous les genres. L'incorporation du subjectif, en sa qualité de conscience distincte, dans l'idéologie, "l'idée en tant qu'elle domine",³³ tend diachroniquement à être expulsée comme corps abject et suspect:

Dans l'histoire du langage littéraire se déroule un
conflit avec ce qui est officiel, avec ce qui est éloigné

³² Barthes, R., Le plaisir du texte, p.37-38.

³³ ibid., p.53. "On dit couramment: "idéologie dominante". Cette expression est incongrue. Car l'idéologie, c'est quoi? C'est précisément *l'idée en tant qu'elle domine*: l'idéologie ne peut être que dominante. Autant il est juste de parler d' "idéologie de la classe dominante" parce qu'il existe bien une classe dominée, autant il est inconséquent de parler d' "idéologie dominante", parce qu'il n'y a pas d'idéologie dominée: du côté des "dominés" il n'y a rien, aucune idéologie, sinon précisément - et c'est le dernier degré de l'aliénation - l'idéologie qu'ils sont obligés (pour symboliser, donc pour vivre) d'emprunter à la classe qui les domine. La lutte sociale ne peut se réduire à la lutte de deux idéologies rivales: c'est la subversion de toute idéologie qui est en cause".p.53-54.

Dans l'histoire du langage littéraire se déroule un conflit avec ce qui est officiel, avec ce qui est éloigné de la zone de contact, avec les divers modes et degrés de l'autoritarisme.³⁴

Tel a toujours été le sort de toutes les avant-gardes de la culture, en dépit de leur récupération éventuelle par l'idéologie du moment:

[...] l'écart [esthétique] qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement, et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'oeuvre s'est changée en évidence et devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir.³⁵

C'est précisément ce subjectivisme qui devient intolérable pour le spectateur de 1920, cette parole unique³⁶ aliénatrice du discours dominant, laquelle, faute de la consommer, l'exclut de par son geste réprobateur.

La négation de la dénégation

³⁴ Bakhtine, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Editions Gallimard, Collection Tel, 1991, p.163.

³⁵ Jauss, H. R., op.cit., p.54.

³⁶ L'unicité ne désigne pas, ici, l'individualité inimitable de son auteur. Elle est considérée dans le sens bakhtinien d'implication du sujet de l'énonciation; "la personnalisation n'est d'aucune manière subjective. La limite ici n'est pas le *je* mais ce *je* dans une interrelation avec d'autres personnes, c'est-à-dire *je* et *autrui*, *je* et *tu*. Ce personnalisme est sémantique, non psychologique". Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, p.34.

La Première Aventure ne respecte pas les conditions d'une pièce conventionnelle; violation qui atteint l'entité générique jusqu'à son annulation totale. Dans la mesure où le genre constitue la seule référence immédiatement palpable pour le spectateur possédant une compétence théâtrale moyenne, sa destruction perturbe le rapport de la salle avec la scène. L'abolition du genre dramatique mène à une réflexion sur le principe de la dénégarion au théâtre. Du moment où il n'y a plus de structure dramaturgique identifiable, le théâtre cesse-t-il son jeu? La représentation scénique fonctionne en tant qu'activité imaginaire, en tant que réalité icônique de "quelque chose qui se situerait ailleurs".³⁷ Chaque fois donc qu'il y a un événement théâtral, il y a illusion³⁸ au sens de jeu. Pour qu'il y ait situation ludique, il doit y avoir un spectateur qui, pris à l'intérieur d'une *double contrainte* (*double bind* ³⁹), accepte et dénie le vraisemblable scénique. Le travail illusionniste devient possible

³⁷ Ubersfeld, A., L'Ecole du spectateur, p.316.

³⁸ illusion (*Illusium* "moquerie", 1120: lat. *illusio*, de *ludere* "jouer"), Le Petit Robert. "To show life on the stage means to play that life. The basis of theatrical art is play". Meyerhold cité dans Kryszinski, Wladimir, "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater", Poetics Today, Vol. 2:3, 1981, p.152. La performance naturaliste tend justement vers une illusion scénique totale, par la représentation d'une fiction intimiste qui se veut à l'abri de tout témoignage externe. "L'acteur doit donner l'impression de n'être vu et entendu que des personnages avec qui il dialogue dans l'univers représenté. Tout cet univers [...] est donc figuré comme s'il n'y avait personne pour l'observer du dehors: tout doit s'y dérouler aussi "naturellement" que possible." (Ingarden, Roman, "Les fonctions du langage au théâtre", Poétique, No 8, Paris, 1971, p.537.)

³⁹ Sur la notion du *double bind* qui désigne la relation contradictoire dans laquelle est emprisonné le sujet pathologique (mais il s'applique également à l'art, à l'humour, au rêve et à la schizophrénie) voir Bateson, Gregory, Vers une écologie de l'esprit, Tomes I et II, Paris, Editions du Seuil, 1977, 1980.

grâce au paradoxe inhérent à la nature du théâtre, voire du comédien.⁴⁰ Pour éviter le risque d'un effet d'aliénation, la mimésis ne doit pas dépasser le seuil de cette frontière qui sépare le fictif du réel; donc, la dénégation au théâtre est aussi nécessaire pour l'acteur que pour le spectateur. Lorsque ce dernier se trouve devant une représentation dramatique où toutes les conventions sont respectées, sa compétence théâtrale lui dicte d'agir selon les normes établies de l'illusion et de la désillusion. Dans le cas de La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine il n'y pas de jeu en vue d'une théâtralisation des signes. Bien que transposé scéniquement, le signe théâtral n'y est pas le symbole d'autre chose sinon de lui-même. C'est dire que la qualité symbolique de la scène, en tant que référence à une action et parole humaines,⁴¹ perd, ici, de son pouvoir d'abstraction du monde au profit d'une réalité exempte de divisions conceptuelles. Alors que le théâtre de type naturaliste ou idéaliste présente une fable cohérente, une histoire qui se

⁴⁰ Le fameux *paradoxe du comédien*, étudié par Denis Diderot, participe de ce jeu double, de ce duel incessant entre le travail d'identification et de distanciation effectué par l'acteur en relation avec son personnage. Cette théorie aura pour conséquence la naissance de deux écoles de formation de l'acteur, celle de Constantin Stanislavsky, fondée sur le principe d'identification psychologique de l'acteur avec son masque, et celle de Bertolt Brecht, basée sur le principe de la *Verfremdung*, qui désigne la distanciation critique du comédien avec son rôle. Actuellement, ce qui fait office dans la plupart des écoles de théâtre et de cinéma, c'est la théorie stanislavskienne. A ce sujet, voir Diderot, Denis, Paradoxe sur le comédien, Critique III, Edition critique et annotée, présentée par Jane Marsh Dirckmann, et al., Editions Hermann, 1995, p. 43-138., Stanislavsky, Constantin, La Formation de l'acteur, Paris, Editions Payot, 1963, et Bertolt, Brecht, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche Editeur, 1967.

⁴¹ "Ce qui est montré au théâtre (à l'aide de rapports langagiers dont nous savons bien que théâtralement ils sont fictifs ou fictionnels), ce sont justement ces rapports de langage, c'est le mime des conditions de la parole humaine". Ubersfeld, A., Lire le théâtre, p.290.

suit avec des personnages porteurs de discours lucides (théâtre fermé), le théâtre de Tzara déborde la simple représentation, l'icône, pour atteindre l'autre côté du miroir (théâtre ouvert, "iconoclaste"). Ici, la déthéâtralisation de l'objet scénique, linguistique ou autre, entraîne l'interruption du processus normal de la dénégation chez le spectateur: "[...] réduire au maximum le fonctionnement icônique, c'est en même temps restreindre la sphère de la dénégation."⁴² La destitution de la chose représentée implique la démission de l'opération dénégatrice. L'activité dramatique étant annulée, il ne reste plus que la vie. L'extrémisme du geste tzarien réside dans la réfutation de toute distanciation entre l'art (le théâtre) et la vie, au risque d'exclure le premier:

[...] l'ascèse négativiste de la Nouveauté absolue élimine délibérément le moment communicatif par excellence de la délectation esthétique avec toutes ses composantes.⁴³

Tzara récuse précisément l'aspect muséologique de toute oeuvre d'art ayant perdu son rôle primordial de manière de vivre. C'est cette qualité pragmatique qui séduit le poète dans l'art des peuples traditionnels, un art "imbriqué dans les fonctions sociales et religieuses qui apparaissait comme l'expression même de leur vie".⁴⁴ L'art en tant qu'objet écrit (littéraire) ou oral participe d'une dépragmatisation de ses

⁴² Ubersfeld, A., L'école du spectateur, p.317.

⁴³ Corbea, A., "L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue", p.24.

⁴⁴ Tzara, T., "Le Pouvoir des Images", Oeuvres Complètes, Tome I., p.310.

données historiques, sociales et individuelles en vue d'une universalisation esthétique qui s'érige en norme absolue:

L'oeuvre [...] n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle.⁴⁵

D'après Iser, la critique du dix-neuvième siècle postule l'autonomie artistique en l'opposant au réel trivial et menaçant. L'art devient désormais l'antithèse de la vie, le musée représentant le lieu suprême de leur différenciation, l'endroit par excellence de la contemplation esthétique d'ouvrages choisis et classifiés par la culture officielle (bourgeoise). Démuni de son contexte vital où il se réalise au sein d'un processus créateur, l'art survit en tant que produit fini. Etant donné sa nature volatile et difficilement récupérable, la dynamique théâtrale échappe à la fatalité de l'emprise culturelle sur la consommation et digestion de ses propres démiurgies (créations). Toutefois, même si le théâtre défie toute réification ("Theater is more about production, than product, process, than outcome".⁴⁶), il n'en subit pas moins l'influence d'une déshumanisation du geste (pré)esthétique. Le public se trouve exclu de cette zone interactionnelle et co-créatrice qui définit l'évolution théâtrale. Le spectateur est confiné dans la "prison semi-foetale de la chaise",⁴⁷ où toutes ses réactions sont préalablement réglées par les

⁴⁵ Jauss, H. R., op.cit., p.47.

⁴⁶ De Marinis, M., op.cit., p. 55.

⁴⁷ voir Schechner, Richard, Environmental Theater, New York, Hawthorn Books, Inc., 1973.

bienséances du moment. La robotisation du spectateur est la conséquence de la mimésis occidentale de l'art, qui brise la continuité entre l'espace vital et l'espace artistique.

Or, le spectacle dada prescrit l'interpénétration de la scène et de la salle habituellement cantonnées dans une hiérarchie spatiale circonscrite, renforcée par la dualité du clair-obscur.⁴⁸ La scénographie tzarienne ne va pas jusqu'à l'élimination de la convention de la salle sombre, ni de celle de la scène à l'italienne.⁴⁹ Ici, le dialogue potentiel avec le spectateur ne fait pas l'objet d'un discours métathéâtral (à l'instar de Mouchoir de Nuages), mais il subsiste en tant qu'action physique chez l'auditeur enragé de 1920. La communication avec la salle n'est plus d'ordre informationnel, mécaniste, comme dans le théâtre classique où le public

⁴⁸ "The Dadaists did not experiment with the architectural structure of the theatre, but basically accepted the spatial differentiation between performers and spectators". Berghaus, Günter, "Dada Theatre or: The Genesis of Anti-Bourgeois Performance Art", German Life and Letters, 38.4, July, 1985, p.301. Le théâtre de l'environnement de Richard Schechner, aux années soixante, renouvelle la relation (spatiale) du spectateur et de l'acteur avec le théâtre. Une des nouveautés apportées est l'éclairage de la salle pendant la représentation, sauf pour certains effets spéciaux. Les spectateurs peuvent alors se voir et communiquer entre eux, ce qui normalement leur est interdit dans les salles obscures du théâtre illusionniste. Le déillusionnisme du théâtre moderne aspire à une interaction non seulement entre la scène et la salle mais aussi entre les spectateurs eux-mêmes.

⁴⁹ La scénographie de La Première Aventure ne manque pas d'innovations: les acteurs sont emprisonnés dans de grands sacs multicolores entravant leurs mouvements et soulignant la verbalité du texte; ce dernier se trouve accompagné musicalement d'une machine acoustique diabolique construite, pour la circonstance, par Tzara lui-même. Les acteurs baignent dans un éclairage vert, au sein d'un décor qui consiste en une roue de bicyclette, quelques cordes suspendues ainsi que quelques pancartes avec des inscriptions dada, placées en avant des acteurs. Le spectateur se trouve donc doublement distancié: par le langage hermétique et la scénographie qui contraint son regard.

est voué à une réception passive des messages scéniques. Le théâtre tzarien renforce la fonction phatique (soit applaudissements, sifflets, huées, commentaires entre les spectateurs) de la communication dramatique:

La fonction phatique prouve que le langage n'est pas un simple instrument de communication d'un contenu. Derrière elle, se profile la fonction interpersonnelle qui "permet d'exprimer les relations sociales et personnelles, y compris l'intrusion du locuteur, dans la situation et l'acte d'énonciation (M.A.K.Halliday, p.74)". Cette fonction est celle de la réalité sociale.⁵⁰

L'instance spectatrice est conviée à contre-dire la parole scénique, et c'est dans ce sens-là qu'il faut appréhender l'interrelation dada, dans une dynamique bivocale, celle de la scène-salle. Ancré (plus que tout autre art) dans le social de par la présence *hic et nunc* de l'homme, le théâtre ne saurait se réaliser qu'à l'intérieur d'un dialogisme. Le processus de la dialogisation, inhérent au développement sociohistorique du langage humain, s'effectue dans le maintien d'une distance avec autrui, seule garante de l'acquisition cognitive.⁵¹ La connaissance⁵² d'une chose concrète suppose son assimilation mentale, sa conceptualisation; une abstraction qui ne peut avoir lieu sans la séparation transitoire du sujet

⁵⁰ Adam, Jean-Michel et Jean-Pierre Goldstein, Linguistique et Discours Littéraire. Théorie et pratique des textes, Paris, Librairie Larousse, Collection L., 1976, p.266.

⁵¹ Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, p.167.

⁵² "[...] connaître, c'est posséder [...]. Connaître une oeuvre d'art, c'est essentiellement la posséder, seul mode de la sensualité qui convienne à une civilisation possessive [...]", Moles, Abraham, A., Le Kitsch du Bonheur, Paris, H.M.H., 1971, p.77.

avec son objet. Néanmoins, la distanciation tzarienne ne se fait pas en vue d'une éducation du spectateur à la manière du didactisme brechtien.⁵³ Ce que Tzara désire montrer sur la scène du Théâtre de l'Oeuvre, ce ne sont pas les entrejeux d'un gestus social qui exigent l'intelligence active des auditeurs. La théâtralisation du public dada ne résulte pas d'une préhension mentale du représenté, elle consiste plutôt dans l'abandon total des représentations cognitives antérieures (*tabula rasa*). Le travail de remémorisation (synchronique et diachronique⁵⁴) que l'on requiert habituellement au spectateur n'a plus sa raison d'être lors d'une performance dada. La mémoire spectatrice se trouve provisoirement pénalisée afin que puisse s'épanouir Dada. Le spectateur devient ainsi, pour un moment bref, dadaïste lui-même:

[...] the spectators were provoked by "nonsense" to the point where they began themselves to break the traditional norms and become "Dadaists" at least momentarily.⁵⁵

⁵³ [...] on doit demander au spectateur de faire un détour (incommodé) et d'apprendre quelque chose avant de s'installer dans son fauteuil. Car il lui faut être "au courant", on doit le préparer, l' "éduquer". Brecht, B., op.cit., p.208.

⁵⁴ "On sait que la perception du spectateur n'est pas seulement synchronique, elle est diachronique, elle reprend en compte, se remémore les éléments antérieurs de la représentation; le plaisir de la mémoire est un plaisir actif, ce n'est pas seulement la reconnaissance de ce qui est antérieur: la superposition de l'élément précédent et du nouveau permet de fabriquer une construction nouvelle, et là encore le spectateur éprouve l'agilité de sa mémoire, l'acuité de son intelligence qui l'utilise; récurrence et différence jouent pour lui le jeu du déjà-vu et de la nouveauté". Ubersfeld, A., L'Ecole du spectateur, p.334.

⁵⁵ Kuenzli, R.E., "The semiotics of Dada poetry", p.53.

L'influence carnavalesque est évidente dans La Première Aventure, dans la pluritonalité de sa performance synchrétique qui abolit les barrières entre acteurs et spectateurs. Or, en raison de sa nature représentative (et donc monologique), le théâtre ne possède pas, d'après Bakhtine, les particularités de la carnavalisation (dialogisme) qui sous-tend le genre comico-sérieux (soit le dialogue socratique et la satire ménippée) caractérisé par la coexistence d'un ton comique et philosophique, d'un style fantastique et d'un naturalisme de bas-fonds qui libèrent la narration des contraintes monostylistiques. Ce genre désigne une invention libre du texte non plus fondé sur la tradition mais enraciné dans le présent, dans l'actualité de ses sujets. A travers l'affrontement des voix hétérogènes (anacrèse/synchrèse) qui l'instituent, l'oralité carnavalesque rejette tout idéologisme d'une conscience unique et seule garante d'une vérité ultime. Tout comme le discours monologique représente une seule réalité possible qui se mue éventuellement en idéologie régnante,

[...] le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable.⁵⁶

Cependant, Bakhtine ne précise pas la nature de ce théâtre dont l'univers monolithique contraint l'épanouissement d'un concert polyphonique. S'agit-il du genre tragique qui, ancré dans le mythe, présente une structure fixe où le personnage est pris à l'intérieur d'un système

⁵⁶ Bakhtine, Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, Paris, Editions du Seuil, 1970, p.46.

d'entrejeux fatalistes qui pèsent sur les familles royales de la Grèce antique? L'analyse bakhtinienne porte sur le théâtre classique fondé sur les unités aristotéliennes qui effectivement enferme le geste théâtral dans des limites spatio-temporelles et discursives. Dans ce type de théâtre que nous nommons monologique (en opposition avec le théâtre dialogique),

[...] l'action dramatique [...] s'appuie normalement sur l'unité de l'univers représenté [...] dès le début, tout y est prédéterminé, fermé, achevé [...].⁵⁷

Cette conception préjudiciable au genre théâtral provient du fait que le théâtre, à la fin du dix-neuvième siècle, stagne dans une idéologie bourgeoise fadaise se définissant par un conservatisme étroit et moralisateur. Le théâtre expérimental russe, comme celui de Meyerhold et de Taïrov, qui participe à une véritable révolution scénique et dramaturgique et qui restitue au théâtre sa théâtralité essentiellement carnavalesque, arrive quelques années plus tard. Le roman dostoïevskien amorce toute une littérature polyphonique:

[...] le roman polyphonique que Bahktine trouve chez Dostoïevski est bien situé sur cette brèche du "moi" (Joyce, Kafka, Artaud, viendront après Dostoïevski (1821-1881), mais Mallarmé est son contemporain) où explose la littérature moderne: pluralité des langues, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse - sans "monologisme", sans point axial.⁵⁸

⁵⁷ Bakhtine, M., La poétique de Dostoïevski, p.47.

⁵⁸ Kristeva, Julia, "Une poétique ruinée", La poétique de Dostoïevski, p.15.

Le théâtre de Tzara, par l'annulation du discours de la représentation, de la mimésis, engendre l'éclatement du personnage en tant que voix unique; celui-ci est remplacé par une ex-centricité signifiante et davantage corporelle: "L'excentricité est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement lié à celle du contact familial".⁵⁹ Les scènes de l'avant-garde rappellent le spectateur (l'autre) à sa fonction de participant actif au sein d'un espace renouvelé où il n'y a pas de jeu conventionnel. C'est dans ce sens-là qu'il faut envisager le théâtre dialogique où les dichotomies esthétiques (entre acteur et public) se dissolvent dans une maïeutique créatrice et non plus dans une différenciation absolutiste d'entités distinctes et étrangères.

Flatus Vocis⁶⁰

"Le code linguistique n'est pas suffisant pour comprendre un message linguistique".⁶¹ Le pouvoir herméneutique du destinataire dépend par conséquent d'une compétence d'ordre contextuel, intertextuel et encyclopédique. Hormis le texte à fonction didactique qui recourt, par le biais de précisions et de répétitions exhaustives, à une interprétation univoque, le texte à fonction esthétique nécessite la collaboration d'un lecteur capable de remplir les blancs sémantiques qui

⁵⁹ ibid., p.170.

⁶⁰ "Une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné". Eco, Umberto, Lector in fabula, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, 1985, p.61.

⁶¹ ibid., p.64. "One can only understand language if one understands more than language", Hörmann, cité dans Iser, W., Prospecting, p.224.

constituent, par ailleurs, le sens textuel ("[...] la signification ne surgit que d'une articulation différentielle, [...] elle est l'effet des vides entre les signifiants [...] "62). Cette liberté interprétative, au sens piercien d'interprétants⁶³ multiples, sous-tend toute communication verbale et non verbale, par définition, ouverte. D'après Eco, en dépit de toutes les précautions adoptées par l'auteur pour satisfaire l'horizon d'attente de son lecteur modèle, il y aura presque toujours un malentendu qui résulte de l'impossibilité de combler les désirs de tous les récepteurs. Cette mésentente s'avère être précisément à l'origine d'une série de lectures nouvelles qui se complètent les unes les autres. Partant, la fermeture d'un texte n'est jamais ultime puisqu'il y a un écart intertextuel entre les deux pôles de l'interaction esthétique; à l'inverse, l'ouverture illimitée d'un texte le condamne souvent à un ostracisme sémantique: "[...] there is nothing more closed than an "open" work".⁶⁴

Tout texte écrit⁶⁵ se présente comme une stratégie qui anticipe les réactions de son lecteur. Le stratège auctorial crée son oeuvre à partir d'un destinataire modèle qui saurait collaborer à la dynamique interprétative. En ce sens, le lecteur idéal (à ne pas confondre avec le

62 Zizek, S., op.cit., p.243.

63 "L'interprétant est l'idée à laquelle le signe donne naissance dans l'esprit de l'interprète - même si la présence d'un interprète effectif n'est pas requise". Eco, U., Lector in Fabula, p.35.

