Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

« Bravo ! & Bum bum ! » : entrée en scène accidentée dans le théâtre dada

Emmanuel Cohen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2450>

DOI : 10.4000/agon.2450

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Emmanuel Cohen, « « Bravo ! & Bum bum ! » : entrée en scène accidentée dans le théâtre dada », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2450> ; DOI : 10.4000/agon.2450

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Bravo ! & Bum bum ! » : entrée en scène accidentée dans le théâtre dada

Emmanuel Cohen

La porte de la chambre voisine s'ouvrit et donna
passage à un petit homme brun
qui fit trois pas précipités puis s'arrêta, et nous
comprîmes qu'il était myope.
C'était Tristan Tzara que je venais de voir...¹

Louis Aragon

- ¹ La représentation théâtrale advient avec une apparition, différée quand le rideau de scène est tiré, immédiate quand le(s) acteur(s) s'offre(nt) à notre vue dès que l'on pénètre dans la salle de représentation. Il se produit alors toujours un moment, plus ou moins appuyé, où quelque chose ou quelqu'un fait son entrée en scène, plongeant la salle dans le silence, le rire ou la surprise. Cette entrée donne vie à la scène, transformant l'espace du plateau en espace de jeu : « Entrer, c'est effectivement un franchissement, le passage d'un monde à un autre. Et il faut entendre cette image dans toutes les dimensions » ². Et toute entrée en scène qui suit cette entrée initiale tend à reproduire ce phénomène de redéfinition de l'espace symbolique et ludique du plateau car avec chacune d'entre elles, de nouvelles possibilités se font jour, les personnages s'approchent un peu plus de leur destin scénique, et c'est bien cela qu'espère le spectateur, ce moment de bascule, cette marche vers la fin de la pièce. Seulement parfois, la charge symbolique de l'entrée en scène, son rôle structurel de « réactif chimique » perturbateur ne fonctionne ni en accord avec la trame dramatique de la pièce, ni avec les attentes du public. La charge émotionnelle alors produite est susceptible de réinventer le théâtre tout entier, de la dramaturgie à la réception. « Bravo ! & Bum bum ! » ³ s'écrit Tristan Tzara lorsqu'il réalise cela après la représentation ratée, et nous reviendrons sur cet épithète, de *Sphinx und Strohmann*⁴ du peintre Oskar Kokoschka à la Galerie Dada de Zurich en 1916.

- 2 Cette pièce impressionniste sur l'amour déçu suscite chez le public une accès de rage extraordinaire lors de la représentation : en cause, moins le propos de la pièce que le travail approximatif du régisseur, Tristan Tzara. Grâce ou à cause de Tzara, les effets spéciaux sonores et visuels qui accompagnent les entrées en scène de la Mort, personnage de la pièce, sont déclenchés à contre-temps, ils soulignent les entrées au lieu des sorties ou arrivent en différé. La pièce perd peu à peu de sa cohérence pour le spectateur, qui vit en direct l'éclatement des codes tels que le début de la mise en scène les avait instaurés. De façon inattendue, et semble-t-il, plus efficace que toutes les expérimentations dadaïstes pratiquées avec le langage à l'époque, ces entrées en scène annoncent la naissance de ce qui sera la théâtralité dadaïste pour les années à venir. Tzara, régisseur malheureux de la pièce, comprend que l'essence du théâtre dada doit résider dans ce jeu avec le « franchissement » physique et symbolique de l'entrée en scène car ses erreurs font perdre à la pièce sa vraisemblance, son déroulement logique, ainsi que l'illusionnisme de ses codes esthétiques. Car toucher à l'entrée en scène a pour effet de mettre en échec la dimension vraisemblable et mimétique de la pièce de Kokoschka : en désynchronisant l'entrée physique des personnages des effets sensés les accompagner, les codes de représentation établis au début de la représentation se délitent peu à peu, et une certaine incertitude naît chez le spectateur. Que suis-je en train de voir ? Suis-je prêt à accepter n'importe quoi au théâtre ? Est-ce que le metteur en scène pense que je vais tout accepter, même ce qui est hors code et donc anormal sur scène ?
- 3 Nous le verrons, l'entrée en scène dadaïste devient le moyen privilégié pour penser et dénoncer le théâtre comme espace commun, lieu d'un conventionnel qui confine à l'artificiel et à la bêtise bourgeoise, selon les critères des dadaïstes. De fait, lorsque l'on modifie un moment aussi fortement codifié qui préside à l'articulation de l'espace de jeu avec le hors-scène, on questionne le rapport des spectateurs à leur environnement, et leur capacité à accepter les conventions. La relation de la scène et du hors-scène se pose également : s'agit-il d'un extérieur donnant sur le monde réel ou sur un monde fictionnel, et si oui, lequel ? Si pour Oskar Kokoschka l'expérience sensorielle est essentielle puisqu'elle est le lieu où le personnel et le collectif se rencontrent, où le subjectif et l'objectif se confrontent⁵, le théâtre est un lieu d'expérimentation privilégié dans lequel la coprésence des acteurs et des spectateurs donne une importance singulière aux dispositifs dramaturgiques qui fonctionnent sur la présence et l'absence, l'ici et l'ailleurs comme l'entrée en scène. Et comme nous le verrons, Pour Tzara, de l'expérience individuelle du spectateur à une modification fondamentale de son rapport au monde, il n'y a qu'un pas avec l'entrée en scène.
- 4 De simple oubli technique à une véritable dramaturgie de l'entrée en scène, nous tenterons de voir comment cet événement temporel et spatial, physique et symbolique s'est affirmé dans le théâtre Dada comme essentiel et porteur d'une certaine critique du théâtre et de la société dans lequel il prend place.

« Dés-entrer » en scène

- 5 « Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui d'en avoir par principe aucun »⁶ martèle Tristan Tzara : l'entrée en scène n'est-elle pas, alors, un formidable laboratoire pour expérimenter avec les systèmes de représentation, d'imitation et de réception ? L'entrée en scène pourrait être une porte d'entrée privilégiée pour comprendre le théâtre dada et la portée esthétique et politique qui lui est

conférée. Comme le consigne l'auteur roumain le 14 avril 1917 dans ses *Carnets Zurichois*, elle est l'élément clé dans la constitution de la dramaturgie dadaïste :

14. IV. (1917) II. Veranstaltung der Galerie Dada : Sturm-Soirée

[...]

Première : « Sphinx und Strohmännchen » von O. Kokoschka. Firdusi Kautschoumann, Anima der Tod.

Cette représentation décida le rôle de notre théâtre, qui passera la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques : le théâtre dadaïste. Surtout les masques et les effets de revolver, l'effigie du régisseur. Bravo ! & Bum bum !⁷

- 6 Alors que les artistes dadaïstes multiplient les expérimentations artistiques pour renverser les conventions bourgeoises et académiques qui asphyxient la création selon eux, comme les mentions d'Alfred Jarry et de la musique et de la danse « nègres » le rappellent, Tristan Tzara trouve par hasard la réponse à ses recherches artistiques : il déclenche au mauvais moment les effets spéciaux liés aux entrées de la Mort. Le « vent explosif » nommé ici est en fait l'effet produit par le déclenchement erroné des effets spéciaux. Événement scénique propre à tout genre spectaculaire, l'entrée en scène ratée, dénaturée, semble posséder en elle les ferments de la poétique scénique Dada toute entière, ce qui nous engage à réévaluer sa place, à côté du langage ou des images (masques, costumes etc.) souvent privilégiés comme objet du discours esthétique.
- 7 Pour comprendre cela, il convient de revenir sur l'argument de la pièce ainsi que sur les conditions qui ont présidé à sa réalisation scénique. La pièce en elle-même ne possède rien de très révolutionnaire, même en 1917. Assez courte, elle met en scène Firdusi, un homme-fêtu de paille malmené par sa muse, Anima, que sa jalousie, qu'elle attise, tue à petit feu. Cette action centrale se déroule dans un monde imprégné de l'imaginaire du cirque et sous le regard menaçant et moqueur de la Mort, qui apparaît par intermittence depuis le fond de scène. Très vite, un docteur, Mr. Rubberman, entend la plainte de Firdusi et vient lui proposer de l'aide pour mourir, alors que la fantasmagorie et angélique femme vient séduire ce dernier à son tour. L'histoire entière se situe dans un lieu non précisé, qui donne sur l'énigmatique chambre de la Rose (« the Rose room ») où le docteur se retire à la fin, emmenant avec lui Anima pour l'embrasser. Cette fuite amoureuse, vécue comme une déception insurmontable pour Firdusi, le pousse à se donner la mort en utilisant le fameux pistolet que mentionne Tzara dans ses chroniques (« Bum Bum »). À cet instant, apparaît un tableau à l'arrière-plan dont les portraits d'hommes qui le composent s'animent et lancent un à un des aphorismes. Ces paroles pourraient avoir valeur de morale s'ils ne se contredisaient pas. Enfin, la Mort, personnage à l'apparence la plus normale de la pièce (« a normal, living person »), vient clore cette dernière dans le tonnerre et les éclairs. L'enchâssement des plans entraîne un constant va-et-vient des personnages qui rendent visite à Firdusi ou le quittent pour se replier dans des espaces situés à vue, comme Anima et le Docteur à la fin, ou en hors-scène à différents moments.
- 8 Dans cette pièce, les entrées ont donc une fonction triple. Elles servent à faire progresser l'action de la pièce, tout en définissant les espaces et les liens entre ces espaces extérieur et intérieur, puisque la scène est divisée en deux lieux visibles pour le spectateur. Point important, les effets spéciaux qui accompagnent les entrées de la Mort participent de la dramaturgie du personnage et en explicitent la fonction. Ces entrées en scène produisent ce sentiment de « présence⁸ » forte et sont d'autant plus importantes que ce sont quasiment les seules didascalies de jeu dans la pièce, d'où l'importance de les marquer