64 De Marinis, M., op.cit., p.170.

65 La communication orale présuppose des interlocuteurs co-présents qui maintiennent la coopération verbale par le biais d'une sémiotique extra-linguistique absente d'un texte écrit. Dans le cas du théâtre, l'oral étant codifié (théâtralisé), le spectateur y est stratégiquement prévu au même titre que dans une oeuvre écrite.

lecteur empirique) doit posséder les mêmes compétences que celles auxquelles se réfère l'auteur, afin d'être en mesure de répondre adéquatement au dialogue textuel:

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie.⁶⁶

Toutefois, le texte ne doit pas recourir à la seule compétence du lecteur modèle, mais il doit également la construire. Partant, l'oeuvre est responsable de la formation cognitive de l'instance lectrice; "un texte repose [...] sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire".⁶⁷ Dans La Première Aventure, la stratégie textuelle ne fonctionne pas en vue d'une coopération lectrice hypothétique (Lecteur Modèle), mais elle tend plutôt à démunir cette dernière de toute possibilité référentielle capable d'effectuer une lecture véritable. La pièce tzarienne subsiste uniquement dans sa surface lexématique (manifestation linéaire du texte) à laquelle aucun contenu ne peut être attribué. L'absence du signifié produit une impasse herméneutique au niveau du contenu alors qu'il y a une signification sous-jacente aux "associations phonosymboliques élémentaires et multiples"⁶⁸ qui déterminent la poétique dada.

L'énonciation dada réclame de ses récepteurs (modèles) une sorte de conscience vide, prélinguistique, qui jugerait *ex novo* la réalité.

⁶⁶ Eco, U., Lector in fabula, p.67.

⁶⁷ ibid., p.69.

⁶⁸ Eco, U., Lector in fabula, p.91.

D'après Bakhtine, le langage (le discours) désigne presque la totalité de la vie et de la culture de l'homme;⁶⁹ toute révision des rapports de ce dernier avec le monde passe obligatoirement par une remise en question des valeurs linguistiques. La parole tzarienne consiste précisément dans l'élaboration d'un langage (*phonopoeia*⁷⁰) phonétique que nous avons comparé au syllabaire pré-alphabétique. Dans La Première Aventure Céleste De Monsieur Antipyrine, le renversement de la taxinomie logicosémantique de la proposition grammaticale engendre un amas de vocables sans lien causal apparent. Il existe, cependant, une certaine "causalité " acoustique qui provient de l'association phonosymbolique des signifiants disséminés à travers le texte dépourvu de contenu.⁷¹ Les travaux tzariens sur l'épuration du langage en vue d'une libération polysémique des mots enclavés dans la rigidité syntaxique rencontrent le paradoxe inhérent à toute recherche métalinguistique, laquelle conduit vers une impasse méthodologique:

[...] Tzara shows an awareness of the double bind in which a metasemiotic discourse is caught. In order to write about the arbitrariness of sign systems Tzara has to use conventional language, the cultural value system and logic which he opposes.⁷²

⁶⁹ Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, p.42. "[...] la culture est un phénomène de langage", Bakhtine, M., op.cit., p.57.

⁷⁰ Avec ce terme l'on désigne le texte phonétique; "[...] I call the potential of meaning *logopoeia*, using Ezra Pound's term in a simplified way, that of sound *phonopoeia*, and that of visual shape, in writing or printing, *graphopoeia*...", Demetz, P., op.cit., p.24.

⁷¹ Eco, U., "Manifestation Linéaire", Lector in Fabula, p.90-92.

⁷² Kuenzli, R.E., op.cit., p.56.

Toute recherche faite sur la langue est basée sur cette même langue; aussi toute création linguistique originale présuppose-t-elle la destruction de la langue naturelle (sur laquelle elle se fonde), sinon elle ne peut se réaliser. Tzara, ici, réussit à ébranler l'ordre linéaire de la phrase, mais il reste prisonnier des mots de la langue française: "It is ironic to hear that even the most desperate striving for the purity of absolute poetry cannot quite overcome the basic habits of native *parole*."⁷³ Même dans son geste extrémiste d'une articulation uniquement respiratoire de la langue se désintéressant de toute transcription phonétique,⁷⁴ Hausmann ne saurait éviter l'omniprésence de la parole (d'autrui). Les expériences optophonétiques de Hausmann qui concernent la formulation d'une poésie "lettriste" par la juxtaposition arbitraire des lettres, échouent dans leur tentative d'élaborer des sons inouïs: "Yet I wonder whether it is possible to communicate without shaping sounds in a characteristic way set by the habits of a particular *parole*."⁷⁵ Il s'ensuit que l'auditeur ne s'avère jamais totalement dépourvu de références, même si elles sont purement phonétiques. Dans le cas de La Première Aventure, l'horizon d'attente du spectateur n'entre pas en conflit avec la réalité syllabique (oralité) de l'oeuvre mais plutôt avec l'absence d'une écriture immédiatement consommable. L'auditoire reconnaît des mots et des

⁷³ Demetz, P., op.cit., p.26.

⁷⁴ Hausmann ne se préoccupe guère d'écrire sa poésie optophonétique; "he rarely intended to transform his sounds to graphemes. [...] Ultimately it was not the phonetic element which was of concern to him, but the exercise of the articulatory motor impulse in a physiological sense". Demetz, P., ibid., p.31.

⁷⁵ Demetz, P., op.cit., p.27.

sons qui, se trouvant grammaticalement décontextualisés, deviennent des phonèmes et des lexèmes, unités minimales de signification.

L'écriture n'y subsiste plus en tant que sauvegarde du signifié; il reste la langue avant sa polymérisation, "avant la mise en ordre à laquelle nous procédons tous pour communiquer".⁷⁶

Dans cette perception, la lecture du texte dada ne se passe plus au niveau de l'énoncé mais à celui de l'énonciation; le sens se constitue dans un rapport dialogique et émotif avec le destinataire du message. Ce dernier *jouit* de l'effet sensoriel de la sonorité dada sans avoir le besoin de recourir à son savoir intertextuel pour la justifier:

Le mystère de ce texte n'est pas dans la distribution secrète des graphèmes; il réside dans le fait qu'à l'*écouter*,* tout auditeur puisse en ressentir la vertu poétique. Celle-ci n'est ni dans le signifié, puisqu'ici personne n'est capable de le déterminer, ni dans les signes seuls, mais dans le rapport qu'ils entretiennent entre eux, dans leur impact physique sur le public.⁷⁷

L'écoute "affective"⁷⁸ de la parole dada implique la prédisposition psychosomatique du spectateur, contrairement à la lecture analytique

⁷⁶ Gaucheron, J., op.cit., p.43.

* C'est nous qui soulignons.

⁷⁷ Béhar, Henri, "A mots découverts", Europe, p.99

⁷⁸ "La difficulté, c'est qu'il existe dans nos civilisations, un antagonisme entre l'écoute "affective" du langage et son écoute intellectuelle, cette dernière étant largement privilégiée. Cet antagonisme est d'ailleurs enveloppé par un plus vaste problème, la contradiction qui existe entre l'expression, à la limite singulière d'un individu seul, et l'intention de communication (ou de contagion) qui ne peut avoir pour base une subjectivité individuelle". Gaucheron, J., op.cit., p.43.

qui exige l'érudition de ses interprètes. Avec l'invention de l'écriture alphabétique au VIII^e siècle avant notre ère, la lecture se veut une technique qui permet le déchiffrement des caractères inscrits. L'acquisition de ce savoir technologique devient possible pour un nombre restreint de spécialistes, les lecteurs professionnels. La démocratisation de la lecture se produit graduellement avec le perfectionnement du système alphabétique; mais l'extension de l'écriture présume "un dispositif éducatif capable d'apprendre à lire [...]".⁷⁹ A partir du moment où l'acte de lire se banalise, la lecture relève d'une activité de plus en plus subjective. Dès lors, il faut penser la pratique lectrice dans le sens d'une herméneutique plutôt que d'un simple décodage conventionnel. Le contenu discontinu de La Première Aventure est réfractaire à toute tentative d'interprétation horizontale qui ne saurait rendre compte des réseaux analogiques (lecture tabulaire) entre les termes dispersés en divers points de l'espace textuel:

[...] la langue, cette chaîne apparemment immuable, se prête à une désarticulation qui permet au lecteur la substitution et la multiplication des sens au point de transformer le modèle linéaire de lecture en modèle tabulaire destiné à faire voir qu'un raisonnement à plusieurs entrées et à connexions multiples est non seulement plus riche, mais aussi - paradoxalement? - plus souple qu'un enchaînement en ligne, quel qu'en soit le ressort: le modèle formel subit une pluralisation par le passage de la ligne à l'espace.⁸⁰

⁷⁹ Havelock, E. A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, p. 34.

⁸⁰ Carpov, Maria, "La lecture comme communication", Degrés, no 28, 9, 1981, p.e/4.

En outre, la spatialisation, intrinsèque à la langue dramatique, incite à une lecture tabulaire qui laisse entrevoir les enchevêtrements de la pluralité scénique.

Lorsque Tzara élimine les signes de ponctuation (ou signes syntaxiques)⁸¹, il aspire à la collaboration d'un lecteur libre d'intervenir dans l'organisation sémantique ou rythmique des énoncés. La suppression de la ponctuation est un trait généralisé de la poésie moderne⁸²

[...] qui, par son ton confidentiel, familier, presque amical, s'oppose à celle dont l'éclat hugolien demande l'exercice savant des complexes grammaticaux. Ce courant, plus proche du langage parlé, naturel, que du langage cultivé, a sa racine dans le génie populaire, inventeur de chansons, de proverbes, de métaphores, de locutions et de lieux communs.⁸³

La ponctuation sert à ordonner, par convention, l'écriture, cependant que le langage dada ne se formalise pas de normes préalables sinon celles du lexique français. Le spectateur de La Première Aventure ne voit pas, plutôt n'entend pas le manque de ponctuation, puisque celle-ci subsiste naturellement dans l'expression orale. L'ambiguïté sémantique du texte tzarien ne découle pas de l'absence de signes syntaxiques; leur

⁸¹ Il y a seulement le tiret (-) et le signe algébrique qui désigne l'ensemble ({} lorsqu'il est question d'une récitation simultanée de la réplique dramatique.

⁸² "[...] celle qui va d'Apollinaire à l'époque présente, car peut-être nous trouvons-nous déjà en face d'un tournant - [...]". Tzara, T., "Gestes, Ponctuation et Langage Poétique", Oeuvres Complètes, Tome V, p. 242.

⁸³ ibid., p.238.

suspension ne fait que renforcer l'équivoque déjà présente des propos. La lecture n'y est plus un acte automatique, mais une activité pleine qui "institue un autre ordre, interne aux signifiants [...]".⁸⁴ La ponctuation vise la succession linéaire des propositions; elle sert à la segmentation⁸⁵ de la pensée en des parties isolées dont l'ensemble forme un discours cohérent et immédiatement perceptible. Toute perturbation de la hiérarchie syntaxique confond le spectateur, qui

[...] obéit à une sorte de fatalisme de la lecture horizontale: tout se passe comme si une sorte de courant d'induction reliait, quoiqu'on fasse, les images entre elles, comme s'il était au-dessus des forces de l'esprit humain de refuser un fil dès lors que deux images se succèdent.⁸⁶

A travers les siècles l'écriture alphabétique conditionne le lecteur occidental à appréhender le discours dans sa linéarité. A partir du moment où l'écrit perd ses liens mimétiques avec l'oral, le rôle de la lecture change. Comme l'écriture ne subit plus l'influence orale dans sa nature temporelle irréversible, elle va à l'encontre des limites assignées par l'espace-temps. De la même manière, la lecture se désiste de son

⁸⁴ Corvin, M., "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", p.15.

⁸⁵ Il faut dire que la suppression de la ponctuation est compensée par une volonté de disposition spatiale des vocables. Ces derniers se trouvent ainsi agencés spatialement au lieu de faire partie d'une kyrielle ininterrompue de mots.

⁸⁶ Corvin, M., "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", p.15.

conditionnement phonétique en vue d'une interprétation affranchie de l'enchaînement logique des séquences verbales.

L'abandon de la ponctuation facilite l'émergence du mode simultanériste qui favorise la continuité des phénomènes parallèles. Ce procédé qui se définit par la réalisation synchrone d'événements distincts, va à l'encontre du déterminisme de l'ordre naturel. Précisément, le simultanéisme verbal consiste à faire prononcer, dans un même temps, par plusieurs sujets d'énonciation, le même ou différents énoncés. Partant, l'acte simultanériste infirme l'unicité discursive habituellement attribuée à une seule instance subjective. Nous avons vu que dans La Première Aventure, l'éclatement du personnage découle de cette désappropriation de la parole individuelle. L'émission simultanée de l'information aura pour conséquence la confusion du spectateur incapable de distinguer parmi les différentes sources de la communication dramatique. La convergence de faits vers un seul point commun ne désigne pas néanmoins une homogénéisation généralisée qui neutraliserait les particularismes propres à chaque altérité. Le spectateur saura différencier, même à l'intérieur de ce cumul filandreux de mots, les termes linguistiques dans leurs entités dissemblables. Le simultanéisme reflète le polylinguisme inhérent à tout langage, qui se caractérise par un dialogue des langages. Si la simultanéité interrompt le dialogue (au sens théâtral du terme⁸⁷) entre les émetteurs des signes,

⁸⁷ "[...] dramatic dialogue as an interactional form poised between a literary/verbal construct on the one hand, and an imitation (in the Aristotelian sense) of multi-dynamic, interpersonal conversation on the other." Cohen, Robert, "Spoken Dialogue in Written Drama", Essays in Theatre, May 1986, 4 (2), p.95.

elle ramène à la surface le dialogisme en tant que qualité sous-jacente à la langue:

Comme résultat du travail de toutes ces forces stratificatrices, le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, "n'appartenant à personne": il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde.⁸⁸

La synchronisation d'éléments hétérogènes modifie, de fond en comble, la perception du spectateur accoutumé à une représentation analytique du monde. L'exposition concomitante de vocables ou d'images inaugure une vision nouvelle qui abandonne les vieux schèmes de la rationalité logocentrique. Lorsque Tzara mélange les chiffres et les lettres, lorsqu'il marie les langues, il fabrique un collage polyphonique. Contre la pureté linéaire des explications imminentes (monosémiques, monologiques) se dresse l'impureté synthétique (baroque) de la réception polysémique. Le pluralisme indique la crise du dénoté, des formes connues, au profit d'une aperception qui libère le sujet des perceptions antérieures. La formule simultanée de l'expression verbale devient possible grâce au processus de la décontextualisation grammaticale des mots. Ces derniers, démunis d'une identité spatio-temporelle due à leur position spécifique dans une phrase normative, se trouvent sémantiquement ouverts tels les ready-mades: "The ready-made defines itself as an act of apperception which anyone is free to

⁸⁸ Bahktine, M., op.cit., p.114.

exercise, that sharpens the dadaists' state of mind."⁸⁹ A l'intérieur d'un contexte simultanéiste les vocables participent d'une sorte d'instantanéité atemporelle (achronie).⁹⁰ Contrairement à la conception téléologique du temps linéaire (et donc de la lecture linéaire) où l'acte se définit en vue de la réalisation ultime d'un objectif (ou d'un sens), la philosophie synchroniste embrasse le moment présent exempt de toute motivation finaliste: "Le "présent" *englobe* toujours son propre passé et futur [...]."⁹¹ Le destinataire est idéalement invité à une perception globale de cet instant unique, au détriment d'une observation partielle susceptible de repousser tout élément contradictoire. L'adoption d'un regard totalisant de l'objet perçu inclut la différence, au risque de déstabiliser l'harmonie monologique du rationalisme occidental:

[...] la synthèse ne fonctionne plus comme affirmation de l'identité des extrêmes, de leur base commune, présumée en tant que le champ même de leur opposition, mais comme affirmation de leur *différence* : ce qui joint les extrêmes, c'est leur différence, l'identité de chacun d'eux n'étant formée que de sa différence par rapport à l'autre.⁹²

⁸⁹ Hedges, Inez, Languages of revolt. Dada and surrealist literature and film, USA, Duke University Press, 1983, p.54.

⁹⁰ N'est-ce pas ce qui définit la praxis théâtrale et ce qui réfute la narration (la diégésis)? L'aversion dadaïste et surréaliste pour le roman découle de cette temporalisation (évolution) fictionnelle des événements narrés qui convergent vers un dénouement logique.

⁹¹ Žižek, S., op.cit., p.271.

⁹² ibid., p.261.

L'acteur

Le seul moment dans La Première Aventure où la ponctuation intervienne c'est lorsque Tristan Tzara prononce son discours sur Dada. Malgré le contenu anti-conformiste de ce premier manifeste dada, il demeure, plus ou moins, fidèle aux normes syntaxiques. Est-ce par souci de clarté afin de prévenir une récupération idéologique éventuelle de l'avant-garde dada? En voici un extrait:

TRISTAN TZARA

[...] Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons 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... (La Première Aventure, p.81-82)

Tzara est son propre personnage, Tristan Tzara, en assumant la responsabilité du manifeste qui lance le dadaïsme en tant que mouvement artistique et littéraire et qui, parallèlement, condamne l'appartenance idéologique et esthétique de ce dernier:

Cependant nous extériorisons la facilité nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents pouvant la cacher (La Première Aventure, p.82)

L'anti-dadaïsme est une maladie: la selfcleptomanie, l'état normal de l'homme est DADA.
Mais les vrais dadas sont contre DADA (Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer, p.377)

Il s'agit d'un anti-manifeste puisqu'il nie la réalité de ce qu'il vient d'énoncer, au sein d'un dialectisme de la négation de la négation: "[...] la

négarion de la négation, c'est-à-dire la négation qui se rapporte à soi-même, qu'est-ce que c'est?"⁹³

Tzara nie le dadaïsme, tout en l'affirmant, par la mise en scène d'un métadiscours dada. En réfutant l'existence d'un monde (ici, bourgeois), Dada assure sa propre annulation puisqu'il fait partie de ce même monde. En réclamant l'autodestruction de Dada, Tzara se montre entièrement conscient des déductions issues d'un tel négativisme extrême. Il sait que si Dada bannit le monde tel qu'il est, Dada ne peut que logiquement s'annihiler lui-même. Face à un mouvement artistique qui rejette sa propre existence, le spectateur ignore quelle attitude adopter. L'accueil brutal qu'il réserve au dadaïsme provient sans doute de ce qu'il lui semble absurde. Par ailleurs, le manifeste Dada se trouve proféré au cours de La Première Aventure, de sorte que l'auditeur ne saurait statuer sur la vraisemblance de tels propos. Jusqu'au moment où Tristan Tzara prene la parole, l'ensemble de la performance se déroule dans une atmosphère de déraison verbale. La déclamation de Tzara, avec le retour des phrases plus ou moins correctes, fait momentanément suspendre le désordre grammatical ("[...] à la manière d'un fragment de journal dans un collage cubiste"⁹⁴) en vue d'une sensibilisation éminente des destinataires. Est-ce pour cette raison que le manifeste est présenté par Tzara lui-même, qui assume la responsabilité et la crédibilité de son énonciation? Le spectateur non averti reconnaît-il Tzara ou présuppose-t-il qu'il s'agit d'un personnage du spectacle? L'engagement des acteurs à

⁹³ Žižek, S., op.cit., p.259.

⁹⁴ Béhar, H., "Notes", Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.667.

titre individuel revient souvent lors des manifestations dadaïstes,⁹⁵ et annonce les happenings des années soixante où l'acteur joue son propre masque dans un but de démythification du théâtre en tant qu'institution illusionniste. C'est lorsque Tzara fait jouer Coeur à Gaz par des acteurs professionnels que les vrais problèmes commencent entre lui et le futur père du surréalisme.

⁹⁵ Présentée en même-temps que La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, S'il vous plaît fut jouée par les auteurs eux-mêmes, Breton et Soupault.

LA DEUXIEME AVENTURE CELESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE

En raison de la ressemblance morphologique avec sa pièce homologue, La Deuxième Aventure présentée lors du Festival Dada à la salle Gaveau, le 26 mai 1920, ne semble pas satisfaire les attentes des spectateurs qui "rient, aboient, tapent cannes et talons".⁹⁶ Saura-on jamais si ce public avait assisté à la représentation de La Première Aventure, et si oui, d'où vient, cette fois-ci, sa réaction. Les critiques journalistiques de l'époque soulignent l'importance de la mise en scène⁹⁷ qui, néanmoins, dépasse "le simple effet de surprise pour engendrer une poétique du scandale".⁹⁸ Dans les deux spectacles, Tzara se sert des mêmes codes graphiques et scénographiques qui anticipent, d'une certaine manière, la conduite de l'auditoire. Avec La Deuxième Aventure, l'écrivain fait naître chez le spectateur-lecteur ce déjà-vu (déjà-lu), posant ainsi les fondements d'une infrastructure dadaïste reconnaissable. Le public amateur des performances avant-gardistes finit par identifier les particularités stylistiques (*idiolect*⁹⁹) des différents artistes:

Naturally, in performances that do not conform to the canons of representational theater, the performance codes function above all as rules of self-signification through which the expressive elements of the performance text refer back to (and signify)

⁹⁶ Cité dans Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.197.

⁹⁷ "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 les boîtes à nouilles *Luculus* et une main gantée de gris...", *ibid.*

⁹⁸ Béhar, H., "Notes", Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.667.