pour respecter l'intrigue et favoriser la compréhension des événements dans une pièce où les seules actions sont en fait des apparitions et des disparitions, comme Anima quittant définitivement Firdusi à la fin. La dramaturgie de *Sphinx und Strohmann* s'appuie donc sur un fonctionnement triple de l'entrée, puisqu'elle sert à la fois d'outil narratif, mais aussi de spatialisation et de temporalisation de cette narration. L'entrée en scène donne une cohérence spatio-temporelle à l'argument théâtral, et à chaque apparition d'un nouveau personnage, le monde fantastique présent dans la pièce est actualisé :

[L]e monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse.⁹

- 9 Mais connaître l'argument de la pièce n'est pas suffisant pour saisir les raisons profondes de l'engouement de Tzara pour cette pièce dont les thèmes penchent plutôt du côté de l'expressionnisme, voire du romantisme allemand. Il faut se tourner vers Hugo Ball, acteur de la pièce et co-fondateur du mouvement Dada, pour en obtenir une description ainsi que les conditions de sa représentation :

III. Sphinx et Homme de paille. Une curiosité d'Oskar Kokoschka.

Masques et mise en scène : Marcel Janco.

Monsieur Firdusi... Hugo Ball

Monsieur l'Homme-caoutchouc... W. Hartmann

Âme féminine, Anima... Emmy Hennings

La Mort... F. Glauser.

La pièce a été jouée dans des pièces contiguës et les acteurs avaient des masques tragiques, recouvrant le corps tout entier ; le mien était si grand que je pouvais facilement lire mes répliques à l'intérieur. La tête du masque était éclairée par une lumière électrique ; dans la salle sombre, cela a dû faire une étrange impression, cette lumière qui sortait par les yeux. Emmy était la seule à ne pas porter de masque. Son apparence tenait du sylphe et de l'ange, en lilas et bleu ciel. Les places d'orchestre arrivaient juste à la hauteur des acteurs. Dans une pièce du fond, Tzara était responsable « de l'éclair et du tonnerre » et, comme un perroquet, il devait répéter « Anima, douce Anima ! ». Mais il confondait les entrées et les sorties, faisait éclater l'orage aux mauvais moments et donnait, à tout prendre, l'impression que c'étaient des effets spéciaux, une confusion calculée des arrière-plans.

Finalement, lorsque Monsieur Firdusi était censé tomber, tout s'est embrouillé dans une pagaille de fils électriques et de lampes. Pendant quelques minutes, ce fut la nuit noire et la confusion totale, après quoi la galerie reprit son aspect habituel.¹⁰

- 10 À la lecture du témoignage de Ball, les propos de Tzara sur le régisseur prennent un sens plus clair. On s'éloigne de l'éloge critique de la pièce de théâtre, pour entrer dans un discours métadramatique centré sur des questions de réalisation technique et de réception.
- 11 Le rôle dramaturgique des entrées et des sorties délimite les différents plans visibles sur scène, ou, pour être plus précis, les entrées rendent sensibles les différents plans, en leur donnant une coterporalité en lien avec celle de la scène centrale, en sus du franchissement spatial qu'elles marquent. Dans la pièce de Kokoschka, par exemple, le tableau final se joue sur trois plans : Firdusi suicidé au premier plan, en train d'agoniser, puis Anima et le Docteur Rubberman dans la chambre de la Rose, et à l'arrière-plan, des visages d'hommes incorporés à un tableau qui déclament les uns à la suite des autres des sortes d'adages. C'est dans ce même tableau que la mort prononce sa dernière réplique,

accompagnée par des éclairs et le tonnerre, comme dans le reste de la pièce, et s'enfuit avec Anima : « La Mort, avec le tonnerre et les éclairs. Une bonne, grosse foi, c'est comme être aveugle. Ça cache ce qui est déplaisant, mais ça ne les fait pas disparaître. / La Mort sort avec Anima ¹¹ ».

- 12 Mais dans la représentation de la Galerie Dada, le déclenchement intempestif des effets spéciaux a déplacé certains accents dramatiques de la pièce : les entrées en scène de la Mort ont été banalisées, et, *a contrario*, l'accent a été mis artificiellement sur des actions qui n'auraient pas dû être soulignées. Qu'est-ce à dire ? En quatre lignes, Hugo Ball répète à deux reprises le terme de confusion. Détail dramaturgique en ce qu'elle est peut développée dans les didascalies de Kokoschka, l'entrée en scène est pourtant un moment plus conceptuel qu'il n'y paraît et des enjeux forts président à sa réception. La confusion évoquée par Ball provient d'une forme de syncope entre ce qui est vu et entendu sur scène, d'un côté le corps de la Mort, de l'autre, le son qui devait l'annoncer. La synchrèse¹² entre l'effet spécial et l'entrée de la Mort ne se faisant plus, l'effet spécial perturbe la réception, car il associe à un autre type d'action le signe de l'entrée de la Mort. D'effet spécial illusionniste, il devient bruit, perturbation sonore non motivée d'un point de vue dramaturgique.

- 13 Loin d'être un échec, cette déconstruction de la trame logique de la pièce par « le vent explosif » que fait souffler Tzara sur la régie et plus particulièrement sur l'annonce des entrées et des sorties, offre à Dada une piste dans sa quête théâtrale, et permet même de rendre sensible au théâtre la « vision » si chère à Kokoschka. Si l'entrée en scène de la Mort perd de son épaisseur dramaturgique et spectaculaire sans l'effet spécial, cet effet acquiert peu à peu une dimension nouvelle, indépendante de la nécessité illusionniste qui l'avait convoqué sur scène. Le son du tonnerre devient une sorte d'image offerte à l'interprétation pour le spectateur.

La vision n'est pas une activité de la mémoire ou de la perception. Elle se situe à un niveau de conscience où l'être accède à son monde intérieur. [...]

Toute vie qui puise sa force dans ce monde intérieur aura une perception plus aiguë de ces images. Et cet acte délibéré de visualisation – que les images s'imposent ou qu'elles restent presque imperceptibles, encore non définies dans le temps et l'espace – possède déjà un pouvoir propre. La conscience en semble modifiée, du moins la conscience de tout objet dont la forme apparaît comme modèle ou chargée de sens. Ce changement intérieur s'opère une fois que l'âme s'est imprégnée de ces visions.¹³

- 14 La notion de « vision » dont parle Kokoschka est actualisée par Tzara, par accident, lors de ses erreurs en régie. La réussite de cet essai théâtral dadaïste réside dans son échec technique, c'est-à-dire dans l'échec de faire advenir des images illusionnistes, réalistes ou connues du spectateur. Les entrées en scène créent une étrangeté dans le jeu et le propos de la pièce qui vient casser ce que *Sphinx und Strohmann* pouvait avoir d'évident et d'attendu dans ses thèmes. L'écart ainsi produit dans cette mise en scène avec la mode du cirque et le théâtre impressionniste relève de, ou révèle, une sorte « d'inquiétante étrangeté »¹⁴. Bien que les spectateurs soient familiers des situations jouées sur scène, et des types de personnages, la perturbation des effets d'entrée en scène de la Mort sur scène affecte le fonctionnement de la causalité sur scène. L'incohérence de l'enchaînement sonore des actions sur scène, et l'utilisation non illustrative des effets spéciaux rompent avec l'esthétique spectaculaire du théâtre romantique et du mélodrame. Si ces théâtres étaient connus pour leurs dénouements spectaculaires renforcés par des effets spéciaux techniquement très aboutis, l'entrée en scène dadaïste

déconstruit ce rapport de cause à effet sensé produire une intensité spectaculaire telle que les spectateurs s'abandonnent et vibrent au rythme de la scène. L'échec créateur de la représentation ouvre la voie à une forme de représentation qui bat en brèche les codes du théâtre populaire, mais aussi d'autres théâtres européens comme le naturalisme.