⁹⁹ De Marinis, op.cit., p.186-87.

themselves - at least in the first instance, not taking into account eventual, perhaps inevitable, metaphoric and connotative processes.¹⁰⁰

Malgré l'intolérance de Tzara envers tout formalisme qui se répète, et le théâtre s'en défend de par sa nature vivante, il ne peut empêcher une certaine structuration de son oeuvre dramaturgique. Si, même après avoir reconnu la signature tzarienne, le spectateur averti reste toujours ébahi, c'est par une habitude qui lui est devenue chère, celle de provoquer à son tour. C'est dans ce sens-là qu'il faut envisager cette poétique du scandale déplacée dans la salle qui se formalise, elle aussi, d'une codification spécifique qui répond aux besoins de la dialogique dadaïste. Cependant, à la différence de La Première Aventure dont le manifeste n'incrimine pas directement le "gentil bourgeois", celui de La Deuxième Aventure, énoncé par Monsieur Aa Antiphilosophe, comporte des injures à l'intention du public:

[...] je vous paye le réabonnement de l'amour qui
grince comme les portes
métal
et vous êtes tous des idiots
je reviendrai une fois comme votre urine
renaissante à la joie de vivre le vent accoucheur
et j'établis un pensionnat de souteneurs de poètes
et je viens encore une fois pour recommencer
et vous êtes tous des idiots... (La Deuxième Aventure,
p.148)

Cette fois-ci l'on n'insulte pas seulement sa compétence culturelle mais l'on attaque également son intégrité intellectuelle. Et la réplique du spectateur ne peut être que des plus bruyantes.

¹⁰⁰ ibid., p.98.

CHAPITRE 5

Lâchez tout. Lâchez Dada.
Lâchez votre femme, lâchez
votre maîtresse.
Lâchez vos espérances, et
vos craintes.

André Breton

LA RECEPTION DE COEUR A GAZ PAR ANDRE BRETON: LA LECTURE DE DADA

Avec la deuxième représentation de Cœur à Gaz, le 6 juillet 1923, au théâtre Michel, a lieu la rupture définitive d'André Breton et ses amis avec Tzara et les dadaïstes. Mais qu'est-ce qui déclenche cette séparation irrémédiable qui va produire le surréalisme? Un divorce aussi radical n'est pas le résultat d'un seul incident mais d'une suite d'événements cruciaux dans le développement de la relation entre Dada et le surréalisme, entre Breton et Tzara. Des polémiques apparemment anodines préparent la régression lente des activités dadaïstes. Breton avec Littérature sont les premiers à Paris à accueillir le dadaïsme; une réception première qui débouchera sur la formation du groupe Dada en France. Cependant, nous allons voir que, dès le départ, il existe un écart esthétique entre

Tzara et Breton qui ne sera jamais comblé. C'est, sans doute, ce dialogisme permanent entre les deux poètes qui maintient la vitalité d'une expression esthétique en train de s'aliéner.

Littérature

Avec la publication de Littérature (voir plus haut), l'on souhaite le ralliement de toutes les tendances littéraires au sein d'une revue qui se veut de "très bonne compagnie"¹ selon le mot de Breton. D'inspiration valérienne (Breton avoue une grande admiration pour Paul Valéry), le titre du périodique, d'"une sagesse ambiguë"², ne délimite pas clairement sa couleur, ni ses objectifs. Conscient de l'équivoque du nom, Breton prévient par écrit Tzara de ne pas s'attarder aux apparences; "ne nous condamnez pas hâtivement sur le titre et quelques noms".³ Déjà l'option pour un titre convenable ne ressemble nullement au flegme tzarien. Littérature se range plutôt du côté d'une tolérance littéraire qui ne rejoint aucunement la philosophie intransigeante de Dada. La revue se trouve tiraillée entre l'ancienneté et la nouveauté en faisant coexister des écritures incompatibles:⁴

1 Béhar, Henri, André Breton, Le grand indésirable, Paris, Editions Calmann-Lévy, 1990, p.74.

2 Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.112.

3 Béhar, H., André Breton, p.74.

4 "Il est assez curieux de constater que les premiers numéros sont consacrés à Gide et à Valéry, Léon-Paul Fargue, Max Jacob, Pierre Reverdy, Cendrars, Jean Paulhan, André Salmon et Apollinaire. Un vrai arc-en-ciel. Peut-être cherchait-on sa voie, tout simplement?", Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.81.

Ce n'est qu'après la jonction du groupe "Littérature" avec le mouvement Dada que la revue prendra une orientation moins conformiste, mais jamais dépourvue d'ambiguïté envers certaines personnalités influentes dans les milieux littéraires.⁵

La réception que l'avant-garde de Paris réserve à celle de Zurich n'est donc pas sans réticences; le groupe *Littérature* ne saurait digérer en une seule fois la réalité dada, d'où son attachement provisoire aux écrits du passé.

Par ailleurs, le périodique ne sera jamais à part entière dadaïste, puisque Breton y publie déjà (avant l'arrivée de Tzara en 1920 à Paris) un extrait des Champs Magnétiques :

Mais ce qui est bien autrement significatif, ce sur quoi l'attention demande à être attirée une fois pour toutes, c'est que dans ses numéros d'octobre à décembre 1919, Littérature publie sous ma signature et celle de Soupault, les Champs Magnétiques. Incontestablement, il s'agit là du premier ouvrage surréaliste (et nullement dada) puisqu'il est le fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique.⁶

Il est évident que le dadaïsme ne présente pour Breton qu'une étape transitoire dans ses expérimentations littéraires et que le surréalisme en serait l'aboutissement logique. Est-ce à dire que l'horizon d'attente de Breton en tant qu'intellectuel de l'avant-garde littéraire soit déçu du nihilisme dada (de son oralité?), et que seulement une création éventuelle

⁵ Fourny, Jean-François, "Un jour ou l'autre on saura": De Dada au Surréalisme", Revue D'Histoire Littéraire de la France, Volume 86, no 5, 1986, p.867.

⁶ Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.112-13.

viendrait effacer ce désenchantement initial? Pour le futur surréaliste, ce n'est pas de la pensée se faisant dans la bouche que ressuscitera la poésie moderne, mais des méandres du graphisme automatique que Breton lui-même ne pratiquera, en fin de compte, que très peu.⁷

Procès Barrès

L'épisode du procès Barrès, qui se tient dans la salle des Sociétés Savantes le 13 mai 1921, sous la présidence de Breton, consolide la distance idéologique qui éloigne la pensée tzarienne de celle de Breton. La mise en accusation et le jugement ostentatoire de l'écrivain français, prototype des valeurs bourgeoises, concernent l'hypocrisie de ses rapports avec ses lecteurs. A travers cette diatribe personnelle, Breton ne saura pardonner à la malhonnêteté barrésienne d'avoir trahi ses idées de jeunesse au profit d'un conformisme compromettant. Accusé ainsi d'avoir "atteint à la sûreté de l'esprit",⁸ Maurice Barrès devient le symbole de la décadence bourgeoise. La confronter signifie se libérer de son emprise culturelle. Il se produit alors au sein du groupe Dada une

⁷ "De celui qui préconise l'écriture automatique, mais se la refuse; de celui qui la refuse parce qu'il en est trop facilement capable et en connaît trop les faiblesses, qui sera le plus surréaliste?", Etienne, "Breton? Un beau classique", André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste, Paris, Editions Gallimard, Nouvelle Revue Française, 1990, p.263. "Le caractère générateur qu'a pour Breton cet abandon à l'irrationnel - à condition qu'en soit limitée la durée - explique l'attachement qu'il lui a gardé jusqu'à la fin, malgré ses réserves sur les résultats". Bonnet, Marguerite, dans André Breton, Oeuvres Complètes, Tome I, op.cit., p.1146.

⁸ "Pourquoi Maurice Barrès? Parce qu'avec Un homme libre, Barrès s'était révélé défenseur de la liberté intégrale, de l'anarchie, et qu'ensuite, après avoir entraîné la jeunesse dans le sens d'un individualisme total, il avait tourné casaque, brûlé ce qu'il avait adoré, et adoré les idoles les plus despotiques qui soient, le sol, la patrie, la race, et quoi encore?", Ribemont-Dessaignes, G., op.cit., p.139.

opposition venant de Tzara et Picabia, entre autres, face au ton moralisateur d'une telle entreprise: "a refusal to adopt a moral vision."⁹ Tzara profite de l'occasion pour démarquer Dada de toute cette mascarade de justice, en tournant en dérision l'interrogatoire proposé:

[...] M. Tristan Tzara.

Q.- Que savez-vous de Maurice Barrès?

R.- Rien.

Q.- Vous n'avez rien à témoigner?

R.- Si.

Q.- Quoi?

R.- Maurice Barrès est l'homme le plus antipathique que j'aie rencontré dans ma carrière littéraire [...] Le plus grand cochon que j'aie rencontré dans ma carrière politique [...] Je n'ai aucune confiance dans la justice, même si cette justice est faite par Dada. Vous conviendrez avec moi, M. Le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance... (Procès Barrès, p.574)

Les réponses caustiques de Tzara déplaisent naturellement à Breton qui lui reproche son insolence dadaïste d'avoir ridiculisé une affaire aussi sérieuse:

La longue déposition de Tzara, dans la plus brillante manière de Dada, et l'attitude de Breton qui préside, montrent tout ce qui déjà sépare les deux hommes.¹⁰

⁹ Rumold, R., op.cit., p.461.

¹⁰ Lacôte, René et Georges Haldas, Tristan Tzara, Paris, Editions Pierre Seghers, Collection Poètes d'aujourd'hui, 1952, p.29.

La séance Barrès occasionne les défections de Picabia et de Breton lui-même du groupe Dada. Nonobstant son départ plus ou moins officiel, Breton continue à fraterniser avec les dadaïstes.¹¹ Cependant, il ne participe guère au Salon Dada, tenu à la Galerie Montaigne, le 6 juin 1921:

Si je me suis abstenu l'an dernier de prendre part aux manifestations organisées par Dada à la Galerie Montaigne, c'est que déjà ce mode d'activité ne me sollicitait plus [...].¹²

Le 10 juin est présentée Coeur à Gaz qui, selon la coutume, est jouée par les membres du groupe Dada.¹³ Le rythme redondant des répliques menant à une monotonie accablante provoque, derechef, l'assistance qui déserte la salle.¹⁴ Tzara n'a pas fini de déranger le spectateur moyen. Ce que, par ailleurs, nous trouvons déplorable, ce sont les informations elliptiques au sujet de ce spectacle du 10 juin 1921. Le tapage que suscite

¹¹ Il publie avec Arp et Tzara, Dada au grand air, un numéro spécial de la revue Dada. Cette feuille en quatre pages voit le jour à Tarrenz, en Autriche où Arp et Tzara viennent rejoindre Breton, pendant l'été 1921.

¹² Breton, André, "Après Dada", Les Pas perdus, p.101.

¹³ La distribution des personnages se présente comme suit:
Philippe Soupault.....Oreille
G.Ribemont-Dessaignes...Bouche
Théodore Fraenkel.....Nez
Louis Aragon.....Oeil
Benjamin Péret.....Cou
Tristan Tzara.....Sourcil
Valentin Parnak.....le danseur

¹⁴ Coeur à Gaz "[...] provoqua, nous dit la chronique, un exode massif des spectateurs [...]", Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.199.

la deuxième représentation du Coeur à Gaz, en 1923, est peut-être l'effet principal de ce silence autour de la première.

Le Congrès de Paris

Loin des préoccupations d'ordre dadaïste, Breton s'interroge sur l'état de la poésie moderne ainsi que sur le rôle de Dada au sein de la grande famille de l'avant-garde. Toujours est-il que l'extravagance verbale de Tzara n'assouvit pas le désir bretonien d'une écriture davantage sérieuse, motivée par les découvertes de l'actualité scientifique: "Il souhaite y intégrer les données du savoir contemporain, chercher le facteur dominant, analyser la notion, estimer sa valeur productive."¹⁵ Les fondements psychanalytiques de l'écriture automatique témoignent de l'éthique gnoséologique de Breton, en parfaite dissonance avec le non-intellectualisme de l'affectivité dada. L'écrivain sait bien s'accommoder de ce "retour à l'ordre",¹⁶ qui est dans l'air de l'intelligenza parisienne, mais uniquement en vue d'une organisation personnelle de la réalité poétique. Il s'agit de définir la modernité, d'en connaître les paramètres, d'où l'urgence d'un congrès international qui fasse le tour de la question. Ce Congrès pour la détermination des directives de la défense de l'esprit moderne, prévu au début de 1922, deviendrait le lieu de rencontre des artistes et intellectuels de l'avant-garde. Pour l'occasion Breton a besoin de la collaboration de Tzara que celui-ci refuse poliment, sous prétexte de compromettre la

¹⁵ Béhar, H., André Breton, p.123.

¹⁶ ibid. La publication du premier roman Dada Anicet par Aragon est là pour en témoigner, ainsi que les travaux éluardiens sur une poésie pure et concise, en vers.

position de Dada pour qui "le modernisme même est une conception périmée":¹⁷

Je préfère [...] me tenir tranquille, plutôt que d'encourager une action que je considère nuisible à cette recherche de nouveau, que j'aime trop même si elle prend des formes de l'indifférence.¹⁸

Le refus de Tzara met en colère Breton qui écrit dans un communiqué paru dans Comœdia (le 7 février 1921) qu' "il ne permettra pas [...] que le sort de l'entreprise dépende du calcul d'un imposteur avide de réclame".¹⁹ Ces allusions injurieuses mènent à une réunion de protestation tenue à la Closerie des Lilas, le 17 février 1921, qui demande la dissolution du comité qui organise le Congrès. Le Congrès, en fin de compte, n'a pas eu lieu. Cet incident désagréable décide non seulement du sort du dadaïsme à Paris, mais aussi de celui de Breton: "Dada à Paris ce n'est plus Dada, c'est le début du surréalisme".²⁰

La Soirée du Coeur à Barbe

Suite au boycottage tzarien du Congrès, "il s'ensuivit pendant deux mois une véritable bataille à coup de communiqués et de pamphlets".²¹

¹⁷ Lacôte, R., Tristan Tzara, op.cit., p.29.

¹⁸ Tzara, T., "A propos du Congrès de Paris", Oeuvres Complètes, Tome I, p.590.

¹⁹ Extrait d'un article signé par Léger, Delaunay, Breton, Auric, Ozenfant et Vitrac dans Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.589.

²⁰ Alexandrian, Sarane, André Breton par lui-même, Paris, Editions du Seuil, Ecrivains de Toujours, 1971, p.24.

²¹ Sanouillet, Michel, "Rayonnement de Dada: Paris et L'Allemagne", dans Lebel, Robert, Michel Sanouillet et Patrick Waldborg, Dada et surréalisme, Paris, Rive Gauche Productions, 1981, p.130.

C'est en ce moment que Breton publie dans une nouvelle série de Littérature son poème Lâchez tout qui, malgré le ton dadaïste qui l'anime, annonce la démission irrévocable du poète: "His most extreme Dada protest was protest against Dada itself."²² Cependant les liens de Breton avec Dada sont loin d'être coupés; le vacarme que provoque la deuxième représentation de Cœur à Gaz au Théâtre Michel, lors de la Soirée du Cœur à Barbe, en est la preuve. En 1921, Cœur à Gaz est jouée par les dadaïstes eux-mêmes; aucune intervention formelle ne nuit à l'authenticité du spectacle tzarien. Or, la reprise de la pièce deux ans plus tard marque une volonté de structuration scénographique qui recourt aux principes de théâtralisation convenus. Sous la direction d'Ilia Zdanevitch (alias Iliazd), l'un des inventeurs du Zaoum, l'équipe Tcherz monte Cœur à Gaz dans une mise en scène de Siderski. Les costumes sont conçus par Sonia Delaunay-Terk et Barthe, les décors sont de Granovsky, avec un poème zaoum d'Iliazd, dansé par Lizica Codreano. En ce qui concerne les acteurs, Tzara engage trois comédiens professionnels du Théâtre de l'Odéon, qui partagent leur jeu avec des amateurs tels Jacques Baron, René Crevel et Pierre de Massot.

C'est la première fois que Tzara organise une pièce sous une enveloppe traditionnelle. Or, nous avons souligné qu'en dépit de l'apparence d'une théâtralité bien orchestrée, Cœur à Gaz se confond dans un jeu parodique de la réalité dramatique. Ainsi l'aspect professionnaliste de cette pièce, si contraire au geste inachevé de l'esthétique dadaïste, ne saurait entamer l'anarchie intrinsèque au verbe

²² Balakian, Anna, André Breton, Magus of surrealism, New York, Oxford University Press, 1971, p.58.

de Tzara. Sous le déguisement des convenances dramaturgiques, Cœur à Gaz renverse le fonctionnement normal du dialogue théâtral par "l'emploi systématique de lieux communs répétés à satiété tout au long des trois actes".²³ Le vide sémantique des répliques qui s'enchaînent (ou se déchaînent) aboutit à une sorte de répulsion auditive. Le public, cette fois-ci, est dupé par une pièce qui possède extérieurement les modalités théâtrologiques nécessaires, mais dont l'absence d'une véritable fable appuyée sur un discours cohérent témoigne du contraire. Si Breton répond brutalement en transgressant le lieu scénique, ce n'est pas par un manque de compétence spécifiquement théâtrale qui lui assure un minimum de compréhension. Il est vrai que ses rapports avec le théâtre demeurent des plus obscurs: Breton condamne la fictionnalité du jeu en tant que tel,²⁴ mais en même temps la plupart des textes automatiques sont rédigés sous une forme dialogale; "c'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux".²⁵

L'irritation de Breton n'émane pas seulement de l'accommodement de Tzara avec l'institution théâtrale, mais également :

²³ Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, p.198.

²⁴ Voir Breton, A., "Introduction au discours sur le peu de réalité", Point du jour, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1970, p.7-9. "The theatrical game is impossible from both sides. The passionate attraction can lead, at best, only to frustration, at worst, to a passionate repulsion. It seems that the marvelous has been overridden by reason and the demands of morality - an astonishing thing in a man whose independence of mind is well established". Béhar, Henri, "The Passionate Attraction: Breton and The Theatre", dans Balakian, Anna et Rudolph E. Kuenzli, André Breton Today, New York, Willis Locker et Owens, 1989, p.18.

²⁵ Breton, André, "Manifeste du Surréalisme", p. 335.

[...] du fait que l'on vient déclamer une litanie des morts au champ d'honneur, parmi lesquels Gide, Duchamp, Picasso.[...] C'en est trop pour Breton. Il gravit la scène pour en chasser l'intrus, qui d'ailleurs n'était pas annoncé au programme. Massot riposte, le bras levé, et reçoit un coup de canne qui le lui brise net. Outré de cette brutalité, le public proteste. Les agents de police expulsent Breton, Desnos, Péret. Le spectacle reprend.²⁶

Le cynisme tzarien rencontre l'indignation de Breton qui rejoint celle du spectateur moyen. Cette lutte de l'avant-garde contre elle-même conduit vers une déchirure profonde qui ne se réparera que temporairement avec l'adhésion de Tzara au mouvement surréaliste, de 1929 à 1935.

Dada et le surréalisme (Tzara et Breton)

"[...] nous avons peut-être espéré de lui plus qu'il n'a su nous donner".²⁷ C'est dans ces termes que Breton se réfère à Dada, en 1922, lors d'une conférence donnée à l'Ateneo de Barcelone. Les innovations tzariennes sur le langage ne rencontrent pas les attentes plutôt épistémologiques de Breton.²⁸ La déconstruction impitoyable du phénomène linguistique dans sa base occidentale à laquelle se livre la parole dada, ne s'effectue guère par le biais d'un support théorique. Elle se défend plutôt à travers une praxis inapprivoisée où "[elle] retrouv[e] de

²⁶ Béhar, H., André Breton, p. 148

²⁷ Breton, A., Les Pas perdus, p.161.

²⁸ "Toute la démarche de Dada et du surréalisme s'éclaire dès qu'on essaie de retrouver la réflexion qui la soutient". Angenot, Marc, "*La pensée se fait dans la bouche - De Dada au surréalisme*", Cahiers de L'Association Internationale pour l'étude de dada et du surréalisme, no 4, Paris, Lettres Modernes, 1970, p.93.

manière "sauvage" certaines théories de la linguistique moderne".²⁹ Ce qui, de prime abord, semble déranger Breton, c'est le côté oral de la communication dada qui ne laisse aucune trace écrite (du moins à ses débuts) de la subversion qu'elle amorce. Le manifeste Dada est un legs écrit laissé aux futurs lecteurs, mais il ne possède guère la cohérence discursive et la présentation soignée du manifeste surréaliste. L'expression verlibriste de l'exposé tzarien, avec ses jongleries sémantiques, diffère foncièrement de l'écriture mandarine de Breton. Par ailleurs, tout métadiscours dada se passe théâtralement alors que le manifeste bretonien est présenté sous une forme livresque.

Toutefois la méthode automatique ne privilégie aucunement l'expression graphique au détriment des autres; au contraire elle les embrasse indifféremment dans le seul et unique but d'atteindre la zone inconsciente du sujet. Pour Breton la poésie ne doit pas être obligatoirement écrite:

Je pense que la poésie [...] émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire.³⁰

Aussi est-il significatif que Breton se sert fréquemment de l'expression *pensée parlée* lorsqu'il est question d'automatisme. Mais l'automatisme proprement scriptural, tel que pratiqué par Breton et la plupart des surréalistes, qu'a-t-il de commun avec *la pensée [qui] se fait dans la*

²⁹ *ibid.*, p.93.

³⁰ Breton cité dans Blanchot, Maurice, "Poésie, condition humaine, révolution sociale", Les critiques de notre temps et Breton, Paris, Edition Garnier Frères, 1974, p.159.

bouche ? Nonobstant sa nature involontaire, le style automatique présente tous les normes et préceptes grammaticaux de l'écriture. Originaire de l'inconscient, il ne réussit pas à escamoter les traces encore visibles de la logique phrastique.³¹ La liberté lexicale dont parle Breton demeure confinée dans la prison de l'ordre arbitraire des mots, la conservation taxinomique servant peut-être de soupape aux effets dangereux de l'aliénation. En outre, Les Champs Magnétiques, couronnement de l'expérience surréaliste, subissent *a posteriori* des corrections de la part de leurs écrivains respectifs. Ces interventions ultérieures qui surveillent le relâchement des vocables, ne démontrent-elles pas cette nécessité presque viscérale pour Breton d'une rédaction propre?

La situation paradoxale de l'écriture inconsciente indique la contradiction dans laquelle s'est enfermée, dès le départ, la poétique surréaliste: "le propre de l'école de Breton est d'avoir toujours maintenu solidement ensemble des tendances inconciliables".³² Ainsi la relation ambivalente que Breton entretient avec la littérature et notamment le

31 "L'enchaînement sémantique des phrases est normal, mais la signification de l'ensemble est obscurcie par des segments de non-sens. Un discours logique, un récit téléologique, une successivité et une temporalité normales, des descriptions conformes aux idées reçues sur la réalité, autant de preuves aux yeux du lecteur que l'écrivain contrôle son texte, que son écriture résulte d'un travail d'art, d'un processus conscient: toute exception, toute anomalie ne manque pas d'être sentie comme le produit d'une pulsion subconsciente, comme une suspension du contrôle de l'artiste. D'où l'apparence d'un automatisme". Riffaterre, Michael, La Production du texte, Paris, Editions Du Seuil, 1980, p.235-36.

32 Blanchot, M., "Poésie, condition humaine, révolution sociale", op.cit., p.159.

roman.³³ Son aversion dérive du "néant [des détails de la description], de ces superpositions d'images de catalogue".³⁴ Néanmoins Breton ne cache pas son goût pour le naturalisme de Zola et des Goncourt dont l'écriture repose sur un lyrisme descriptif.³⁵ Dans la déclaration collective Lisez/ne lisez pas, il n'est pas question de liquider la littérature dans son ensemble, mais de procéder à un choix. Le jugement bretonien considère comme littérature lisible celle qui se rapproche le plus des aspirations surréalistes. Qu'elle soit surréaliste ou autre, il s'agit de littérature:

Plus de littérature, et pourtant un effort de recherche littéraire, un souci d'alchimie figurée, une attention constante donnée aux procédés et aux images, à la critique et à la technique.³⁶

L'acceptation du littéraire, de la poésie-moyen d'expression le sépare définitivement de la poésie-activité de l'esprit qui sous-tend la poétique tzarienne.

Le cheminement surréaliste de Breton révèle *a posteriori* la différence essentielle qui caractérise sa conception du langage par

³³ Breton rejette les deux formes littéraires, dramaturgique et romanesque, qui se fondent sur le dialogue. Nous avons signalé sa position contradictoire vis-à-vis la forme dialogale. (voir notre étude à la page 253).

³⁴ Breton, A., Manifeste du surréalisme, p.17.

³⁵ Jaguer, Edouard, Le surréalisme face à la littérature, Paris, Editions Le temps qu'il fait, Actual, 1989, p.17-19.

³⁶ Blanchot, M., "Poésie, condition humaine, révolution sociale", op.cit., p.159.

rapport à celle de Tzara. De prime abord, qu'il s'agisse de la *pensée parlée* de Tzara ou de l'automatisme graphique de Breton, tous les deux convergent vers une quête commune d'un langage exempt des académismes monologiques. *La pensée se fait dans la bouche* restitue à l'esprit de l'homme sa nature biologique (non idéaliste), concédant à la parole ses droits originels, matériels. "Il n'y a pas de pensée hors des mots";³⁷ c'est ce que dénote le dicton tzarien. De même, le surréalisme perturbe la perception linéaire, qui veut que l'idée devance la parole, par le biais de la méthode automatique. Ce nouveau modèle institue l'autonomie du logos puisque celui-ci ne dépend plus ni d'une pensée préétablie, ni du réel extérieur, du moins en apparence. Toutefois, si le verbe ne dérive pas de la pensée (consciente), il provient de l'inconscient, source de la poésie surréaliste. Paradoxalement, le schème automatique (re)situe l'idée (inconsciente) avant les mots, et c'est dans cette mésentente subtile que réside l'opposition fondamentale entre Dada et le surréalisme. Il s'agit donc d'une sorte d'idéalisme à rebours qui investit la pensée (inconsciente) de pouvoirs heuristiques. En effet, pour Breton, le langage devient un moyen de connaissance et de révélation de l'inconscient, en vue d'une préhension du monde subjectif. Les mots sont munis d'une puissance mystique puisqu'ils contiennent des signifiés secrets prêts à se libérer dans une dimension surréelle:

Une pareille mystique de la parole est tout à fait étrangère à l'esprit de Tzara dont la réflexion sur le

³⁷ Aragon cité dans Angenot, M., *op.cit.*, p.97.

langage se situe nettement dans une ambiance matérialiste.³⁸

Contrairement à l'individualisme bretonien d'un logos magique, le matérialisme tzarien accorde au langage sa nature éminemment sociale (interhumaine). Il s'agit de transformer la langue par la destruction des valeurs sociales fondées sur une efficacité communicative. En perturbant la taxis grammaticale, Tzara souligne le caractère conventionnel qui tisse nos rapports au monde. La reformulation du langage nécessite un renversement des structures sociales existantes, la révolution étant une "condition sine qua non pour créer le cadre dans lequel le poétique puisse exercer sa fonction essentielle: rendre les hommes enfin à eux-mêmes et à leur plénitude, c'est-à-dire au plein exercice de leur liberté, qui est poétique".³⁹

"Dada avait nié la pensée. Le surréalisme, qui croit à la puissance de l'Esprit, en investit les mots, créateurs de sens, créateurs de réalité".⁴⁰ Leurs ressemblances superficielles sur le plan linguistique d'un spontanéisme verbal ne sauraient couvrir leurs divergences flagrantes qui contrarient l'hypothèse d'une continuité idéologique entre les deux mouvements. Le surréalisme ne doit être pris ni comme la succession

³⁸ Drijkoningen, Fernand, "Entre Surréalisme et Marxisme: Révolution et Poésie selon Tzara", Mélusine, No 1, Lausanne 1979, p.277.

³⁹ ibid., p.279.

⁴⁰ ibid., p.98-99.

logique, ni comme le "redressement sur le plan constructif de Dada".⁴¹ Entité distincte possédant ses propres codes, le surréalisme participe d'une esthétique de construction dans le sens d'une théorisation optimale de la poésie. A ses antipodes, Dada appartient à une philosophie destructive des univers axiologiques par la promotion de l'*ensauvagement* de l'homme. Les deux se rejoignent dans leur éthique commune d'un humanisme renouvelé, soit par le biais d'une oralité infantile ou d'une écriture inconsciente. Là où Tzara la détruit, Breton vient octroyer à la mémoire des possibilités cognitives:

[...] mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau [...](Chanson Dada)⁴²

Ces produits de l'activité psychique [...] que sont l'écriture automatique et les récits de rêves présentent à la fois l'avantage d'être seuls à fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique qui, dans le domaine artistique, se montre étrangement désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservation simple, quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieurement fermées de l'"au-delà", de la réalité, de la raison, du génie et de l'amour.⁴³

⁴¹ Breton, cité dans Ribemont-Dessaignes, G., Déjà jadis, op.cit., p.113.

⁴² Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.231.

⁴³ Breton, André, Second Manifeste du Surréalisme, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1979, p.121-22.

CHAPITRE 6

"LE MESSAGE, C'EST LE MEDIUM"

Pirandello et Tzara

Un critique contemporain souligne la faiblesse dramaturgique de Mouchoir de Nuages, lorsque cette dernière est comparée aux pièces respectives de Cocteau et de Pirandello:

Mariez les Mariés de la Tour Eiffel avec Les Six Personnages en quête d'auteur et vous avez Mouchoir de Nuages, de M. Tristan Tzara. J'accepte tous les novateurs s'ils cherchent réellement, mais quand ils m'offrent du déjà fait, je proteste. Ce qui est mis là visiblement pour faire scandale, dans Mouchoir de Nuages, a déjà servi: un pétard n'éclate pas deux fois.¹

Le reste de l'article se penche exclusivement sur le contenu de la tragédie tzarienne, puisé apparemment dans une intertextualité dramatique, ce

¹ Gregh, Fernard, cité dans Tzara, Oeuvres Complètes, Tome I, op.cit., p.690.

qui lui retire tout mérite théâtrologique, sinon celui d'être une imitation pâle de pièces connues. Malgré le fait qu'il s'agit d'une critique théâtrale, l'auteur ne s'attarde aucunement à l'écriture scénographique de Mouchoir de Nuages dont les innovations participent à l'évolution même de l'art scénique. Le rapprochement de la fable tzarienne de celles de Cocteau et de Pirandello s'avère être superficiel, vu l'existence d'une ressemblance thématique élémentaire.

En ce qui concerne précisément la pièce pirandellienne, elle est construite sur la base d'une écriture métathéâtrale avec des personnages à la recherche de leur identité, au sein d'un labyrinthe spéculaire qui consterne le spectateur. Les implications philosophiques et psychologiques de la dramaturgie pirandellienne ne se retrouvent pas, sous la même forme, dans Mouchoir de Nuages qui est de nature davantage subversive. Ici, le métalangage théâtral est renversé par sa propre autocritique, par un jugement perpétuel sur soi qui prévoit, d'une certaine manière, les commentaires des spectateurs réels. Le ton auto-ironique² qui caractérise le théâtre dans le théâtre de Mouchoir de Nuages participe d'une désillusion de l'instance spectatrice qui est constamment avisée des procédés utilisés pour le fonctionnement du jeu scénique: "je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre",³ écrit Tzara.

² "[ces] remarques d'auto-distance, d'auto-contestation, d'auto-ironie, existent dès le début de l'époque dada à côté de son élan vitaliste et créateur". Boeschoten, C., op.cit., p.33.

³ Tzara, T., "Le Secret du Mouchoir de Nuages", Oeuvres Complètes, Tome I, p.689.

Les deux dramaturgies divergent entièrement sur leur conception du spectateur: alors que l'illusion baroque du spectacle pirandellien exige la collaboration de l'intelligence active du destinataire, le logos démythificateur de Tzara appuyé par un jeu scénographique important mise sur une réception davantage visuelle. En dépit de la "platitude volontaire"⁴ de son thème, Mouchoir de Nuages témoigne d'un travail de théâtralisation capital susceptible éventuellement de modifier la perception spatio-temporelle des spectateurs.

Ainsi la représentation de Six personnages en quête d'auteur quelques mois avant celle de Mouchoir de Nuages ne suffit pas comme explication (par trop accommodante!) de la banalité de la tragédie de Tzara. L'événement pirandellien ne justifie qu'en partie la reconnaissance par le public averti d'une certaine conformité morphologique. Plutôt, la réception heureuse de Mouchoir de Nuages est la conséquence d'une interaction qui repose sur l'emploi de codes proprement théâtrelogiques qui rejoignent la compétence socio-culturelle du spectateur bourgeois. Si, cette fois-ci, il n'y a pas d'explosion scandaleuse en tant que telle, ce n'est pas par un vide de signes novateurs, mais par un excédent d'informations qui devance les attentes du public. En ce sens, Mouchoir de Nuages inclut sa propre réception sous une forme métalinguistique explicite, dans l'image des Commentaires qui font figure de spectateurs modèles.

⁴ Corvin, M., Le théâtre dada existe-t-il?, op.cit., p.285.

Le spectateur (ou la réception) implicite

[The implied reader] incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process - which will vary historically from one age to another - and not to a typology of possible readers.⁵

L'actualisation du sens textuel virtuel par le lecteur dépend de deux composantes structurelles incorporées dans le texte lui-même, qui se définissent, d'une part, par un réseau de schèmes et thèmes littéraires familiers ancrés dans un contexte socio-historique identifiable, et, d'autre part, par des stratégies particulières permettant d'opposer le familier au non-familier. Ces techniques servent à défamiliariser le lecteur avec tout ce qui lui semble, de prime abord, reconnaissable et donc assimilable à l'intérieur d'un processus d'identification. La non-reconnaissance immédiate du message textuel provoque une tension qui découle des attentes littéraires trompées du récepteur:

[...] expectations are scarcely ever fulfilled in truly literary texts. If they were, then such texts would be confined to the individualization of a given expectation, and one would inevitably ask what such an intention was supposed to achieve.⁶

⁵ Iser, Wolfgang, The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. xii.

⁶ ibid., p.278. Ici, Iser rejoint la conception de Jauss de l'oeuvre d'art (voir notre étude, p.202); "[...] the efficacy of a literary text is brought about

C'est précisément ce dynamisme conflictuel qui désigne l'acte de lecture, consommé dans une relation dialogique entre le pôle auctorial et le pôle destinataire.

L'instance lectrice est conviée alors à combler, par ses propres expériences antérieures, les incertitudes laissées par le texte. La lecture se définit, d'après Iser, comme une exploration du sens qui procure un plaisir esthétique. La découverte, en tant que jouissance heuristique, se veut une sorte de vide esthétique qui se trouve différemment rempli selon la nature des individus et des périodes historiques.⁷ En ce sens, le type de lecteur envisagé par l'écriture littéraire change diachroniquement, en passant par un rôle passif et prédéterminé au dix-huitième siècle pour évoluer en une entité libre de faire ses choix interprétatifs aux siècles suivants:

[the reader] had to discover the fact that society had imposed a part on him, the object being for him eventually to take up a critical attitude toward this imposition.⁸

En effet, le texte moderne au vingtième siècle nécessite une herméneutique constructive puisque le lecteur est engagé dans sa capacité potentielle d'assumer des interrelations cognitives entre le passé, le présent et le futur susceptibles d'accorder un sens éventuel à l'oeuvre.

by the apparent evocation and subsequent negation of the familiar [...]”, *ibid.*, p.290.

⁷ voir Iser, W., *The Implied Reader*, op.cit., p. xiii.

⁸ *ibid.*

Celle-ci est le produit (par définition inachevé) d'une suite de séquences verbales dont la succession ne se veut pas toujours logique.

Habituellement les attentes convenues de l'interprète se fondent sur une linéarité phrastique caractérisée par un processus d'anticipation et de rétrospection. C'est dire qu'une proposition littéraire contient des informations sur la suivante qui anticipe, à son tour, sur le contenu de la prochaine et ainsi de suite. Cependant, dans un texte littéraire (encore moins dans une oeuvre avant-gardiste), un tel enchaînement séquentiel ne se fait pas sans des interruptions délibérées qui demandent, virtuellement, l'intervention du lecteur. Dans des textes comme celui de La Première Aventure et celui de Coeur à Gaz, nous avons vu que l'ordre propositionnel est atteint dans sa forme syntaxique, ce qui contraint la réalisation d'un *continuum* discursif. La compétence interprétative est invitée à accomplir des liens phonétiques entre des fragments verbaux qui constituent la trame textuelle; la lecture linéaire et irréversible d'une oeuvre classique se convertit ainsi en une lecture tabulaire. La segmentation de l'écrit moderne (ici, tzarien) subsiste en vue non pas d'une liquidation du lecteur mais d'une prise de conscience de son aptitude herméneutique:

[...] the object of this is not to complicate the "spectrum" of connections, so much as to make us aware of the nature of [the reader's] own capacity for providing links.⁹

⁹ Iser, W., The Implied Reader, op.cit., p.280.

L'illusion

Dans Mouchoir de Nuages, les personnages des Commentaires figurent en tant que stratagèmes qui proposent une lecture potentielle de la pièce, que nous nommons lecture ou réception implicite. Ainsi la stratégie textuelle, sous forme de pièce secondaire, qui supporte verbalement l'action principale, anticipe les réactions du spectateur. "Mouchoir de Nuages" forme une véritable mise en abyme, puisqu'elle se présente comme "[...] un tout isolable, constituant une interruption, ou, pour le moins, un changement temporaire dans le récit".¹⁰ En effet, chaque acte (quinze, en tout) de la pièce englobante se trouve suspendu par l'intercalation régulière des Commentaires, qui fonctionnent en tant qu'énoncés réflexifs parce qu'ils se réfèrent à "un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire".¹¹ La mise en abyme, tel un miroir, doit refléter le récit (la fable dans le cas du théâtre) dans sa totalité, même si souvent, elle ne désigne qu'un seul de ses aspects. Dans Mouchoir de Nuages, il s'agit essentiellement de deux types de mises en abyme, soit celui de l'énoncé ou mise en abyme *fictionnelle* et celui du code ou mise en abyme *textuelle* qui refléchit la "manière, la forme, le comment du texte".¹²

La mise en abyme fictionnelle porte sur le contenu diégétique dans le but d'en dévoiler ou voiler le sens:

¹⁰ Bal, Mieke, "Mise en abyme et iconicité", Littérature, no 29, Paris, 1978, p.124.

¹¹ Bal, M., op.cit., p.125.

¹² La troisième espèce élémentaire de mise en abyme, selon la typologie de Dällenbach, la mise en abyme de l'énonciation, refléchit le procès de la communication narrative: production-réception-contexte.

COMMENTAIRE

C.- Je crois qu'Andrée aime Marcel, mais qu'elle ne le sait pas encore.

D.- Ce serait triste, car le poète n'aime personne; comme il le disait lui-même, il n'aime que la volupté pure, que par un jeu de subtilités, il appelle poésie [...]. (Mouchoir de Nuages, p.311)

Le personnage D. ne fait que paraphraser l'énoncé du Poète du premier acte:

LE POÈTE- Oui, les choses sont là pour être manipulées, mais avec amour. Que voulez-vous, je n'aime pas les hommes, je n'aime pas les femmes, j'aime l'amour, c'est-à-dire la poésie pure. (Mouchoir de Nuages, p.308)

Le discours direct (mimésis) de Mouchoir de Nuages se convertit ainsi en discours indirect (diégésis) dans "Mouchoir de Nuages", d'où le caractère narratif de la pièce. Mais cette structure diégétique redevient, à son tour, grâce à la forme dialogale, mimétique au second degré. La mise en abyme s'avère être, d'une part, *prospective* de par la nature anticipatrice de l'information émise,¹³ d'autre part, *rétrospective* de par l'existence d'une surcharge informationnelle. Le rôle de la mise en abyme est de combler justement les trous sémantiques afin de rendre plus accessible la lecture du récit; "le baroque [...] se caractérise par son horreur du vide, de la surface nue, de l'harmonie linéaire géométrique. C'est un style dans lequel, tout autour de l'axe central [...] se multiplient, ce que nous pourrions appeler les "noyaux proliférants" [...] d'une expansion autonome [...]".¹⁴ Cependant, comme leur nom l'indique, les

¹³ Voir Acte VII.

¹⁴ Carpentier, Alejo, "L'éternel retour du baroque", Magazine Littéraire, No 300, Paris, juin 1992, p.28. Ici, Tzara remplit ces vides (sémantiques) par des mots, du texte. Ainsi, les répliques des

commentateurs ne font que commenter l'histoire sans se soucier de faire progresser son développement par anticipation:

COMMENTAIRE

C.- Voilà pourquoi cette pièce est mal faite. Quoique nous soyons les commentateurs, c'est-à-dire le subconscient du drame, il ne nous est pas permis de savoir pourquoi le poète n'aime pas Andrée.
(Mouchoir de Nuages, p.320)

Les commentaires ne sont pas là en premier lieu pour éclairer les actions des personnages; souvent, au contraire, ils sèment la confusion, sautant très facilement d'une discussion sur les mobiles des personnages à la critique de la pièce elle-même, et de là au problème de la fiction du genre dramatique en général [...].¹⁵

De fait, les Commentaires représentent la forme fictive des spectateurs réels et leurs réactions diverses. Les directives didascaliques¹⁶ laissent entendre, par ailleurs, la nature *extra-diégétique* (si par diégèse on désigne la fable de la pièce-mère) de ces personnages, par un changement d'éclairage à la fin de chaque acte, délimitant ainsi les différents niveaux de réalité. Avec la présence des commentateurs, le spectateur (ou lecteur) réel assiste à une conversation simulée qui établit une sorte de pseudo-dialogue effectif entre la scène et la salle. Dans le cas

commentateurs, à l'instar des cellules proliférantes, se reproduisent à l'infini autour de la fable centrale, et tendent vers une indépendance formelle qui envahit l'espace d'origine.

¹⁵ Boeschoten, C., op.cit., p.44.

¹⁶ "Les actes se jouent sur le tréteau, les commentaires en dehors du tréteau. A la fin de chaque acte, la lumière change brusquement pour n'éclairer que les commentateurs [...]".

du texte écrit, la mise en abyme se montre apte, entre autres, à "recréer les conditions d'une fictive communication en direct".¹⁷ Dans ce cas-ci, par contre, le mode oral de l'interaction théâtrale présuppose, d'ores et déjà, une communication plus ou moins immédiate (dans le sens d'une co-présence physique du destinataire-destinataire); une situation pragmatique sans laquelle elle ne saurait se réaliser. La nature pléonastique d'une *pragmatisation* du théâtre est évidente, mais elle concerne spécifiquement la performance théâtrale. Au seul niveau de l'écriture dramaturgique (dont il est question ici), une telle relation physique ne subsiste pas, de sorte que nous pouvons aisément lui accorder, par extension, un caractère pragmatique. Du reste, le texte théâtral se fonde sur une double énonciation;¹⁸ une parole double, celle de l'auteur transposée dans le discours du personnage. Le dramaturge, par conséquent, communique avec le public uniquement par l'intermédiaire de l'acteur-personnage. Dans Mouchoir de Nuages, la mise en abyme permet d'instaurer un échange illusoire entre le scripteur et le public, ce qui donne l'impression d'une véritable logomachie:

COMMENTAIRE

D.- Comme c'est le milieu de la pièce, ne croyez-vous qu'un entr'acte ferait bien ici?

C.- Non, l'auteur ne veut pas d'entr'acte. Il dit que c'est l'entr'acte qui a tué le théâtre. (Mouchoir de Nuages, p. 325-26)

¹⁷ Dällenbach, L., op.cit., p.31.