- 15 Ce que découvre Tristan Tzara en déconstruisant les conventions propres aux entrées en scène, c'est la possibilité de dénoncer le jeu de dupes qu'est le théâtre, en utilisant ses propres armes : les conventions. Il situe la spécificité du théâtre dadaïste dans deux aires de la création théâtrale : « la régie » et « le scénario ». Derrière ces termes aux acceptions larges, une dissociation nouvelle entre la scène et la salle est proposée, mais une dissociation qui contredit et redéfinit la séparation traditionnelle entre les deux. La régie renvoie ici aux moyens techniques mis en œuvre pour donner corps à la représentation – les effets spéciaux, les masques, les décors ainsi que les accessoires – et se situe, physiquement, du côté de la scène et des comédiens. La régie est l'instance arbitraire, le *Deus ex Machina* qui rend techniquement possible la réalisation de l'événement dramatique sur la scène de théâtre. Or, le « vent explosif » que Tzara fait souffler sur la scène dépossède les objets de théâtre de leur utilité et de leur nécessité dramatiques pour les transformer en symboles : « les masques et les effets de revolver, l'effigie du régisseur ». Ces objets, une fois leur facticité exposée et leur motivation dramatique démentie, représentent le théâtre ; non pas le théâtre en train de se faire, mais le théâtre comme illusion et réponse qui flatte les attentes du spectateur. Cette superficialité du théâtre dommageable pour l'intellect est dénoncée bien plus frontalement par Richard Huelsenbeck quand il dit que « le théâtre est la blague de l'existence »¹⁵. Dans cette formule lapidaire s'entend une reformulation moderne de la critique platonicienne du théâtre. Le terme de blague renvoie à la superficialité du théâtre, à son incapacité à atteindre le monde des Idées – et pour Huelsenbeck, du politique – car ce qui se passe sur la scène bourgeoise du théâtre n'est qu'histoire inventée pour mystifier l'existence. Théâtre divertissement, le théâtre bourgeois est incapable de faire naître l'inquiétante étrangeté nécessaire à faire advenir autre chose que des images esthétisantes sur scène.

L'hallali de l'effet spécial

- 16 Le point de vue de Tzara sur l'entrée en scène est singulière pour ce poète et dramaturge car elle se situe du côté de la régie et nous rappelle de façon factuelle que l'entrée est souvent double : apparition physique, visible, et événement sonore, du côté de l'audible. C'est dans cette double nature de l'entrée en scène telle que Kokoschka l'a construite dans *Sphinx und Strohmann* que le jeu dada s'insinue.
- 17 Dans cette pièce, la diachronie entre l'entrée et le son qui est censé l'accompagner dépouille de son rôle le personnage de la Mort, le seul personnage non costumé selon la description d'Hugo Ball. Il convient d'en analyser ici le fonctionnement. Cette diachronie révèle en fait une absence de synchrèse entre un effet spécial sonore et l'entrée en scène de la Mort, qui devait en être la matérialisation physique. Cette absence de synchrèse empêche le personnage de la Mort d'advenir à son niveau symbolique, d'acquiescer par les effets spéciaux sa dimension macabre et terrifiante. Par conséquent, la compréhension de la pièce par le spectateur est contrariée : les entrées en scène de la Mort au début et à la fin de la pièce ne se font pas selon les mêmes conventions, elles ne représentent donc pas tout à fait la même action. Cette dissociation entre l'entrée et les effets spéciaux produit un brouillage dans le fonctionnement du théâtre et dans le tout cohérent qu'il était censé

formé – du fait, donc, de la coexistence sur scène d'intentions dramaturgiques divergentes – ce qui crée sur scène un espace-temps non fonctionnel, chaotique et libre. En fait, cette erreur de régie provoque une tension entre le propos de la pièce telle qu'elle est écrite et sa matérialisation, l'espace-temps qui était censé le supporter. C'est alors qu'un retournement du paradigme « théâtre » devient possible : confronté à la facticité du théâtre, et aux conséquences morales qu'un tel divertissement peu comporter¹⁶, surtout en temps de guerre, pris au piège de la publicité et escomptant un spectacle qui vaille l'argent déboursé, le spectateur est renvoyé à ses attentes. Comme le dit Tzara, attribuant aux spectateurs une qualité théâtrale propre à la scène : « le scénario est dans la salle ». La modification des codes dramaturgiques de l'entrée en scène se répercute donc sur le fonctionnement du théâtre tout entier.