¹⁸ "[...] l'ensemble du discours tenu par le texte théâtral est constitué de deux sous-ensembles: a) un discours rapporteur dont le destinataire est l'auteur (le scripteur); b) un discours rapporté dont le locuteur est le personnage.", Ubersfeld, A., Lire le théâtre, p.228-29.

La désillusion

"Mouchoir de Nuages" sert donc à "repragmatiser le texte par artifice",¹⁹ renforçant la théâtralité dans le sens d'une dialectique vivante entre le (s) émetteur (s) et récepteurs. La voix de la mise en abyme (par un effet de miroir: "un miroir renvoie l'image de l'objet reflété"²⁰) ramène le public-lecteur à cet espace quotidien, en vue de faire ressortir cette zone ambivalente qui distingue le masque du visage. Le paradoxe même du procédé spéculaire est dans le dévoilement de l'illusion par le biais de l'illusion. Les personnages ne gardent-ils pas, sur la scène, les noms des acteurs qui les incarnent? Le théâtre ne se montre-t-il pas à nu, en révélant l'infrastructure qui organise son univers convenu? Lorsque, à maintes reprises, les Commentaires réfléchissent sur la nature même de la pièce ou sur le rôle du théâtre en général, ils participent d'un métalangage sur le code dramatique:

COMMENTAIRE

C.- J'aime beaucoup cette pièce.

A.- Cela ne m'étonnerait pas qu'elle ait du succès.
(Mouchoir de Nuages, p.313)

Parallèlement donc au déroulement de la fable, Mouchoir de Nuages témoigne d'une discursivité visant la critique même de la pièce. Ce mouvement double résulte de l'harmonie architecturale du texte dramatique; une architecture "rituelle" dont l'essence réside dans un va-et

¹⁹ Dällenbach, L., op.cit., p.30.

²⁰ Bal, M., op.cit., p.123.

vient circulaire, du théâtre au métathéâtre. Il s'agit d'une dynamique dialectique qui tend à maintenir, en deux entités distinctes, deux réalités théâtrales appartenant à la même matrice. Contrairement à la dramaturgie pirandellienne²¹ où il y a un véritable dialogue entre les différentes couches de la perspective spéculaire, celle de Tzara s'appuie sur la démonstration continuelle de l'unicité de chaque niveau dramatique, évitant, à tout prix, l'équivoque d'un effet illusoire:

COMMENTAIRE

B.- Faites monter le rideau du souvenir!

(*Le rideau monte*)

A.- Revenons maintenant à l'autre réalité, à la réalité vraie, à la réalité de Mouchoir de Nuages. (Mouchoir de Nuages, p.325)

Il n'existe, par conséquent, aucune interaction entre les deux pièces, sinon, une seule fois, où Andrée, le personnage féminin de la pièce principale, s'adresse directement aux actants du Commentaire:

COMMENTAIRE

ANDRÉE.- D'abord, je vous interdis de discuter des sentiments qui, m'étant adressés d'une façon aussi

²¹ Le théâtre dans le théâtre chez Pirandello confond délibérément fiction et réalité (si par fiction on entend la seconde pièce par rapport à la première qui fonctionne en tant que "réel"), à l'aide d'un passage incessant du premier niveau de la pièce au deuxième et inversement. Si le dramaturge embrouille volontairement les deux réalités scéniques (tellement que la pièce inférieure n'obtient jamais son autonomie par rapport à la première), c'est pour démontrer la relativité de leurs identités inter-dépendantes ainsi que l'impossibilité de pouvoir définir clairement la réalité de l'une comme de l'autre. Voir Pirandello, Luigi, Ce soir on improvise, Paris, Editeur L'Arche, 1962. "Mouchoir de Nuages", par conséquent, malgré son apparence autonome, fait partie intégrante de Mouchoir de Nuages et ne saurait exister sans elle.

directe que publique, prennent dans la bouche de Marcel, des attitudes dramatiques et matérielles. Je vous défends de vous demander, ou même de discuter, si j'ai aimé Marcel ou mon mari; le résultat de votre critique aurait peut-être, pendant une seconde, une vérité de passage, par rapport à une phrase brillante ou mondaine, mais n'aura de poids, que si moi-même j'approuve le résultat.

A.- Permettez-moi de protester, Madame, car il se peut fort bien que vous ne sachiez pas du tout ce que vous voulez, mais que nous, en dehors de l'action, puissions comprendre la volonté des Dieux qui nous régissent. (Mouchoir de Nuages, p.339).

Peut-être est-il significatif que cet acte transgresseur ne survienne qu'à un seul moment de la pièce. Nonobstant, le dramaturge se garde de poursuivre plus loin ce jeu, en conservant la démarcation précédente jusqu'à la fin du drame. Par ailleurs, lorsque le métalangage des commentateurs tend vers une réflexion philosophique sur la convention théâtrale, l'ironie intervient en renversant toute tentative d'une théorisation de l'art:

COMMENTAIRE

B.- Le fait que vous jouiez sur le tréteau le rôle de l'amie d'Andrée, ne vous donne pas le droit de croire que vous l'êtes en réalité.

A.- Mais elle pourrait bien l'être, en dehors de l'action, en dehors de la scène, dans la réalité vraie, chez elle, qu'en savez-vous?

C.- Oh! c'est ennuyeux, toujours la même discussion sur la différence entre le théâtre et la réalité.

(Mouchoir de Nuages, p.320)

.....

COMMENTAIRE

E.- Ils vont au théâtre.

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. (Mouchoir de Nuages, p.336)

Cet énoncé, repris deux fois (à l'acte XI) dans le texte, souligne derechef le ton comique du métadiscours de Mouchoir de Nuages. Même quand elle déborde le simple jugement du drame, pour devenir un argument général sur la problématique du théâtre (mise en abyme *transcendantale* 22), cette parole emboîtée ne devient jamais sérieuse au point de soulever un débat philosophique. Tzara se montre ainsi fidèle à ses préoccupations dadaïstes du début, qui envisagent l'art selon les principes d'une quotidienneté provisoire. Sa réticence vis-à-vis toute forme de spéculation intellectuelle provient du fait que l'art ne devrait pas idéalement s'écrire, mais se vivre, disparaissant en même temps que son créateur.

22 Appartenant à la mise en abyme du code, la mise en abyme transcendante tend à excéder le cadre restreint du récit pour embrasser un raisonnement global sur l' "objet, l'origine et la fin du texte et de son écriture", Bal, M., op.cit., p.121.

Il y a également allusion à la fonction utilitaire de la poésie, toujours sur un ton humoristique qui dément le contenu solennel du méta-discours:

COMMENTAIRE

B.- Quant à moi, si je ne savais d'avance quelle tournure l'auteur a donnée à sa pièce, je n'hésiterai pas une seconde à proclamer que la poésie est un produit négligeable de la folie latente, et qu'elle n'est aucunement nécessaire à la marche ascendante de la civilisation et du progrès (Mouchoir de Nuages, p. 332).

N'est-ce pas la même idée qui sous-tend la pensée sartrienne sur le rôle social de la poésie?: " " l'activité de l'écrivain est inutile: il n'est pas du tout utile, il est parfois nuisible que la société prenne conscience d'elle-même. Car précisément l'utile se définit dans les cadres d'une société constituée et par rapport à des institutions, des valeurs et des fins déjà fixées. Si la société se voit et surtout si elle se voit vue, il y a par le fait même contestation des valeurs établies et du régime: l'écrivain lui présente son image, il l'a somme de l'assumer ou de se changer". Sartre, J. P., op.cit., p.104.

Mouchoir de Nuages s'organise ainsi autour d'une démythification constante de l'illusion dramatique, qui se trouve constamment vaincue par la présence solide de la réalité. Par "réalité", nous entendons celle de "Mouchoir de Nuages"; mais il s'agit plutôt d'une vraisemblance, car "le théâtre dans le théâtre dit non le réel, mais le vrai, changeant le signe de l'illusion en dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure".²³ Ceci pose le problème du phénomène étrange de la dénégation au théâtre et de son renversement possible. Il est bien connu que le théâtre, tout en existant scéniquement, "n'existe pas" parce qu'il est affecté du signe moins. C'est-à-dire que la fiction présentée, tout en étant scéniquement réelle, n'a pas de substrat qui lui soit propre autrement qu'en rapport à la réalité du spectateur: "de même [...] un nombre négatif existe bel et bien, mais on ne peut compter avec".²⁴ Ainsi, une fois la théâtralité déniée de par son caractère négatif, il y a la convention qui rappelle que l'on est au théâtre, de sorte que la dénégation est renversée, affirmant cette théâtralité. Dans le cas du théâtre dans le théâtre, la dénégation est double, d'où la vraisemblance de la pièce intérieure. Cependant, l'illusion n'est jamais complète puisque le concept d'illusion en lui-même ne supporte aucune définition absolue, apte à lui assigner un statut précis. Chaque culture est basée sur une perception différente du réel, de sorte que toute distinction radicale entre la fiction et tout ce qui ne l'est pas relève d'un apriorisme fallacieux:

Such a neat separation between theater and social life
presupposes a fixed, one-dimensional, and

²³ Ubersfeld, A., Lire le théâtre, p.47.

²⁴ ibid., p.169.

immutable definition of entities such as "fiction", "illusion", and "reality" and their respective boundaries.²⁵

La révolution tzarienne consiste justement dans la démolition des délimitations esthétiques dans le but de démontrer le relativisme apparent des choses. Ce qui appartient au domaine de la fiction, de l'artefact, ne dérive, finalement, que d'une terminologie arbitraire, comme l'ont si bien le montrer les ready-made de Duchamp. Ce sont les paramètres contextuels,²⁶ nous l'avons vu, qui servent à une description légitime des phénomènes culturels.

La distanciation

La mise en abyme produit un effet de distanciation qui rend impossible toute identification cathartique de l'instance spectatrice. Or, la distanciation du public ne vise pas, pour autant, sa passivité dans le processus théâtral:

En effet, la distance n'implique pas absence de participation, mais une participation minimale par les émotions et un intérêt intellectuel pouvant être très intense; de même que la possession- qui ressemble à ce que R. Caillois appelle l'"ilinx" - n'est jamais abandon total aux émotions, et comporte toujours

²⁵ De Marinis, M., op.cit., p.155. On rencontre cette limite fragile, entre le masque et le réel, dans les rites traditionnels de possession, le théâtre expérimental de la nouvelle avant-garde, le théâtre médiéval et celui de l'Asie orientale (intrinsèquement lié au vécu quotidien), les festivals populaires et les événements sportifs. Il en va ainsi des performances dada qui présentent une ambivalence concernant leur identité générique.

²⁶ Dans la reconnaissance d'une expression esthétique, est également nécessaire la compétence (générale et particulière) du destinataire.

une certaine conscience de la "mimicry", c'est-à-dire du jeu et de son caractère fictif.²⁷

La parole emboîtée du récepteur implicite est une sorte de sous-lecture condensée qui maîtrise la signification virtuelle de la pièce:

[...] la partie "abymée" construit une isotopie de concentration, focalisant dans la brièveté (donc en qualification temporelle) ce que l'isotopie globale propose, comme sens à l'oeuvre.²⁸

Qu'il s'agisse donc d'une mise en abyme fictionnelle (prospective ou retrospective) ou d'un métalangage sur la codification dramatique, les deux convergent vers l'élaboration d'une sémiosis, laquelle l'emporte sur la pièce-mère. Dans Mouchoir de Nuages, c'est cette action subalterne qui organise dramatiquement la trame narrative dans un rapport paradoxal, de cause à effet "entre la partie englobée et le tout englobant".²⁹ Par cette inversion des rôles, Tzara souligne l'importance dans l'interaction théâtrale d'une réalité tenue souvent pour accessoire, le spectateur. De contemplateur impassible, ce dernier devient personnage, acteur, investissant l'espace scénique de ses attentes réceptives. Dans cet univers tragique, la fatalité n'est pas le résultat d'entrejeux métaphysiques, mais d'un jeu métathéâtral. Mouchoir de Nuages entrevoit son destin (sa lecture, son jugement) dans la réflexion de sa propre image éclatée en mille mots:

²⁷ Chambers, Ross, "Le masque et le miroir", Etudes Littéraires, Volume 13, no 3, Décembre 1980, Les Presses de L'Université Laval, p.405.

²⁸ Corvin, M., "Espace, Temps, Mise en Abyme: Le jeu du même et de l'autre", op.cit., p.145.

²⁹ ibid.

La mise en abyme [...] produit un vertige de la connaissance, une impossibilité de fixer, d'arrêter le jugement: la composition en miroir signale que l'image n'en finira jamais.³⁰

Ironiquement, la mise en valeur du rôle secondaire du spectateur fictif est renversée par une manie explicative des procédés dramatiques utilisés, laquelle offense, de façon indirecte, l'intelligence auditrice. Lorsque les didascalies indiquent l'abaissement du rideau du tulle, les Commentaires renseignent le public sur l'existence d'un retour en arrière. Une fois ce dernier terminé, ils commentent le rétablissement du temps présent de l'action ("Faites monter le rideau du souvenir!", Mouchoir de Nuages, p.325). Cette parole exégétique délimite clairement la dialectique illusion-désillusion, guidant l'assistance dans l'apprentissage de la stratégie théâtrale et faisant du spectateur réel un complice vital dans la construction du sens dramatique. En effet, le modernisme délègue au lecteur un rôle important en le faisant participer au processus de la sémantisation discursive. L'écriture moderne ne repose plus sur la simple exposition d'une histoire ou d'une stratégie interprétative reconnaissable, mais

[...] it also deliberately reveals the component parts of its own [...] techniques, separating the material to be presented from the forms that serve its presentation in order to provoke the reader in establishing for himself the connections between perception and thought.³¹

³⁰ Corvin, M., "Espace, Temps, Mise en Abyme: Le jeu du même et de l'autre", op.cit., p.146.

³¹ Iser, W., The Implied Reader, op.cit., p. xiv.

Dans Mouchoir de Nuages la méta-écriture qui révèle les secrets scénographiques contraint le spectateur à un jugement critique de la représentation théâtrale. Cette dernière n'est pas cantonnée dans un ludisme illusionniste qui dissimule le travail souterrain des conventions dramatiques. Au contraire, leur auto-révélation voulue témoigne d'une démythification des vérités esthétiques immuables:

In this process of self-discovery and self-extension, convention has an important part to play, for it is only when we have become aware of the provisional nature of apparently self-evident truths that we can progress beyond them [...] Only when convention has been destroyed can we see what convention has been hiding from us.³²

Cependant, la question se pose de savoir quelle est la fonction véritable des destinataires vis-à-vis un texte qui, apparemment, leur refuse le droit d'interpréter librement :

[...] la mesure dans laquelle l'auteur laisse le lecteur libre d'exercer sa propre imagination et d'appliquer ses propres jugements constitue un élément important de la physionomie du lecteur intentionnel d'une oeuvre.³³

La visée des performances dadaïstes du début était bien d'octroyer au public un terrain vierge de possibilités herméneutiques. Mais la sur-codification de Mouchoir de Nuages ne saurait prévoir qu'une lecture commandée par sa méta-écriture sous-jacente. La préorientation du

³² Iser, W., The Implied Reader, op.cit., p.255.

³³ Nojgaard, M., op.cit., p.193.

geste interprétatif laisse peu de place à la part d'indétermination qui façonne toute oeuvre. Certes, il y a dans la fable tzarienne un scepticisme souterrain qui contraint l'édification d'une lecture définitive. L'action principale, reflétée pour un moment dans l'intertexte shakespearien, se termine par une double interrogation sans réponse:

COMMENTAIRE

D.- Etait-ce un meurtre simple ou compliqué du drame de la jalousie? Hamlet aurait-il tué le Banquier? (Mouchoir de Nuages, p.34³⁴).

Néanmoins ce quiproquo concerne uniquement le sujet dramatique et nullement les codes scénographiques mis en place. Ainsi l'utilisation du collage shakespearien est préalablement signalée au destinataire qui n'a aucun besoin de recourir à sa science intertextuelle pour reconnaître Hamlet. Le savoir culturel du récepteur n'est pas indispensable à la signification globale de l'oeuvre vu que cette dernière tend vers une exposition de ses parties constitutives. Aux antipodes de l'impénétrabilité sémantique des textes dada, Mouchoir de Nuages dévoile les secrets de sa théâtralité. Cette accessibilité du sens caché conjure la résistance cognitive qui peut mener vers un élitisme du savoir:

[...] quel meilleur outil que l'intertextualité pour briser l'argile des vieux discours? L'intertextualité n'est plus emprunt poli, ni citation de la Grande Bibliothèque, elle devient stratégie du brouillage, et au-delà du livre s'étend à tout le discours social.³⁴

³⁴ Laurent, Jenny, "La stratégie de la forme", Poétique, no 21-24, Paris, 1975, p.281.

La compétence théâtrale du spectateur en tant qu'organisatrice effective de l'ensemble scénique se trouve en partie déniée par le remplissage soutenu des interstices sémantiques. Cette présence hypertrophiée consolide la lisibilité du texte au détriment d'une collaboration dynamique de l'interprétant:

[...] les "absences", certes, menacent la lisibilité du texte (au sens où l'entend Hamon: celui de l'univocité de la signification), mais sont seules aussi à la rendre possible (au sens, cette fois, où l'entend Iser: celui d'une participation active du lecteur).³⁵

Ironiquement, dans Mouchoir de Nuages, c'est le spectateur implicite qui est valorisé au détriment du spectateur réel confiné dans une réception préformée. Ici tout écart esthétique entre l'oeuvre et son récepteur est minimisé grâce aux références théâtrales explicites. Cette intégration esthétique est par ailleurs voulue par Tzara, puisqu'il se sert de conventions dramatiques identifiables. Le théâtre dans le théâtre, procédé illusionniste baroque, et la notion de la boîte fermée ("d'où aucun acteur ne peut sortir") renforcent la théâtralisation de Mouchoir de Nuages en rappelant au spectateur qu'il est au théâtre:

Une pièce classique fourmille de signes de reconnaissance destinés au spectateur, qui relèvent aussi bien de la structure externe de l'oeuvre [...] que de sa structure interne.³⁶

³⁵ Dällenbach, L., op.cit., p.27.

³⁶ Corvin, M., "Le théâtre dada existe-t-il?", op.cit., p.285.

Cependant ce retour à la tradition n'est qu'un prétexte à l'émergence de la nouveauté.

L'aïsthesis

L'intrusion d'un discours subordonné produit une fissure dans la continuité narrative de la fiction dramatique:

Incapable de dire la même chose en même temps qu'elle, l'analogon de la fiction, en le disant ailleurs, le dit à contretemps et sabote par là même l'avancée successive du récit.³⁷

Ce déséquilibre influe sur la temporalisation même de l'enchaînement de la fable, transgressant toute chronologie linéaire. La présence d'une analepse et d'une prolepse débarrasse le temps de sa fatalité irréversible. Le renversement temporel est une conséquence, nous l'avons vu, de la technique scripturale à laquelle appartient le procédé spéculaire. La mise en abyme, de par son origine picturale,³⁸ se rapproche de la dimension spatiale de la graphie. L'emploi donc du théâtre dans le théâtre, outre ses répercussions d'ordre temporel, témoigne d'une réorganisation spatiale qui modifie l'aïsthesis (perception) quotidienne du spectateur. L'art devient ainsi complice du changement en "renouvelant la perception des choses émoussées par l'habitude".³⁹

³⁷ Corvin, M., "Espace, temps et mise en abyme", op.cit., p.145.

³⁸ Bal, M., op.cit., p.116.

³⁹ Jauss, H. R., op.cit., p.131.

La discontinuité temporelle, de par le découpage régulier de la parole dramatique, influence la disposition spatiale. L'action se trouve concassée en quinze tableaux différents dont l'autonomie relative est fortifiée par l'absence d'une causalité immanente. En effet, une simple succession n'implique pas nécessairement une logique causale.⁴⁰ Le passage brusque d'une scène à l'autre donne l'illusion d'une accélération du temps se faisant au détriment des lieux évoqués qui défilent rapidement sous les yeux du public. Ce dernier n'est pas familiarisé, en 1924, avec des suites expéditives d'images; le perfectionnement du médium cinématographique (vingt-quatre images par seconde) et, éventuellement, télévisuel ne survient que quelques décennies plus tard:

Le cinéma nous a appris à *voir* des retours en arrière; il nous a de même habitués à ne pas nous étonner de la contraction du temps, tous procédés dont on use largement.⁴¹

Cette nouvelle vision de l'espace-temps, rendue possible par le procédé du montage, dépend d'une reconstruction libre de la chose regardée.

⁴⁰ "David Hume a montré, au XVIII^e siècle, que les successions, naturelles ou logiques, n'indiquent aucune relation de causalité. La succession n'est que cumulative, et non pas causative. [...] Ni Hume ni Kant, toutefois, n'ont décelé la cause cachée de la tendance occidentale à identifier "logique" et succession, soit l'omniprésente technologie alphabétique". McLuhan, Marshall, Pour comprendre les media. Les prolongements technologiques de l'homme, Paris, Editions Mame seuil, 1968, p.106.

⁴¹ Béhar, H., Le théâtre dada et surréaliste, op.cit., p.210. McLuhan compare le cinéma avec l'écriture alphabétique: "Un public alphabétisé [...] habitué à suivre l'imagerie de l'imprimé ligne par ligne sans mettre en doute la logique de la linéarité, accepte la séquence cinématographique sans protester". "Le Cinéma", Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme, p.312.