Entrée en scène, sortir du théâtre

- 18 Si le principe de déconstruction du théâtre, dans *Sphinx und Strohmann*, repose sur la dissociation des images et des sons propres aux entrées en scène, la première manifestation dadaïste à Paris pousse le concept encore plus loin. Dans la France d'après-guerre, les objectifs du futur mouvement Dada Paris sont clairement de faire voler en éclats les canons bourgeois de la culture, et la mentalité nationaliste et xénophobe qui y est attachée. La première Matinée de *Littérature* qui se tient le 23 janvier au Palais des Fêtes, organisée par André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Francis Picabia, Tristan Tzara et d'autres, tire profit du lieu où se déroule l'événement pour attaquer davantage les valeurs dominantes. Dans ce cadre, le numéro qui fonctionne le mieux – comprendre : celui qui cause le plus d'indignation et de réactions dans la salle – est celui dont la force théâtrale repose sur l'entrée en scène.
- 19 Cherchant à exporter les trouvailles de Tzara dans le domaine du politique, les dadaïstes en herbe décident d'attaquer l'entrée en scène en ce qu'elle fait exister un hors-scène à côté de la scène, espace imaginaire en lien avec le théâtre mais qui ne s'y réduit pas nécessairement. C'est sur la nature de ce hors-scène que se porte alors l'attention des dadaïstes. Le choix d'un lieu ouvert aux bruits du monde devient alors un critère essentiel pour que cette dimension latente de l'entrée en scène devienne exploitable, d'où le choix du Palais des Fêtes :
- Il y avait à peine cinq jours que Tristan Tzara était à Paris qu'eut lieu le premier Vendredi de *Littérature*, dans le bâtiment du Palais des Fêtes, rue aux Ours et rue Saint-Martin, dans une petite salle contiguë à deux cinémas dont on entendait simultanément les deux orchestres qui jouaient *Vamp* et *Mignon*.¹⁷
- 20 La présence de Tristan Tzara avait été tenue secrète, les dadaïstes voulant jouer de l'effet de surprise sur les spectateurs. Son entrée en scène est néanmoins préparée par la lecture d'Aragon de « Lépreux du paysage »¹⁸, poème de Tzara composé d'un mélange d'expressions françaises, d'images détournées et d'éléments de « poésie nègre », qui fit grande sensation. L'entrée du membre du Cabaret Voltaire est ainsi mise en scène : son apparition est préparée par son propre poème puis elle est accompagnée du tintement de deux sonnettes, actionnées par Aragon et Breton en coulisses, dont le bruit couvre en partie le son de la voix de Tzara entré sur scène qui se met à lire un extrait de journal. La réaction du public ne se fait pas attendre :

Dans le silence stupéfait qui suivit, Tzara s'avança et commença à lire le dernier discours de Léon Daudet à la Chambre. Aussitôt, dans les coulisses, Breton et

Aragon se mirent à agiter énergiquement les deux sonnettes qu'il leur avait fallu une heure pour dénicher le matin même. Les spectateurs [...] se sentaient pris dans un sombre traquenard où leur réputation était compromise, réagirent brutalement. Ressentant l'insulte jusque dans leur personne, ils invectivèrent les acteurs et surtout le petit poète à la mèche noire, lequel en avait vu d'autres et poursuivait imperturbablement sa lecture, d'une voix rauque et grasseyante.¹⁹

- 21 Outre le fait qu'il s'agisse de la première apparition publique du fondateur de Dada Zurich, et que cette seule apparition eut suffi à provoquer l'indignation d'une partie (bien pensante) des spectateurs, l'action qu'elle annonce est anti-dramatique au possible : il s'agit de la lecture à haute voix d'un journal, action prosaïque. La charge provocatrice de cette entrée en scène réside dans le fait qu'elle viole les fonctions dramaturgiques qui devraient être les siennes : elle n'est ni « franchissement » ni annonciatrice d'une activité dramatique. Bien au contraire, elle s'effectue dans un environnement hostile à tout événement dramatique sur scène, puisque, comme on a pu le lire dans le témoignage d'Aragon, le lieu est rempli des bruits de la ville et du son des projections des deux cinémas mitoyens. Enfin, les bruits de sonnette qui viennent des coulisses rappellent l'existence d'un hors-scène qui, comme coïncé sur le moment liminal de l'annonce d'une entrée – il s'agit de sonnettes de portes –, ne peut se laisser oublier et envahit l'espace de la scène. Le bruit des sonnettes qui active habituellement l'existence d'un lieu liminal, le seuil, appelé à n'être que transitoire, est utilisé ici dans une durée qui empêche cet espace liminal d'advenir à autre chose, à l'apparition, à la fiction et à l'action. Car dans le sketch présenté au Palais des Fêtes, l'absence de fiction dramatique qui commencerait avec l'entrée en scène de Tzara renvoie la scène à sa vacuité constitutive : la scène n'est qu'un espace vide qu'il s'agit de remplir d'une façon ou d'une autre. Et cette nécessité de faire vivre la scène nous ramène à ce qu'il y a en face, les spectateurs, et peut être aussi les raisons de leur venue au théâtre. La réaction des spectateurs, telle qu'André Breton et Tristan Tzara se la rappellent, est on ne peut plus limpide sur ces attentes : « À première vue, l'effet recherché semble bien être obtenu, le conformisme en mauvaise posture, le bon sens hors de lui, la presse écumant de fureur »²⁰. Tzara d'ajouter : « tout ce que je voulais exprimer c'était que ma seule présence sur la scène, la vue de mon visage et mes mouvements devaient suffire à satisfaire la curiosité du public et que tout ce que j'aurais pu dire n'avait aucune importance. »²¹
- 22 En exploitant la porosité sonore de la salle des Fêtes de la rue Saint-Martin, les dadaïstes parisiens créent à nouveau une dramaturgie dans laquelle l'illusion théâtrale ne peut advenir : « le moment où tout se joue »²², pour reprendre l'expression de Béatrice Picon-Vallin, ne se joue jamais vraiment. Scène comme coquille vide et vidée, l'entrée en scène dada rappelle constamment au spectateur que ses attentes seront déçues, qu'il n'y a rien à attendre du théâtre. Dans ce sketch, la première entrée en scène, dont la fonction est aussi de définir le nouvel espace de jeu et les modalités esthétiques et conventionnelles qui lui sont propres, ne peut fonctionner normalement et réaliser les attentes du public, causant sa colère.