Alors que dans les performances dadaïstes il s'agissait de défaire le langage, ici il est question de déconstruire la perception. Devant une image picturale ou filmique l'attitude spectatrice est foncièrement altérée:

Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vue. A peine son oeil l'a-t-elle saisie que déjà elle s'est métamorphosée.⁴²

Mouchoir de Nuages, médium théâtral, ne se base pas sur une animation simulée à l'instar du montage filmique; il est mouvement lui-même par l'implication du corps vivant. A l'encontre du cinéma, le théâtre (dans sa totalité d'art scénique) est motivé par le moment présent, de sorte que sa réception ne peut être assumée que dans une relation immédiate. D'où l'option dadaïste pour la fugacité de l'instant dramatique:

Il ne s'agit pas d'améliorer, de préciser, de spécifier ou de développer un système esthétique, mais de montrer pourquoi une toile ou une sculpture ne pourra nous donner l'émotion directe et immédiate.⁴³

Ici, la prolifération de scènes coupées, telles des instantanés, initie le spectateur à une faculté audio-visuelle inédite qui influe sur le champ perceptif: "Le message du médium cinéma c'est le passage des

⁴² Benjamin, W., op.cit., p.166.

⁴³ Tzara, T., Oeuvres Complètes, Tome I, p.558.

connexions linéaires à la configuration."⁴⁴ Alors que la poésie simultanéïste des spectacles dada habitue l'oreille à une écoute simultanée de la sonorité plurielle, la graphie scénique de Mouchoir de Nuages désire adapter l'oeil à une synthèse d' éléments disparates juxtaposés hâtivement, qui engage la collaboration de la mémoire spectatrice:

La liaison entre les scènes est laissée sur le compte de la mémoire, toutes étant présentes simultanément et chaque partie devant être regardée à tour de rôle. Si, au cinéma, la rétine peut retenir une image pendant une fraction de seconde pour que l'image suivante la continue en donnant ainsi l'illusion du mouvement, le découpage du film demande à la mémoire un travail analogue.⁴⁵

Le recours à des décors s'inspirant de l'art photographique (cartes postales agrandies) se fait dans le but de rapprocher le théâtre du cinéma.⁴⁶ En préférant la photographie à la peinture, matériau par excellence de la scénographie traditionnelle, Tzara ajoute à la scène une dimension nouvelle. L'alternative photographique va à l'encontre, nous l'avons vu, de la perspective illusionniste du décor architectonique, en faveur d'une perception "sensorielle et instantanée de l'ensemble"⁴⁷

⁴⁴ McLuhan, M., op.cit., p.28.

⁴⁵ Tzara, T., "Le théâtre d'Henri Rousseau", Oeuvres Complètes, Tome IV, op.cit., p.347.

⁴⁶ "En Angleterre, les salles de cinéma s'appelèrent d'abord des "bioscopes" (du grec bios, vie), parce qu'on y présente visuellement des mouvements même des formes de la vie", McLuhan, M., op.cit., p.311. Le théâtre n'est-il pas déjà un bioscope?

⁴⁷ ibid., p.28.

scénique. A l'instar d'une toile cubiste qui présente simultanément toutes les faces de l'objet représenté, la bande cinématographique convie le spectateur à une vision globale du réel. On signale par ailleurs l'apparition concomitante de l'art cubiste et du cinéma:⁴⁸ "Le cubisme, en découvrant la conscience globale instantanée, annonçait brutalement que c'est le médium lui-même qui est le vrai message."⁴⁹ En soulignant le mécanisme sous-jacent à la théâtralisation, Mouchoir de Nuages célèbre le théâtre en tant que médium, en tant que configuration formelle.

La mise en valeur de la perception visuelle est renforcée par l'application de l'éclairage qui fait ressortir la mise en abyme. La lumière possède ici une fonction métalinguistique⁵⁰ parce qu'elle ponctue visuellement la hiérarchie spéculaire. Ainsi, avant même de comprendre qu'il s'agit du théâtre dans le théâtre, le spectateur le voit; "[...] perceives meanings in advance of reading them".⁵¹

⁴⁸ "C'est à l'âge du cinéma qu'est apparu le cubisme, décrit par E.H. Gombrich comme "la plus radicale des tentatives d'éliminer l'équivoque et d'imposer une lecture de l'image comme une construction humaine, comme une toile colorée". McLuhan, M., op.cit., p.29.

⁴⁹ McLuhan, M., op.cit., p. 29.

⁵⁰ Dans "éclaircir", il y a "expliquer".

⁵¹ Cohen, A., op.cit., p.72-73.

L'accentuation formelle par rapport au contenu devenu secondaire sous-tend la poétique des Calligrammes et de la poésie concrète. La révolution typographique instaure graduellement un mode de lecture rapide qui néglige l'aspect esthétique des lettres:

"Nous savons bien que lire, c'est d'abord regarder, mais l'excessive rapidité de lecture à laquelle nous sommes contraints [...] nous amène à traverser immédiatement cet aspect visuel pour ne nous intéresser qu'au sens, du moins qu'à l'infime partie du sens que nous parvenons à saisir dans notre hâte d'arriver au bout afin de pouvoir dire "j'ai lu" et de

Les modalités scénographiques dans Mouchoir de Nuages concourent à la théâtralisation du théâtre. La convention du théâtre dans le théâtre permet à l'art dramatique de se dédoubler dans un logos miroitant. Le spectateur réel est le témoin d'une duplicité théâtrale, en ce sens que la pièce principale n'est pas seulement jouée (geste) mais elle est également racontée (parole). La théâtralité, ici, s'auto-explique, ce qui semble refuter de prime abord la conscience réceptive du public. Ce dernier assiste à un éclatement discursif dû à la bifurcation de la fable dramatique en un sous-drame protagoniste qui entraîne logiquement une désarticulation spatio-temporelle et individuelle. La dislocation de l'unité du moi, en l'occurrence du personnage, est tributaire de la constante dialogique qui soutient la communication du théâtre tzarien. L'altérité y est omniprésente chez les actants anonymes de la pièce seconde. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, le spectateur détient le premier rôle, ce qui anticipe l'avènement d'une révolution esthétique située de l'autre côté du miroir, le double du théâtre.

Le dialogue culturel

La cinéfication du théâtre engendre une solidarité entre les divers arts en effaçant les limites puristes qui proscrivent une réalisation dialogique des phénomènes culturels. Le théâtre devient le lieu expérimental idéal puisqu'il offre la possibilité

de jouer sur les deux dimensions de l'art: le temps et l'espace, médium du langage et des arts plastiques. Il semble se prêter le mieux à un gommage des

prononcer notre jugement." (Butor, Michel, "Préface", Apollinaire, Calligrammes, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1982, p.8.)

frontières entre les différents arts par la juxtaposition ou l'opposition d'éléments les plus divers: image-son- éclairage- texte- mouvement.⁵²

Mouchoir de Nuages annonce la venue d'une dramaturgie pluraliste qui se définit par un mélange de genres et de technologies.⁵³ La science devient complice de l'art, lui coexistant dans un ludisme créatif:

[...] la science entière [...] se présentera et comme technique et comme Jeu, c'est-à-dire tout simplement comme se présente l'autre activité humaine: l'Art.⁵⁴

N'est-ce pas là l'esprit même du dadaïsme (même si Mouchoir de Nuages s'en éloigne par un formalisme dramaturgique) qui préconise "l'usage des moyens hors de [sa] spécialité"?⁵⁵ La décontextualisation/recontextualisation des moyens de communication dissemblables se fait en faveur d'un enrichissement multidisciplinaire.

L'utilisation du montage et du collage, techniques subversives de par leur déconstruction du réel, témoigne d'une remise en question de

⁵² Vormus, Helga, "Collage et Montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande", Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre des années vingt, Lausanne, L'Age d'Homme, CNRS, 1978, p.221.

⁵³ "[...] l'intrusion de l'audiovisuel dans le théâtre des années vingt (projections cinématographiques et bruitages) préfigure les montages électroniques à la TV actuelle et la fusion de toutes les techniques dans certaines formes du théâtre contemporain". Aslan, O., op.cit., p.214.

⁵⁴ Queneau, Raymond, Bâtons, Chiffres et Lettres, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1950, p.245. "Il existe entre sciences naturelles et sciences humaines un parallélisme historique, qui s'explique par leur enracinement commun dans l'idéologique et le social". Todorov, T., Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, op.cit., p.28.

⁵⁵ Tzara, T., "Dada contre l'art", Oeuvres Complètes, Tome V, p.354.

l'entéléchie de l'oeuvre d'art qui, par le biais de l'insertion de données extérieures, modifie sa structure immuable et permanente.

L'incorporation de l'intertexte (littéraire ou extra-littéraire) dans une création supposément achevée déstabilise son harmonie interne en lui affectant une force hétérologique:

L'oeuvre est avant tout hétérologie, pluralité des voix, réminiscence et anticipation des discours passés et à venir; carrefour et lieu de rencontres; elle perd du coup sa place privilégiée.⁵⁶

Le mariage du vaudeville et de la tragédie participe d'un polymorphisme culturel typique du style tzarien qui trouve son homologue dans le dialogisme anthropologique de Bakhtine. Ce dernier embrasse la polyvalence de la culture populaire issue d'un mélange stylistique reflété dans l'écriture romanesque. Le roman traduit la réalité polyphonique de l'homme, laquelle est irréductible au purisme linguistique héritier du rationalisme du Siècle des Lumières (caractérisé, d'ailleurs, par une crise du roman). En partant de l'analyse du genre romanesque, Bakhtine affirme l'hétéroglossie du langage, renversant ainsi l'hypothèse ethnolinguistique d'une langue unique:

Ainsi la polyphonie, d'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au "monologue" du roman traditionnel, devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (le

⁵⁶ Todorov, Tzvetan, "L'humain et l'interhumain (Mikhail Bakhtine)", Critique de la Critique, p.101. "The assimilation of texts of another culture leads to the phenomenon of multiculturalism". De Marinis, M., op.cit., p.136.

stade du "plurilinguisme") et enfin de tout langage [...].⁵⁷

L'art pour Tzara n'est jamais un produit fini et classé, une fois pour toutes; ce premier naît et vit à l'intérieur d'un dialogue incessant entre le réel (social) et l'imaginaire (individu), ainsi qu'entre le créateur et le destinataire:

C'est le grand principe du subjectivisme, la noble force de la réalité, la connaissance de l'individu, qui caractériseront l'art à venir [...]. Le Beau et la Vérité en art n'existent pas; ce qui m'intéresse est l'intensité d'une personnalité transposée directement, clairement, dans son oeuvre, l'homme et sa vitalité [...].⁵⁸

Dans Mouchoir de Nuages, la mise en abyme symbolise l'éclatement des points de vue (polyphonie), le dédoublement du regard qui ne monopolise plus une seule réalité. La vision spéculaire place le spectateur réel vis-à-vis d'une position doublement ex-centrique,⁵⁹ de sorte que sa réception du message scénique se réalise en plusieurs étapes, dialogiquement. Le théâtre de Tzara, mosaïque discursive, modifie la perception spectatrice qui s'élargit au profit d'une perspective totalisante. La réception de ce type de théâtre dialogique participe d'une exotopie, dans le sens d'une conservation de l'altérité dans son entité distincte. La présence d'un métalangage démythificateur contraint le

⁵⁷ Aucouturier, Michel, "Préface", Esthétique et théorie du roman, p.18.

⁵⁸ Tzara, T., "Faillite de l'humour réponse à une enquête", Oeuvres Complètes, Tome I, p.412.

⁵⁹ "D'après Sartre, l'autre est le terme ex-centrique qui contribue à la constitution de mon être", Todorov, T., Bakhtine et le principe dialogique, p.142-45.

processus d'identification, d'où la possibilité d'une relation exotopique. Le spectateur est maintenu dans une distance critique afin d'accéder à une compréhension de la stratégie théâtrologique. En aucun moment le spectateur ne tombe victime d'une confusion voulue des contraires; l'antithèse est sagement conservée au détriment d'une fusion aliénante qui anéantit la différence.

Tzara et l'autre

"La prédominance de l'humain sur l'esthétique"⁶⁰ organise de fond en comble l'ensemble de l'oeuvre poétique et critique de Tzara. L'esthétisme, qui s'institue au XVIIIe siècle, désigne une attitude neutre en dehors de tout pragmatisme face à un objet perçu (esthétique):

La nouvelle faculté était censée se manifester dans le contexte d'une perception particulière, "désintéressée", coupée de tout intérêt personnel et éloignée de ce qu'on appelle les "préoccupations d'ordre pratique".⁶¹

L'art se définit ainsi par rapport à lui-même; son essentialisme substantiel relègue l'apport humain à un statut inférieur au risque d'une contamination subjectiviste. Déshumanisé, l'objet artistique se réifie en vue d'une réception contemplative, caractéristique du regard occidental. La critique dialogique qu'opère la révolution dada tend vers une réintégration de l'interhumain dans tous les domaines de la vie, telle qu'envisagée par la pragmatique bakhtinienne. Aucune création ne

⁶⁰ Tzara, T., "Découverte des arts dits primitifs", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.302.

⁶¹ Binkley, T., op.cit., p.40.

saurait être conçue en dehors d'une conscience complémentaire, exotopique. En ce sens la culture occidentale évolue à l'intérieur de réseaux interculturels qui enfantent sa propre conscience. Le retour au primitif, jadis exclu en tant qu'objet non civilisé, restitue à la civilisation ses paradigmes naturels.

L'investigation de l'altérité primitive dans sa substance authentique fait partie des préoccupations immédiates de Tzara et du modernisme:

[...] la recherche d'une rythmicité pure, d'un non-figuratif dans l'art et la poésie moderne, née de la méditation des oeuvres de l'art des peuples primitifs vivants, correspond à une évasion régressive, à une plongée vers le refuge des réactions primordiales, autant qu'un départ.⁶²

Ce nouveau départ esthétique est lancé, d'après Tzara, par la découverte de Matisse d'une statuette africaine en 1916, dans "une revue de curiosités".⁶³ La rencontre du cubisme avec l'art africain, du dadaïsme avec l'art précolombien et du surréalisme avec l'art océanien témoigne de l'enthousiasme avant-gardiste face aux civilisations traditionnelles. L'imaginaire primitif confiné pendant des siècles à un oubli volontaire par le classicisme occidental se trouve ressuscité dans le corps du modernisme. Décontextualisé, il devient protagoniste dans la chorégraphie (masques, danse, rythme...) et la graphie des soirées Dada, libérant par son tempérament spontané l'expression humaine de ses chaînes rationnelles. Par ailleurs, on compare aisément les spectacles

⁶² Leroi-Gourhan, A., op.cit., p. 269.

⁶³ Tzara, T., "Sur l'art des peuples africains", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.319.

dadaïstes avec un certain type de rituel africain.⁶⁴ Que l'intertexte primitif conditionne le développement de l'art futur est la preuve du dialogisme inhérent à la communication interhumaine (interculturelle).

Ce relativisme culturel va à l'encontre des prémisses de l'humanisme classique qui se fonde sur l'identification du sujet à lui-même et de la culture avec celle de l'Occident. Ce dernier s'érige en référence suprême pour toute comparaison, qui neutralise la différence en faveur d'un égalitarisme culturel occidentalisé (ethnocentrisme). Selon Goody, cette opposition est perçue au niveau des moyens de communication, oral pour les sociétés traditionnelles, et écrit pour les sociétés "civilisées". La technologie de l'écriture supplante, avec le temps, le verbe devenu accessoire. L'oralité finit par obtenir une connotation péjorative, infantile, qui traduit le ludisme du geste primordial. Ainsi la civilisation devient synonyme de l'expression écrite et matérielle, à savoir du progrès intellectuel et technologique:

C'est un des préjugés courants que de croire que la civilisation est liée au progrès matériel du monde moderne. Sur cette fausse conception repose en partie l'idée de la supériorité de la race blanche - voire le racisme - et, à ce propos, il n'est pas inopportun de rappeler qu'au Mexique, au XVI^e siècle, la culture autochtone en plein essor a été détruite dans son évolution par l'action néfaste des conquistadors espagnols.⁶⁵

⁶⁴ Béhar, Henri, Etude sur le théâtre dada et surréaliste, Paris, Editions Gallimard, 1967, p.19-20.

⁶⁵ Tzara, T., "Quelques considérations sur l'art précolombien du Mexique", Oeuvres Complètes, Tome IV, pp. 304-05.

La vision tzarienne du monde est celle de l'anthropologie "qui entraîne une véritable révolution épistémologique, qui commence par une révolution du regard".⁶⁶ Elle implique une extension de notre perception eurocentriste vers d'autres horizons d'attentes. Au début du siècle, l'Europe s'ouvre derechef aux continents censurés, mais cette fois-ci elle les défend dans leur qualité autant esthétique que pragmatique, exempte de toute caractérisation mystico-romantique véhiculée par le mythe de la bonté sauvage. L'enchantement pour cette "enfance de l'humanité"⁶⁷ que représente pour Tzara la société non occidentale n'est pas motivé par le sentiment passéiste d'un ordre ancien supérieur, mais par la conviction d'une revitalisation de l'art moderne grâce au dialogue renouvelé avec des catégories universelles:

C'est sur des contingences de cet ordre universel que l'art d'aujourd'hui tend à se baser en se rattachant aux plus lointaines racines du sentiment des forces de la nature.⁶⁸

L'enfance est reconsidérée ici dans ses propriétés de curiosité et de liberté spirituelle au détriment des notions ambiguës d'une naïveté cognitive.

⁶⁶ Laplantine, François, L'anthropologie, Paris, Editions Seghers, Petite Bibliothèque Payot, 1987, p.22. Le travail critique de Tzara se rapproche de celui de l'ethnologue par leur aversion commune de l'outil méthodologique: "L'ethnologue répugne, non seulement par tempérament, mais aussi du fait de la spécificité du mode de connaissance qu'il poursuit, à une stricte programmation de son enquête, ainsi qu'à l'utilisation de protocoles rigides [...]", ibid., p.149.

⁶⁷ Tzara, T., "A propos de l'art précolombien", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.306.

⁶⁸ Tzara, T., "A propos de l'art précolombien", op.cit., p.307.

Cette première représente dans la poétique tzarienne la poésie-activité de l'esprit qui existe sous une forme latente dans la pensée humaine:

Dada qui accordait une valeur primordiale à la spontanéité a revendiqué le mode de penser "non-dirigé" de l'humanité primitive afin de découvrir le sens de la vraie vie.⁶⁹

Tel un enfant primitif, l'artiste doit découvrir ses racines dans l'étonnement des analogies quotidiennes au moyen d'un geste inachevé. C'est précisément cette pureté relationnelle que le dialogisme tzarien recherche au coeur du théâtre sauvage:

[...] le recours à la pensée primitive ne signifie aucunement un retour aux origines, mais bien une volonté révolutionnaire de remettre en pleine lumière la nature humaine en s'attachant à la délivrer des contraintes sociales.⁷⁰

Le primitivisme libérateur se convertit chez Tzara en un socialisme utopique gouverné par une pensée imagée qui assume toutes les contradictions qui justifient le raisonnement logique. Cet espace social, libre des contingences temporelles ("à tous les cadrans des montres [...] on arrachera les aiguilles à même leurs racines"⁷¹), fabriquera "la nouvelle culture de joie".⁷² Celle-ci est caractérisée par la destruction de la mémoire, "qui aura circonscrit la vie en dehors de tout passé et avenir,

⁶⁹ Shelton, Marie-Denise, "Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste", The French Review, Février 1984, volume 57 (3), p.324.

⁷⁰ Lacôte, R., op.cit., p.72.

⁷¹ Tzara, T., "Grains et Issues", Oeuvres Complètes, Tome III, p.13.

⁷² ibid., p.15.

dans un présent toujours plus réduit à sa plus courte expression d'existence [...].⁷³ Dans ce temps cyclique de l'oubli volontaire des inventions se trouve le futur de l'homme:

Il est réconfortant de pouvoir vérifier que l'homme d'aujourd'hui, tel qu'il se meut dans un univers tendu vers l'avenir, est le produit d'une accumulation considérable de pensées, d'efforts et d'expériences antérieures qui, tout en lui démontrant que rien n'est définitif, le prépare à voir le monde en tant que mouvement, lutte et continuelle transformation.⁷⁴

⁷³ ibid.

⁷⁴ Tzara, T., "L'art précolombien du Mexique", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.304.

CONCLUSION

"J'aurais bien ri si, il y a quelque quarante ans, on m'avait dit que Dada deviendrait objet d'attention de la part des musées, des thèses à la Sorbonne, et d'autres honneurs semi-officiels".¹ Selon Edgar Morin² la contestation culturelle de l'avant-garde se trouve tôt ou tard récupérée par les tenants de la culture dominante dans un processus d'assimilation et de détournement idéologique. Au début du XXe siècle, Dada propose un balayage effectif des modèles culturels en suggérant l'élimination totale de références au profit d'une nouvelle culture. Certes la philosophie négatrice du dadaïsme ne repose pas sur une reconstruction des valeurs individuelles et sociales mais elle aspire néanmoins à une *dédomestication* de la vie, selon le mot de Serge Moscovici.³ Le courant

¹ Tzara, T., "Conférence sur une exposition Dada", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.557.

² Morin, Edgar, L'esprit du temps, Paris, Editions Grasset Fasquelle, Collection Le Livre de Poche, 1983, p.229-37.

³ Moscovici, Serge, Hommes domestiques et hommes sauvages, Paris, Union Générale D'Editions, Collection 10/18, 1980.

orthodoxe⁴ de l'anthropologie s'appuie sur les postulats d'une *hominisation* de l'homme, à savoir "l'homme en pleine possession de ses pouvoirs intellectuels, sociaux, techniques, scientifiques, homo sapiens, homo loquens, homo docens: en un mot, l'homme domestique".⁵ De l'autre côté se place la vision hétérodoxe, ou hérétique, qui vise l'*ensauvagement* de l'homme en abolissant la rupture entre lui-même et la nature. Ensauvager la vie c'est désirer l'unification des contraires, des interdits, du passé et du futur en un moment unique et éphémère qu'il faut toujours reprendre. L'éthique hétérodoxe envisage l'univers en "multivers conçu à partir d'une pluralité de mondes et d'êtres, et de plusieurs côtés".⁶ C'est dans ce courant que se situe le dadaïsme en tant que nouvelle culture.