En guise de sortie

- 23 Loin d'être un pur outil spectaculaire pour provoquer le spectateur et le faire sortir de sa passivité intellectuelle, l'utilisation des entrées en scène chez Dada doit être comprise comme un moyen dramaturgique à part entière. Retirer à l'entrée en scène son accent dramatique revient à rendre inintelligible pour le spectateur la langue théâtrale. Lors de

la représentation de *Sphinx und Strohmann* ou de la Matinée de *Littérature*, celui-ci se retrouve confronté à des images qui ne se réalisent pas comme ses attentes modelées par les conventions théâtrales en cours le prévoient. Une modification apparemment si anodine dans la trame dramatique permet alors à une « vision » nouvelle de se développer, ou, comme Tristan Tzara le dira plus tard, cela permettra de passer d'une « poésie moyen d'expression »²³, héritage impossible du lyrisme, à une « poésie activité de l'esprit ». Les conséquences de tels changements dépassent le domaine de l'art : « la poésie-activité de l'esprit désagrège le dur ciment d'une forteresse qui passait pour inattaquable, la syntaxe »²⁴. De la même manière, cette dramaturgie dada qui refuse le lyrisme et pense l'acte théâtral par l'entrée en scène pour le spectateur à repenser sa place face à la scène et à ce qui lui est présenté. Georges Ribemont-Dessaignes parle lui d'essor libre : « Mais comment donner l'essor libre à l'individu dans sa totalité et sa profondeur, par quels moyens ? Eh bien ! par n'importe quel moyen de l'Art, à condition qu'il soit justement détaché de l'Art »²⁵. C'est dans le dessillement que (ne) provoque (pas) l'entrée en scène (Dada) que se révèle la dimension contestataire et politique d'un théâtre qui se refuse, en fait, à penser le théâtre comme un champ d'expérience coupé de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

- Ball, Hugo. *Dada à Zurich : Le mot et l'image*. Dijon : Les Presses du Réel, 2006.
- Breton, André. *Œuvres complètes*. Paris : La Pléiade, 1988.
- Chion, Michel, www.michelchion.com, http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60 [consulté le 30/08/2012].
- Dachy, Marc. *Archives Dada/Chronique*. Paris : Hazan, 2005.
- Dachy, Marc. *Journal du mouvement Dada 1915-1923*. Genève : Skira, 1989.
- Art en théorie 1900-1990, une anthologie*, Charles Harrison, Paul Wood. Paris : Hazan, 1989.
- Picon-Vallin, Béatrice. « Le moment où tout se joue... ». *Les Cahiers*. 2001, n°40.
- Robemont-Dessaignes, Georges. *Déjà Jadis*. Paris : Julliard, 1958.
- Rivière, Jean-Loup. « Entrer en frappant ». *Les Cahiers*. 2001, n°40.
- Sanouillet, Michel. *Dada à Paris*. Paris : Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1965.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.
- Tzara, Tristan, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2001.

NOTES

1. Louis Aragon, vers 1923, cité par Marc Dachy dans le *Journal du mouvement Dada 1915-1923*. Genève : Skira, 1989, p. 132.
2. Jean-Loup Rivière, « Entrer en frappant », *Les Cahiers*, n°40, 2001, p. 17.