La culture dada participe d'une quête sur le langage qui "se trouve au noyau le plus profond de l'espèce".⁷ Le procès que Tzara intente à l'écriture vise la domestication de la parole asservie à la logique phrastique. La critique tzarienne accuse la scriptophilie occidentale d'avoir soustrait aux interactions humaines la spontanéité et la franchise du verbe immanent. Le retour à l'oral dont témoigne, à ses débuts, la dramaturgie tzarienne avec son côté expérimental d'un syllabisme préalphabétique, marque la fragilité des conventions sémiotiques. La

⁴ Dans le courant orthodoxe se place l'ethnologie de tradition française d'inspiration durkheimienne, alors que la tendance hétérodoxe rejoint davantage les préoccupations de l'anthropologie américaine et britannique.

⁵ Moscovici, S., op.cit., p.22

⁶ ibid., p.51

⁷ Hagège, C., op.cit., p.7.

Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine et La Deuxième Aventure manifestent une perturbation du signe dans sa communication minimale. Un simple renversement séquentiel encourage l'éclosion d'associations inusitées qui habituent l'oreille à une sonorité nouvelle. A l'instar des configurations optiques de la poésie servant à capter l'attention visuelle, le Lautgedicht convie le spectateur à une communication acoustique qui tisse le sens même de l'oeuvre. Le mot, ainsi transformé de par son déplacement propositionnel, est le véhicule d'émotions nouvelles, d'une poétique pragmatique qui va à l'encontre d'un intellectualisme monophonique. Pour Tzara la poésie c'est la vie et rien de plus. Tout dans l'univers tzarien tend vers la récupération de la vie dans ses manifestations les plus brutales, soit le geste au détriment de l'écrit, le bruit préféré à la musique, le collage à l'art pictural et la personne à l'acteur. Ainsi la poésie-moyen d'expression (écrite) se trouve détrônée par une poésie latente qui détermine la pensée humaine (poésie-activité de l'esprit).⁸ Le poétique s'avère être une donnée inhérente à la condition

⁸ Est à souligner la ressemblance théorique de la critique telquelienne du langage poétique avec celle de Tzara de la poésie-activité de l'esprit qui déborde les limites prosodiques (poésie-moyen d'expression ou monologisme selon l'expression de Kristeva qu'elle emprunte à Mikhaïl Bakhtine) afin d'embrasser toute forme d'expression vitale. Il y aurait une analyse intéressante à faire sur l'écriture du groupe Tel Quel et l'écriture surréaliste en vue de rendre compte de la formalisation (qui s'opère par le biais de la linguistique saussurienne et des mathématiques nouvelles) de la théorie surréaliste qu'entreprend la critique post-moderne. Il s'agirait de démontrer dans quelle mesure le groupe Tel Quel imite ou renverse les concepts surréalistes, par le biais d'une intertextualité au sens de Kristeva. En effet, il y a un dialogue qui s'établit entre le surréalisme (ensemble extra-textuel par rapport à l'ensemble textuel telquelien) et Tel Quel. A travers ce dialogisme, nous pouvons relever des éléments de la théorie littéraire surréaliste (notamment celle de Tzara et de Breton) dans les textes du groupe Tel Quel. Enfin, il s'agirait d'élaborer une critique (méta-critique) de la critique telquelienne, dans le but de déchiffrer ses rapports dialogiques et analogiques avec la parole surréaliste, ainsi que la transformation de cette dernière. Serait mis au jour la manière dont le

de l'homme, et non pas le privilège de scribes inspirés. Cette formulation d'une poésie innée et par conséquent généralisée, sépare Dada du Surréalisme pour qui le régime automatique est un moyen optimal pour une écriture lyrique et éventuellement une littérature. Dépourvue de genre identifiable, La Première Aventure pose les fondements d'une redéfinition des paramètres esthétiques. Ni poésie ni théâtre tels qu'estimés par les normes prosodiques et dramaturgiques, la création tzarienne est libérée des dénominations aprioristes. Le théâtre devient poésie dans un mouvement dialogique qui embrouille les pistes des nomenclatures académiques. La transgression du genre dans son purisme formel engendre un enrichissement interdisciplinaire et c'est ce qui permet au théâtre de retrouver sa théâtralité étouffée sous le poids diachronique du littéraire.

Si Dada réfute l'artefact au profit du réel, peut-on parler encore d'un nouveau réalisme? Il ne s'agit guère ici d'une transposition esthétique du réel, mais plutôt d'une déconstruction des apparences vraisemblables. La décontextualisation du quotidien en ses avatars multiples ne se fait pas en vue d'une esthétisation (d'une poétisation) mais d'une revitalisation de l'expression humaine. Dada réclame la vie au détriment de tout, même de l'art; cette (auto)-négation mène ironiquement à une affirmation. Les procédés utilisés, tels le simultanéisme et le montage, tendent vers une conquête de l'espace-temps. La contraction spatiale et la réversibilité temporelle témoignent d'un désir de surpasser la vie dans ce qu'elle possède de naturellement déterministe. C'est cette contradiction entre le

groupe Tel Quel lui-même interprète le texte surréaliste, établissant ainsi une relation dialectique entre les deux textes surréaliste et telquelien.

désir de la vie et le dépassement de cette dernière vers une sorte de survie (seule possible esthétiquement) nietzschéenne, qui caractérise la philosophie tzarienne. C'est seulement l'art (l'imaginaire) qui permet une relation utopique au monde, et c'est en ce sens qu'il faut envisager cette affirmation à rebours du négativisme dada. Néanmoins, il s'agit de définir cette vie qui fonde l'anthropologie tzarienne. Celle-ci vacille entre une vie traditionnelle (non occidentale) et une vie future; entre les deux se place la vie dada. Il y aurait, par ailleurs, toute une analyse à faire sur le concept de vie qui coïncide avec la notion même du dadaïsme.

Cœur à Gaz participe d'une restructuration du contenu théâtral par le truchement de la relation dialogale qui organise l'action dramatique. Le dialogue utilisé parodiquement signale la crise communicationnelle sous-jacente à toute performance théâtrale nourrie uniquement de mots.

L'agencement tabulaire de Cœur à Gaz sous forme de listes souligne l'affranchissement du théâtre de l'écriture alphabétique (linéaire) dans le sens d'une imitation de la parole. Se rapprochant de l'idéal artaudien, la scène *graphique* acquiert une identité propre avec la naissance de l'art de la mise en scène qui libère le théâtre de l'écrivain. La grande parodie dramatique dont témoigne cette pièce s'accompagne d'une auto-réflexion qui appartient à l'éthique pyrrhonienne des avant-gardes du début du vingtième siècle.

Ce scepticisme généralisé sur le rôle de l'art fait partie également de la dramaturgie controversée de Mouchoir de Nuages. Ni dada (à l'exception de quelques intertextes tzariens) ni surréaliste, le classicisme de la tragédie de Tzara ne satisfait guère les critiques de son temps. Son mérite est à chercher du côté d'une démonstration ostensible d'une théâtralité en train de se faire (et se défaire) par la mise en scène d'une

hiérarchie double représentée par le spectateur-personnage. Ici, le théâtre dans le théâtre est le simulacre d'une réception idéale qui reflète le public dans son comportement le plus prévisible (attendu). Ce méta-drame se veut la métaphore d'une sorte d'esthétique de la réception sans les prémisses théoriques. L'assistance devient ainsi un démiurge parallèle et indispensable au fonctionnement de la machine théâtrale. En agissant sur le regard, l'écriture dans Mouchoir de Nuages participe d'un apprentissage théâtrologique susceptible de démythifier les trompe-l'oeil scéniques. La graphie saccadée des tableaux (inspirée de la cinématographie), les cartes postales (photographie), les jeux de lumière qui dessinent la bivocalité spatiale modifient la perception des destinataires qui s'ouvre à d'autres dimensions spatio-temporelles. Mouchoir de Nuages travaille sur l'écriture de la scène, seule valable lorsqu'il est question de théâtre.

Ainsi, les différentes étapes de l'évolution théâtrale de Tzara nous mènent à une réflexion sur les rapports entre l'écrit et l'oral, deux types de communication qui fondent l'humanité. Le théâtre, ici, devient synonyme de vie, puisqu'il tend à expulser le fictif (le masque) au nom d'une vérité dialogique immédiate. Des premiers spectacles anarchisants au métathéâtre de la fin, le dialogue avec la salle est encouragé et l'importance de la réception dans la communication dramatique (et extra-dramatique) est soulignée. Dans le cas de La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, il s'agit d'une réception hostile vu la distance esthétique entre l'oeuvre nouvelle et la compétence théâtrale du public. Le verbalisme (oral) non conventionnel du poème-manifeste déconcerte le spectateur qui réagit à son tour en se débarrassant de sa retenue bourgeoise pour se convertir en personnage dada. Coeur à Gaz

symbolise la rupture de Breton avec Tzara et tout ce que cela sous-entend d'implications idéologiques et esthétiques qui conduisent vers l'édification du mouvement surréaliste. Enfin, Mouchoir de Nuages avec sa méta-réception (méta-écriture) fait appel à la solidarité spectatrice dans l'élaboration de la signification scénique. Si la nature exégétique du théâtre dans le théâtre semble tourner en dérision l'intelligence de l'auditoire, c'est dans un but subversif de déconstruire l'appareil illusoire.

Tributaire des média écrit et oral, le théâtre participe d'une graphie tabulaire. Partant, ces deux modes de communication, tels que nous les définissons dans le cadre de cette étude, peuvent désigner les différentes formes de l'expression théâtrale. Il s'agit donc de revoir l'écriture dramaturgique selon les catégories de l'oral et de l'écrit. Cette distinction permettra de mieux définir la nature de la réception (la lecture) des spectacles étudiés. C'est dire que l'on est en droit de reconsidérer le rôle du spectateur, cette fois-ci vis-à-vis des moyens communicationnels de base. Si le médium fait le message, de la même manière l'écrit ou l'oral déterminent le sens du théâtre (voire de l'art). A titre d'hypothèse, le théâtre racinien se range du côté du médium écrit au détriment du médium oral, ce dernier étant opprimé (sublimé) par les bienséances sociales qui servent à délimiter l'action dramatique. Le spectateur de la scène racinienne est davantage un lecteur puisque l'action scénique est visuellement refoulée en faveur d'une spatialisation imaginaire. A l'instar d'un lecteur de livres, c'est par l'imagination qu'il accède à cet espace interdit par les conventions. En revanche, le théâtre de Molière, malgré la présence d'une parole formelle (prosodique), transgresse l'écrit en lui imposant le geste de la farce (le comique). Le genre tragique serait-il

davantage du côté de l'écrit et le comique (voire l'humour dada) du côté de l'oral?

L'homo loquens du théâtre bourgeois se convertit en homme de paroles sur la scène ouverte du théâtre dada, la fiction discursive du psychologisme réaliste cède la place à la vérité équivoque des signifiants. Sur la scène dadaïste la parole s'ensauvage, s'associant de nouveau à la chair qui l'a fait naître. Pour Tzara, le langage, par sa nature sociale, est un phénomène fondamentalement intentionnel. L'inscription de l'individu dans la langue, écrite ou orale, se veut un fait indéniable aux antipodes de tout scientisme objectiviste prétendant à la liquidation du sujet. Qu'il s'agisse du logos poétique ou scientifique, il signale "l'expression momentanée de la personnalité".⁹ Cette conception d'un langage muni d'une dynamique subjective retrouve sa matérialité intrinsèque, éliminée séculairement par les tenants d'un spiritualisme transcendant.

Le geste dada n'est pas mimétique; il subsiste dans sa manifestation la plus pure d'une théâtralité revue selon les principes d'un pluralisme culturel. La nature polyculturelle des performances tzariennes signale l'avènement des sociétés où s'enchevêtrent les stratifications culturelles (culture cultivée, culture de masse). Que Tzara choisisse une forme de communication inédite, fondée sur la multidisciplinarité typique de notre ère postmoderniste est significatif d'une société (occidentale) qui s'interroge sur ses propres fondements monologiques autant culturels que politiques. La défense tzarienne des cultures non occidentales contre

⁹ Tzara, T., "Gestes, ponctuation et langage poétique", Oeuvres Complètes, Tome V., p.228.

un racisme séculaire est un plaidoyer pour la dignité de l'homme et son droit à la liberté d'expression. La critique de Tzara se veut un hommage aux civilisations perdues et retrouvées, lesquelles représentent une sorte d'envers, dans le sens du miroir, de l'Occident. Ce dernier découvre, donc, son double au sein des civilisations traditionnelles des continents africain, américain et océanien; l'écriture trouve ses origines dans le rythme des vocables anciens:

A ce titre, l'étude des arts des peuples primitifs ne saurait qu'enrichir le contenu des notions de notre propre civilisation et nous enseigner que certains problèmes de la forme ont pu déjà se poser à des époques lointaines, mais inconsciemment et en dehors de l'idée d' *indépendance* que nous sommes habitués à attribuer à l'art.¹⁰

La contribution de Tzara dans le domaine anthropologique n'est aucunement négligeable; son intérêt pour les sociétés tribales dépasse une simple curiosité ethnologique. S'opposant à la dénomination de penser primitif avancée par Lévy-Bruhl, l'anthropologie tzarienne interroge le caractère discriminatoire qui sous-tend les dichotomies ethnocentristes. Son oeuvre critique témoigne, pour une large part, d'une analyse approfondie de l'art des peuples traditionnels dont une étude détaillée reste à faire. Le cadre restreint de notre sujet ne nous a pas permis d'aborder sérieusement les écrits anthropologiques de cet écrivain à multiples facettes.

La scène dada témoigne d'une attitude humoristique envers un système linguistique figé qui ne saurait, dès lors, supporter le réel dans

¹⁰ Tzara, T., "Art primitif et art populaire", Oeuvres Complètes, Tome IV, p.518.

ses mouvements continuels. La nécessité d'une forme d'expression renouvelée, de fond en comble, découle de ce malaise culturel caractéristique de l'homme du début du XXe siècle. A l'approche du deuxième millénaire, seul l'humour peut encore aider l'homme à surmonter son désespoir face à une civilisation qui ne répond plus aux désirs nouveaux. Ainsi notre étude de Dada et de son mage, Tristan Tzara, loin de tout expliquer, est obligée de se taire maintenant que tout a été dit, que tout a été consommé dans le vaste théâtre des réceptions possibles.

Mais laissons la parole à Tzara lui-même:

Je sais que vous attendez des explications sur Dada.
Je n'en donnerai aucune. Expliquez-moi pourquoi
vous existez. Vous n'en savez rien.¹¹

¹¹ Tzara, T., "Conférence sur Dada", Oeuvres Complètes, Tome I, p.419.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Abirached, Robert, La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Editions Bernard Grasset, 1978.

Abirached, R., et al., Le théâtre, Paris, Editions Bordas, 1980.

Adam, Jean-Michel et Jean-Pierre Goldstein, Linguistique et Discours Littéraire. Théorie et pratique des textes, Paris, Librairie Larousse, Collection L., 1976.

Agamben, Giorgio, Le Langage et la mort, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1991.

Alegria, J., et al., L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1983.

Alexandrian, Sarane, André Breton par lui-même, Paris, Editions du Seuil, Ecrivains de Toujours, 1971.

Aragon, Louis, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Paris, Skira, Les Sentiers de la création, Champs Flammarion, 1981.

- - - . Le paysan de Paris, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1982.

Artaud, Antonin, Le Théâtre et son double, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1981.

Balakian, Anna, André Breton, Magus of surrealism, New York, Oxford University Press, 1971.

Ball, Hugo, Flight out of Time. A Dada Diary, New York, 1974.

Bakhtine, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Editions Gallimard, 1978.

Bakhtine, Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, Paris, Editions du Seuil, 1963.

Barthes, Roland, Le degré zero de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1972.

- - - . Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1982.

- - - . Eléments de sémiologie, Paris, Editions du Seuil, 1953.

- - - . Essais Critiques, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981.

- - - . S / Z, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1970.

Bateson, Gregory, et al., La nouvelle communication, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981.

- - - . Vers une écologie de l'esprit, Tomes I et II, Paris, Editions du Seuil, 1977, 1980.

Béhar, Henri, André Breton. Le grand indésirable, Paris, Editions Calmann- Lévy, 1990.

- - - . Etude sur le théâtre dada et surréaliste, Paris, Editions Gallimard, 1967.

- - - . Le théâtre dada et surréaliste, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1979.

Béhar, Henri et Michel Carassou, Dada. Histoire d'une subversion, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

- - - . Le surréalisme, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1984.

Benjamin, Walter, Ecrits Français, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1991.

Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1955.

Bockemühl, Michael, Rembrandt (1606-1669), Le mystère de l'apparition, Allemagne, Benedikt Taschen, 1992.

Borie, Monique, Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources (une approche anthropologique), Paris, Editions Gallimard, NRF, 1989.

Brecht, Bertolt, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche Editeur, 1967.

Breton, André, Les Pas perdus, Paris, Editions Gallimard, 1969.

- - - . Oeuvres Complètes, Tome 1, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, NRF, 1988.

- - - . Point du jour, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1970.

- - - . Second manifeste du Surréalisme, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1979.

Bridel, Yves, Miroirs du surréalisme, Lausanne, L'Age d'Homme Bibliothèque Mélusine, 1988.

Briole, Daniel, Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème, Paris, Nathan-Recherche, 1984.

Briosi, Sandro et Henk Hillenaar, Vitalité et Contradictions de l'Avant-Garde (Italie-France 1909-1924), Paris, Librairie José Corti, 1988.

Browning, Gordon Frederick, Tristan Tzara: The Genesis of the dada poem or from Dada to Aa, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1979.

Bürger, Peter, Theory of the Avant-Garde, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Caws, Mary-Ann, The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard et Desnos, New Jersey, Princeton University Press, 1970.

Chenieux-Gendron, Jacqueline, Le surréalisme, Paris, PUF, 1984.

Chomsky, Noam, Le Langage et la pensée, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1990.

Dällenbach, Lucien, Le récit spéculaire, Paris, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1977.

De Marinis, Marco, The Semiotics of Performance, USA, Indiana University Press, 1993.

Derrida, Jacques, De la grammatologie, Paris, Editions de Minuit, Collection Tel Quel, 1967.

- - - . La Dissémination, Paris, Editions du Seuil, Collection "Tel Quel", 1972.

- - - . L'écriture et la différence, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1979.

Dictionnaire Encyclopédique de la Musique, Tome II, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1988.

Diderot, Denis, Paradoxe sur le comédien, Critique III, Edition critique et annotée, présentée par Jane Marsh et al., Paris, Editions Hermann, 1995 : 93-138.

D'Ors, Eugenio, Du Baroque, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1968.

Dort, Bernard, Lecture de Brecht, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1972.

Duvignaud, Jean, Spectacle et Société, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1970.

Eco, Umberto, La guerre du faux, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, Le Livre de Poche, 1985.

- - - . Lector in fabula (le rôle du lecteur), Paris, Editions Grasset & Fasquelle, Le Livre de Poche, 1985.

Fauchereau, Serge, Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes, 2/domaine français, Paris, Denoël, Les Lettres nouvelles, 1976.

Fischer, Gustave-Nicholas, La psychosociologie de l'espace, Paris, PUF, 1981.

Foster, Stephen C., Dada Dimensions, Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.

Foster, Stephen C. et Rudolph E. Kuenzli, Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt, USA, Coda Press, The University of Iowa, 1979.

Francastel, Pierre, La Peinture et Société, Paris, Denoël/Gonthier, 1977.

Genette, Gérard, Esthétique et Poétique (textes réunis et présentés par Gérard Genette), Paris, Editions Gallimard, Collection Points, 1992.

Girard, Gilles, Réal Ouellet et Claude Rigault, L'Univers du Théâtre, Paris, PUF, 1978.

Goldberg, RoseLee, Performance Art (From Futurism to the Present), London, Thames and Hudson, World of Art Series, 1988.

Golding, John, Cubism (A History and an Analysis 1907-1914), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.

Goody, Jack, La Raison graphique (la domestication de la pensée sauvage), Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

Gould, Alison, A Survey of Literary Reviews published in Paris between 1919 and 1925, with reference to the formation of Literary Surrealism, England, Université d'Oxford, 1974.

Greenberg, Clément, Art et culture, Paris, Editions Macula, 1988.

Grevisse, Maurice, Le Bon Usage, Paris, Editions Du Renouveau Pédagogique, 1980.

Grimm, Reinhold, Peter Spycher et Richard A. Zipser, From Kafka and Dada to Brecht and Beyond, USA, University of Wisconsin Press, 1982.

Guiol-Benassaya, Elyette, La Presse face au surréalisme de 1925 à 1938, Paris, CNRS, 1982.

Hagège, Claude, L'homme de paroles, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1991.

Hall, Edward T., La dimension cachée, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1978.

Harris, Roy, The Origin of Writing, Illinois, Open Court Publishing Company, 1986.

Havelock, Eric A., Aux origines de la civilisation écrite en Occident, Paris, Petite Collection Maspero, 1981.

Hedges, Inez, Languages of revolt. Dada and surrealist literature and film, USA, Duke University Press, 1983.

Henkin Melzer, Annabelle, Latest Rage The Big Drum (Dada and Surrealist Performance), USA, UMI Research Press, 1980.

Huizinga, Johan, Homo Ludens: essai sur la fonction sociale du jeu, Paris, Editions Gallimard, Collection NRF, 1977.

Ionesco, Eugène, Notes et contre-notes, Paris, Editions Gallimard, 1962.

Iser, Wolfgang, Prospecting (From Reader Response To Literary Anthropology), Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989.

- - - The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1974.

Issacharoff, Michael, Le spectacle du discours, Paris, Librairie José Corti, 1985.

Jaguer, Edouard, Le surréalisme face à la littérature, Paris, Editions Le temps qu'il fait, Actual, 1989.

Jakobson, R., Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, 1963.

Jauss, Hans-Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1978.

Jerphagnon, Lucien, Histoire de la pensée, 1. Antiquité et Moyen Age, Le Paris, Tallandier, Livre de Poche, 1989.

Jousse, Marcel, Le style oral, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981.

Kandinsky, Wassily, Concerning the spiritual in art, New York, Dover Publications Inc., 1977.

Kofman, Sarah, Lectures de Derrida, Paris, Editions Galilée, 1984.

Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique (L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé), Paris, Editions du Seuil, 1974.

- - - . Le langage, cet inconnu, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981.

- - - . Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Editions du Seuil, 1969.

Kuenzli, Rudolph E., Dada et Surrealist Film, New York, Locker, 1987.

Laburthe-Tolra, Philippe et Jean-Pierre Warnier, Ethnologie. Anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Lacôte, René, Tristan Tzara, Paris, Editions Seghers, Collection "Poètes d'aujourd'hui", 1952.

Laplantine, François, L'anthropologie, Paris, Editions Seghers, Petite Bibliothèque Payot, 1987.

Lavelle, Louis, La parole et l'écriture, Paris, L'Artisan du Livre, 1942.

Lebel, Robert, Michel Sanouillet et Patrick Waldberg, Dada, Surréalisme, Paris, Rive Gauche Productions, 1981.

Leroi-Gourhan, André, Le Geste et la parole, 1. Technique et Langage, Paris, Albin Michel, 1975.

Les Almanachs du Théâtre Ubu, Luna Park, no 4, Montréal, juin 1992.

Lévi-Strauss, Claude, Anthropologie Structurale, Paris, Librairie Plon, 1974.

Lévy, Pierre, La machine univers (Création, cognition et culture informatique), Paris, Editions La Découverte, Collection Points, 1987.

Marinetti, F.T., Le Futurisme (préface de Giovanni Lista), Lausanne, Editions L'Age D'Homme, 1980.

Matthews, J. H., Theater in Dada and Surrealism, USA, Syracuse University Press, 1974.

Mauss, Marcel, Sociologie et Anthropologie, Paris, PUF, 1950.

McLuhan, Marshall, Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme, Paris, Editions Mame Seuil, 1968.

Meschonnic, Henri, Pour la poétique, II, Paris, Editions Gallimard, 1973.

Metz, Christian, Essais sur la signification du cinéma, Tome I, Paris, Editions Klincksieck, 1971.

Moles, Abraham A., Le Kitsch du Bonheur, Paris, H. M. H., 1971.

Morin, Edgar, L'esprit du temps, Paris, Editions Grasset Fasquelle, Le Livre de Poche, 1983.

Moscovici, Serge, Hommes domestiques et hommes sauvages, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10 /18, 1980.

Motherwell, Robert, The Dada Painters and Poets. An Anthology, Second Edition, USA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

Orenstein, Gloria, The Theater of the marvelous (Surrealism and the contemporary stage), New York, New York University Press, 1975.

Ortoli, Sven et Jean-Pierre Pharabod, Le Cantique des quantiques, Paris, Editions La Découverte, Le Livre de Poche, 1984.

Panofsky, Erwin, Idea (contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art), Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1985.

Parain, Brice, Recherches sur la nature et les fonctions du langage, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1972.

Peterson, Elmer, Tristan Tzara, Dada and Surreational Theorist, USA, Rutgers University Press, 1971.

Pirandello, Luigi, Ce soir on improvise, Paris, Editeur L'Arche, 1967.
 - - - Six personnages en quête d'auteur, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1977.

Plottel, Jeanine Parisier et Hanna Charney, Intertextuality: New Perspectives in Criticism, New York, New York Literary Forum, 1978.

Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1965.

Queneau, Raymond, Bâtons, chiffres et lettres, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1950.

Reverdy, Pierre, Nord-Sud, Paris, Flammarion, 1975.

Ribemont-Dessaignes, Georges, Déjà Jadis (De Dada à l'abstraction), Paris, Union Générale D'Editions, Collection 10/18, 1973.

Ricoeur, Paul, De l'interprétation, essai sur Freud, Paris, Editions du Seuil, 1965.

- - - La métaphore vive, Paris, Editions du Seuil, 1975.

Riffaterre, Michael, La production du texte, Paris, Editions du Seuil, 1980.

Robert, Paul, Le Petit Robert (Dictionnaire Alphabétique& Analogique de la Langue Française), Paris, Société du Nouveau Littré, 1977.

Roubine, Jean-Jacques, Théâtre et Mise en Scène, 1880-1980, Paris, PUF, 1980.

Rousselot, Jean, Mort ou survie du langage?, Paris-Bruxelles, Editions Sodi, 1969.

Sanouillet, Michel, Dada à Paris, Paris, Editions J. J. Pauvert, 1965.

Sanouillet, Michel et Elmer Peterson, Marcel Duchamp. Duchamp du Signe, Paris, Flammarion, 1975.

Sartre, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Editions Gallimard, Collection Idées, 1967.

Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, Payothèque, 1981.

Schechner, Richard, Environmental Theater, New York, Hawthorn Books, Inc, 1973

Serreau, Geneviève, Histoire du "nouveau" théâtre, Paris, Editions Gallimard, Collection Points, 1981.

Sophocle, "Antigone", Tragédies, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1983.

Stanislavsky, Constantin, La Formation de l'acteur, Paris, Editions Payot, 1963.

Tarrab, Gilbert, Le Théâtre du Nouveau Langage. Théâtre et Contestation, Tome II, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1973.

Tel Quel, Théorie d'ensemble, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1980.

Thévoz, Michel, Détournement de l'écriture, Paris, Les Editions de Minuit, Collection "Critique", 1989.

Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, Paris, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1981.

- - - . Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1977.

Tzara, Tristan, Oeuvres Complètes (Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar), Tome I (1912- 1924), Paris, Flammarion, 1975.

- - - . Tome II (1925-1933), Paris, Flammarion, 1977.

- - - . Tome III (1934 -1946), Paris, Flammarion, 1979.

- - - . Tome IV(1947-1963), Paris, Flammarion, 1980.

- - - . Tome V (Les Ecluses de la poésie, Appendices), Paris, Flammarion, 1982.

- - - . Tome VI (Le Secret de Villon), Paris, Flammarion, 1991.

Ubersfeld, Anne, L'Ecole du spectateur, Lire le théâtre 2, Paris, Editions Sociales, 1981.

- - - . Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1982.

Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris, Editions François Maspero, 1972.

Warncke, Carsten-Peter, L'Idéal en tant qu'Art. De Stijl 1917-1931, Benedikt Taschen, Cologne, 1991.

Watts, Harriett, Chance: A Perspective on Dada, Michigan, UMI Research Press, 1980.

Whitton, David, Stage Directors in Modern France, England, Manchester University Press, 1987.

Zinder, David G., The Surrealist Connection, An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre, USA, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

Zumthor, Paul, La Lettre et la Voix, Paris, Editions du Seuil, 1987.

- - - . Parler du Moyen Age, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Articles

Allen, Roy F., "Zurich Dada, 1916-1919: The Proto-Phase of the Movement" in Foster, S.C., Dada/Dimensions. Ann Arbor, MI: University Microfilm International Research Press, XII, 1985 : 1-17.

Angenot, Marc, "Poésie et discours social en 1889 : Banalisation et raréfaction du poétique", Littérature, no 3, Université McGill, Montréal, 1989 : 1- 27.

- - - . "La pensée se fait dans la bouche- De Dada au surréalisme", Cahiers de L'Association Internationale pour l'étude de dada et du surréalisme, no 4, Paris, Lettres Modernes, 1970 : 93-99.

Aragon, Louis, "L'aventure terrestre de Tristan Tzara", Europe, 553-556, juillet-août, Paris, 1975 : 8-17.

Arland, Marcel, "Sept manifestes dada par Tristan Tzara" dans Nouvelle Revue Française, numéro 137, février 1925 :

Aslan, Odette, "Vers une nouvelle écriture dramatique" dans Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre des années vingt, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978 : 200-14.

Bal, Mieke, "Mise en abyme et icônicité" dans Littérature, 29, 1978 : 116-28.

Bateson Gregory, "Communication", La nouvelle communication, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1984: 116-44.

Béhar, Henri, "A mots découverts", Europe, no 553-556, juillet-août 1975 : 95-112.

- - - . "Dada-Spectacle" dans Briosi, Sandro et Henk Hillenaar, Vitalités et contradictions de l'"Avant-Garde": Italie-France 1909-1924, Paris, José Corti, 1988 : 161-70.

- - - . "The Passionate Attraction: Breton and The Theatre" dans Balakian, Anna, et Rudolph E. Kuenzli, André Breton Today, New York, Willis Locker et Owens, 1989 : 13-18.

Berghaus, Günter, "Dada theatre or the genesis of anti-bourgeois performance art" in German life and letters, 38, 4, july 1985 : 293-12.

Binkley, Timothy, "'Pièce': contre l'esthétique", Esthétique et Poétique (textes réunis et présentés par Gérard Genette), Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1992 : 33-66.

Blanchot, Maurice, "La littérature et le droit à la mort" dans La part du feu, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1949 : 293-31.

- - - . " Poésie, condition humaine, révolution sociale", Les critiques de notre temps et Breton, Paris, Editions Garnier Frères, 1974 : 159-66.

Boeschoten, Cheryl, "Tzara et Marinetti: Une étude de leur théâtre" dans Quaderni d'italianistica, volume VII, no 1, 1986 : 33-75.

Bouquet, Simon, "L'écriture et la langue dans le "Cours de linguistique générale "de Ferdinand de Saussure" in Niederche, H.S.; Koerner, K., History and Historiography of Linguistics: Papers From The Fourth International Conference on the History of the language sciences, Trier, 24-28, august 1987, I and II, Amsterdam, Benjamins, 1990 : 795-805

Brunet, Manon, "Pour une esthétique de la production de la réception" dans Etudes Françaises, 19, 3, p.65-82.

Butor, Michel, "Préface", Apollinaire, Calligrammes, Paris, Editions Gallimard, NRF, 1982 : 7-17.

Carpentier, Alejo, "L'éternel retour du baroque", Magazine Littéraire, no 300, Paris, juin 1992 : 27-31.

Carpov, M., "La lecture comme communication" dans Degrés, no 28, 9, 1981 : c/1-c/5.

Caws, Mary Ann, "Introduction" in Tristan Tzara (Approximate Man and other writings), Wayne State University Press, 1973: 17-35.

Chabert, Pierre, "Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale" dans Recherches poétiques, Tome II, Paris, Editions Klincksieck Esthétique, Le matériau, 1976 : 209-325.

Chambers, Ross, "Le masque et le miroir", Etudes Littéraires, Volume 13, no 3, Les Presses de l'Université Laval, décembre 1980 : 397-413.

Chevalier, Jean-Claude, "Dada, Etude linguistique de la fonction d'un terme qui ne signifie rien", Cahiers Dada-Surréalisme, no 1, Paris, Minard, 1966 : 7-15.

Chevrel, Yves, "Théories de la réception: Perspectives comparatistes", Degrés, 12 (39-40), autumn-winter, 1984 : j/1-j/15.

Cohen, Arthur, "The Typographic Revolution: Antecedents and Legacy of Dada Graphic Design", Foster, Stephen C. et Rudolph E. Kuenzli, Dada Spectrum. The Dialectics of Revolt, USA, Coda Press, The University of Iowa, 1979 : 72-89.

Cohen, Robert, "Spoken dialogue in written drama" in Essays in Theatre, May 1986, 4 (2) : 85-93.

Corbea Andrea, "L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue", Cahiers roumains d'études littéraires, vol. 1-4, 1986 : 21-30.

- - -. "Différence et communication chez Antonin Artaud", Romanic Review, 76, 1985 : 55-63.

Corvin, Michel, "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", Degrès, no 13, printemps 1978 : c/1-c/23.

- - -. "Le théâtre Dada existe-t-il? (Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada)" dans Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre, Vingt-Troisième Année, no III, Paris, 1971.

- - -. "Espace, temps et mise en abyme: le jeu du même et de l'autre", Scherer, Jacques, Dramaturgies, langages dramatiques: mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Editions A. G. Nizet, 1986 : 141-51.

Costa, Vanina, "Warhol Séries Américaines", Beaux Arts, No 65, Paris, février 1989 : 44-52.

Culler, Jonathan, "Présupposition et intertextualité" dans Modern Language Notes, 91, 1976 : 1380-96.

Dällenbach, Lucien, "Intertexte et autotexte" dans Poétique, no 27, 1976 : 282-96.

- - -. "Réflexivité et lecture" dans Revue des sciences humaines, no 177, Paris, Janvier-mars 1980 : 23-37.

Damisch, Hubert, "L'espace, le temps et les arts de l'espace", L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1983 : 233-45.

Decaudin, Michel, "Pour lire un poème dadaïste..." dans Le surréalisme dans le texte, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1978 : 5-10.

Demetz, Peter, "Varieties of Phonetic Poetry: An Introduction", Grimm, Reinhold, Spycher Peter et Richard A. Zipser (eds.), From Kafka and Dada

to Brecht and Beyond, USA, The University of Wisconsin Press, 1982 : 23-33.

Denis, Jean-Pierre, "La naissance du langage *exploréen* chez Claude Gauvreau ou la voix sans corps...", Chamberland, Roger et Richard Martel, Oralités-Polyphonix 16, Québec, Les Editions de l'Intervention, CRELIQ, 1992 : 133-42.

Derrida, Jacques, "Signature Even Context", Glyph 1, USA, John Hopkins Textual Studies, John Hopkins University Press, 1977 : 1-24.

Dort, Bernard, "L'avant-garde en suspens", Théâtre populaire, 1er mai 1956

Drikkoningen, Fernand, "Entre Surréalisme et Marxisme : Révolution et Poésie selon Tzara", Méluşine, No 1, Lausanne, 1979.

Dubois, Jacques, "Code, texte, métatexte" dans Littérature, no 12, Paris, 1973 : 3-11.

Eco, Umberto, "Sémantique, pragmatique et sémiotique du texte" dans Degrés, 49-50, 1987.

Engstrom, Alfred G., "Poe, Leconte de Lisle, and Tzara's formula for poetry" in Modern Language Notes, volume LXXIII, june 1958 : 434-36.

Etiemble, "Breton? Un beau classique", Nouvelle Revue Française, André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste, Paris, Editions Gallimard, 1990 : 262-67.

Fourny, Jean-François, "Un jour ou l'autre on saura": de Dada au surréalisme", Revue d'Histoire littéraire de la France, volume 86, no 5, 1986 : 865-75.

Gaucheron, Jacques, "Esquisse pour un portrait", Europe, no 555-556, Paris, juillet-août 1975 : 3-55.

Greimas, Aljdras, "Pour une sémiotique topologique", Sémiotique de l'espace, Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Méditations, 1970 : 11-43.

Guattari, Félix, "L'oralité machinique et l'écologie du virtuel", Chamberland, Roger et Richard Martel, Oralités-Polyphonix 16, Québec, Les Editions de l'Intervention, CRELIQ, 1992 : 25-32.

Halley, Jeffrey A., "Bakhtin and the Sociology of Culture: Polyphony in the interaction of Object and Audience" in Critical Studies, 1 (2), 1989 : 163-79.

Hamon, Philippe, "Texte littéraire et métalangage", Poétique, no 31, Paris, 1977 : 261-84.

Harris, Roy, "How does writing restructure thought?" in Language and Communication, 9 (2-3), 1989 : 99-106.

Havelock, Eric A., "Orality and Literacy, An Overview" in Language and Communication, 9 (2-3), 1989 : 87-97.

Hugo, Victor, Préface de "Cromwell", Le romantisme européen, Tome I, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1972 : 57-59.

Ingarden, Roman, "Les fonctions du langage au théâtre" dans Poétique, no 8, 1971 : 532-38.

Jachia, Paolo, "La Philosophie du dialogue de M. Bakhtine", Discours Social/Social Discourse, Volume III, Numbers 1 &2, Spring-Summer 1990 : 99-107.

Jarry, Alfred, "De l'inutilité du théâtre au théâtre", Abirached, Robert et al., Le théâtre, Paris, Editions Bordas, 1980.

Joseph, Jean R., "La Tentation de l'espace: Le Poème bruitiste et Dada" dans Canadian Review of Comparative Literature, volume(13) 2, june 1986 : 202-214.

Kerckhove, Derrick de, "La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale", dans Féral, Josette et al., Théâtralité, écriture et mise en scène, Montréal, Editions Hurtubise HMH Limitée, Brèches, 1985 : 167-85.

Krysinski, Wladimir, "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater", Poetics Today, Vol. 2: 3, 1981 : 141-61.

Laurent, Jenny, "La stratégie de la forme" dans Poétique, no 21-24, 1975 : 257-81.

Lehmann, Hans-Thies, "L'échec de la mimésis", L'art du théâtre, Paris, Editions Actes Sud, no 4, printemps 1986 : 55-62.

Lewers, Daniel, "Tristan Tzara critique d'art" dans Europe, no 555-556, juillet-août 1975 : 214-27.

Marleau, Denis, "Dada: un théâtre international de variétés subversives" dans Etudes littéraires, volume 19, numéro 2, automne 1986 : 13-22.

Metzidakis, Stamos, "Graphemic gymnastics in surrealist literature", Romanic Review, Volume 81, no 2, march 1990 : 211-23.

Moscovici, Serge, "L'espace, le temps et le social", L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1983 : 261-72.

Nojgaard, Morten, "Le lecteur dans le texte" dans Orbis Litterarum, International Review of Literary Studies, 39.3, 1984 : 189-228.

Pavis, Patrice, "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire" dans Revue des Sciences Humaines, Tome LX, no 189, janvier-mars 1983 : 51-88.

Pellat, Jean-Christophe, "Indépendance ou interaction de l'écrit et de l'oral? Recensement critique des définitions du graphème", Centre National de Publication de Paris, Nina Catach (ed.), Paris, CNRS, 1988 : 133-41.

Perelli-Contos, Irène, "Théâtre et Oralité", dans Chamberland, Roger et Richard Martel, Oralités-Polyphonix 16, Québec, Les Editions de L'Intervention, CRELIQ, 1992 : 125-32.

Perrone-Moisés, Leyla, "L'intertextualité critique" dans Poétique, no 27, 1976 : 372-84.

Pingaud, Bernard, "L'objet littéraire comme "ready-made"", L'Arc, Marcel Duchamp, Paris, Librairie Duponchelle, 1990 : 16-23.

Pleynet, Marcelin, "La poésie doit avoir pour but...", Tel Quel, Théories d'ensemble, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1980 : 97-118.

Riffaterre, Michael, "La trace de l'intertexte", Poétique, no 34, 1978 : 3-18.

- - - . " Métaphore filée dans la poésie surréaliste", Langue Française, no 3, septembre 1969 : 46-60.

Rumold, Rainer, "The Dadaist Text: Politics, Aesthetics and Alternative cultures?" in Visible Language, XXI, 3/4, 1987 :453-89.

Sanouillet, Michel, "Dada à Paris", Cahiers de l'Associaton Internationale pour l'étude du dada et du surréalisme, no 1, Paris, Lettres Modernes, 1966 : 16-30.

Scobie, Stephen, "Between the Arts: Dada and After" in Canadian Review of Comparative Literature, volume 12, 1985 : 443-50.

Sebeok, Thomas A., "The Problems of the Origin of Language in an Evolutionary Frame" in Johansen, J. D.; Sonne, H., Pragmatics and Linguistics, Odense, Odense University Press, 1986 : 169-76.

Segers, R.I., "La détermination idéologique du lecteur. A propos de la nécessité de la collaboration entre la sémiotique et l'esthétique de la réception" dans Degrés, no 24-25, 1980-81 : h/1-h/14.

Shelton, Marie-Denise, "Le Monde Noir dans la littérature dadaïste et surréaliste" dans The French Review, volume 57 (3), February 1984 :320-28.

Sheppard, Richard, "Tricksters, Carnival and the Magical Figures of Dada Poetry", Forum For Modern Language Studies, volume 19 (2), april 1983 : 116-23.

Siepe, Hans T., "Le texte surréaliste et la lecture. Aspects d'une esthétique de la communication" dans Mélusine (Cahiers de Recherches sur le surréalisme), no 1: Emission-Réception, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979 : 123-30.

Tarrab, Gilbert, "Qu'est-ce que le Happening?" dans Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, Vingtième année, 1, Paris, 1968.

Todorov, Tzvetan, "L'humain et l'interhumain (M.Bakhtine)" dans Critique de la critique. Un roman d'apprentissage, Editions du Seuil, 1984 : 83-103.

- - - . "Le langage et ses doubles" dans Théories du symbole, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1977 : 261-84.

- - - . "La lecture comme construction" dans Poétique, no 21-24, 1975 : 417-25.

Tristan, Tzara, "Memoirs of Dadaism" in Wilson, Edmund, Axel's Castle (A study in the imaginative literature of 1870-1930), New York, Charles Scribner's Sons, 1959 : 304-12.

Vormus, Helga, "Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande" dans Collage et montage au théâtre et dans les autres arts.

Théâtre des années vingt, Lausanne, L'Age d'Homme, CNRS, 1978 : 217-27.

Vultur, Smaranda, "La place de l'intertextualité dans les théories de la réception" dans Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, volume 3, 1986.

Whitton, David, "Tristan Tzara's *Mouchoir de Nuages* " in Theatre Research International, volume 14, no 3, 1989 : 271-87.

Wilson, Ruth, "Tristan Tzara" in Yale Theatre, 4, 1973 : 129-32.

Zizek, Slavoj, "Le chien qui n'aboyait pas", Dissidence de l'inconscient et pouvoirs, Paris, Union Générale d'Editions, Collection 10/18, 1980 : 234-82.

Zumthor, Paul, "Sonorité, Oralité, Vocalité", Oralités-Polyphonix 16, Québec, Les Editions Intervention, CRELIQ, 1992 : 17-24