3. Tristan Tzara, « Chroniques zurichoises », *Œuvres Complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 2001, p. 564. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention OE. C., suivie du numéro de page.
4. Ecrite en 1907, cette pièce est une libre interprétation de l'histoire de Job dans laquelle Kokoschka intègre des éléments autobiographiques comme sa relation tumultueuse avec Alma Malher-Werfel qui le quittera pour l'architecte Walter Gropius.
5. La vision n'est pas une activité de la mémoire ou de la perception. Elle se situe à un niveau de conscience où l'être accède à son monde intérieur. [...] Toute vie qui puise sa vie dans ce monde intérieur aura une perception plus aiguë de ces images » Oskar Kokoschka, « De la nature des visions », in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990, une anthologie*. Paris : Hazan, 1989, p. 136.
6. Tristan Tzara, *Dada est Tatou, Tout est Dada*. Paris : GF-Flammarion, p. 209.
7. Tristan Tzara, « Chroniques zurichoises », in *Œuvres Complètes*, t.1. Paris : Flammarion, 1975, p. 564.
8. Béatrice Picon-Vallin, « Le moment où tout se joue... », *Les Cahiers*, n°40, 2001.
9. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Gallimard, 2004, p.8.
10. Hugo Ball. Entrée du 14 avril 1917, *Dada à Zurich*. Dijon : Les Presses du réel, 2006, p.119-20.
11. « Death, with lightning and thunder. A good, strong faith is like blindness. It covers over unpleasant things, but those things never disappear./ Death goes away with Anima ». Nous traduisons.
12. Terme emprunté à Michel Chion pour décrire « un phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante ». Michel Chion, http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60. Consulté le 30 août 2012.
13. Oskar Kokoschka, « De la nature des visions », conférence donnée à Vienne le 16 janvier 1912, traduit de l'anglais par Annick Baudouin d'après l'ouvrage d'Edith Hoffmann, *Kokoschka, Life and Work*, cité dans *Art en théorie 1900-1990, Une anthologie*, op. cit., p.136.
14. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Folio essais, 1985
15. Richard Huelsenbeck, *En avant Dada, l'histoire du Dadaïsme*. Paris : Attila, 1983, p. 32.
16. Nous renvoyons ici à tous les critiques politiques et moralistes du théâtre, depuis Platon jusqu'à l'Abbé D'Aubignac. Pour une analyse plus complète de la question de la haine du théâtre et de la modernité, nous renvoyons aux deux excellents ouvrages de Martin Püchner, *Against Theatre* et *Stage Fright*.
17. Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, cité par Marc Dachy, *Archives Dada/Chronique*. op. cit., p. 281.
18. Tristan Tzara, « Le Géant blanc lépreux du paysage », publié dans le recueil « Vingt-cinq poèmes ; vingt-cinq et un poèmes », OE. C., op. cit.. t.1, p. 87.
19. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*. Paris : Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1965, p. 125.
20. André Breton, « Entretiens », *Œuvres Complètes*, t.1. Paris : La Pléiade, 1988, p. 462.
21. Tristan Tzara, *Memoirs of Dadaism*, trad., in Edmund Wilson, *Axel's Castle. A study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930*. New York : Charles Scribner, 1932, p. 304, cité par Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 125.
22. Béatrice Picon-Vallin, « Le moment où tout se joue... », art. cit., p. 40.
23. Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *Ibid.*, t. 5, p. 13.
24. Tristan Tzara, *Ibidem*.
25. Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*. Paris : Julliard, 1958, p. 31.

RÉSUMÉS

Si le théâtre Dada est peu connu pour ses textes dramatiques, certains moments forts des représentations et éléments propres à cette dramaturgie d'avant-garde ont laissé des impressions mémorables chez les artistes et les spectateurs de l'époque : l'entrée en scène est un de ces éléments privilégiés. À travers l'étude de deux spectacles, *Sphinx und Strohmann* (1916) et la première Matinée du groupe *Littérature* (1920), nous nous proposons d'analyser les spécificités dramaturgiques de l'entrée en scène telles qu'elles sont développées lors de ces deux représentations, afin d'en faire ressortir les intentions esthétiques et théâtrales, ainsi que leurs effets sur les spectateurs.

INDEX

Mots-clés : dada, avant-garde, Tzara (Tristan)

AUTEUR

EMMANUEL COHEN

Emmanuel Cohen écrit une thèse de doctorat sur le théâtre des Avant-gardes historiques et de Gertrude Stein, sous la direction de Christophe Bident et Wendy Steiner de l'Université de Pennsylvanie (UPenn). Il a notamment publié un article « Principes cinématographiques contre théâtralité empêchée, ou l'esthétique théâtrale de Gertrude Stein » dans *Théâtre Public* (mai-juin 2012).