



Dictionnaire des théâtres du monde

Dada et le théâtre

S'opposant par principe à toute forme d'art et à la plus socialisée, à la plus institutionnalisée de toutes, le théâtre, Dada ne peut avoir avec lui que des rapports marginaux, sinon conflictuels. La dramaturgie dada, si elle existe, est de combat.

Le non-théâtre

La négativité dada s'accommode mal, d'entrée, des contraintes que le théâtre impose comme genre* et comme système de communication* : « Dada ne signifie rien », « l'art n'est pas sérieux », « Dada n'est pas une école littéraire », ces quelques déclarations tirées des manifestes de Tzaradébouchent très logiquement sur les manifestations-provocations de 1920, au Grand Palais (dans le cadre du Salon des Indépendants), à la Maison de l'Œuvre (où l'on joua le Serin muet de [Ribemont-Dessaignes](#), S'il vous plaît de Breton-Soupault, la Première Aventure céleste de M. Antipyrine de Tzara), au festival dada de la salle Gaveau (où furent donnés la Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine du même Tzara et Vous m'oubliez des mêmes Breton et Soupault). En 1921 ce sera le Piège de Méduse de Satie, puis le Cœur à gaz de Tzara et à partir de 1922 on peut citer une pièce de Tzara (Mouchoir de nuages), mais est-elle encore dada ? et plusieurs pièces de Ribemont-Dessaignes (le Bourreau du Pérou, l'Empereur de Chine), mais a-t-il jamais été dada ? Ces prestations se donnent pour unique but de piéger les auditeurs (peut-on encore parler de spectateurs ?), de les amener, par la présentation de quelques pots-pourris faits de danse, de poèmes et de textes dialogués d'ordinaire incompréhensibles (les deux Aventures de Tzara notamment) à réagir violemment et à conspuer les acteurs, coupables d'injures à la raison et au contrat tacite passé entre ceux qui « se donnent en spectacle » et ceux qui les regardent. Se démarquant du futurisme* qui offre un corps de doctrine cohérent et complet et ouvre des perspectives ambitieuses sur la possibilité d'un art entièrement nouveau, Dada s'installe dans le rien ou dans l'affirmation conjointe des contraires, à la seule fin d'étouffer dans l'œuf toute tentative de réalisation artistique. Le seul profit théâtral, pour l'analyste, des manifestations des années vingt est d'obliger (non pas pour la première fois – [Larry](#) l'avait déjà fait avec son Ubu) à prendre en compte, décidément, le public comme producteur de l'œuvre qu'on lui soumet. Producteur, non pas à l'instant de la représentation mais antérieurement même à l'écriture du texte proposé : un dramaturge classique et moins classique sait avant de prendre la plume à quel ensemble de conventions il devra se plier pour faire passer son message, à quel type de matériau (des répliques, des personnages), à quelles règles de composition* (exposition, nœud, dénouement), à quelles lois morales et philosophiques (bienséances*, vraisemblance*, cohérence). Toutes contraintes non écrites mais qui éclatent dans leur arbitraire le jour où un voyou mal intentionné viole les règles du jeu. Et si l'on demande à Tzara d'être, un instant, sérieux et de dire ce qu'il pense du théâtre on n'obtiendra guère plus qu'un refus de jouer sa partie : « Les petites sensibilités torturées des psychologies variables, théorie déclamatoire, ne peuvent pas découvrir une vérité à jamais obscure, comme toutes les actions qui sont vaines et les résultats relatifs. » Dès lors, le procès est instruit : inutile de se livrer à quelque exégèse dramaturgique que ce soit concernant les Aventures célestes ou Cœur à gaz, inutile d'annexer à Dada d'authentiques écrivains de théâtre comme Ribemont-Dessaignes : Dada se vit et ne s'écrit pas.

Théâtre quand même

Cependant, bien que l'extrémisme dada eût dû l'amener à se saborder rapidement (ce qu'il fit puisque né en 1916 il est déjà moribond en 1922), à force de ressasser le même refus de tout, Dada, en la personne de Tzara, modifia quelque peu sa position en affirmant un vitalisme qui, bien que marqué au sceau de la révolte, n'en pose pas moins les prémices d'une réflexion créatrice. « Ce que

nous voulons maintenant, dit Tzara dans sa « Conférence sur Dada » de 1922, c'est la spontanéité . Non pas parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose, mais parce que tout ce qui sort librement de nous-mêmes sans l'intervention des idées spéculatives nous représente. » Par une sorte d'innéisme plus ingénu que magique, Tzara estime qu'il est possible de faire coïncider, sans distorsion, la pensée avec les mots, mais saisis avant qu'ils ne dégénèrent en langage. Sans doute Tzara n'est-il pas Artaud et ce n'est pas lui mais Artaud qui cherche à retrouver « la Parole d'avant les mots » ; il est néanmoins loisible, désormais, d'interroger les textes théâtraux de Tzara à la lumière de concepts philosophiques et moraux, voire dramaturgiques, fort éloignés des affirmations tranchantes, en forme de non-recevoir, citées plus haut.

À partir du moment où Dada a mis le doigt dans l'engrenage de la contradiction en acceptant d'écrire sous forme théâtrale ce qui aurait dû rester force vitale indicible, il ne peut empêcher qu'on décèle dans ses œuvres des thèmes et des structures qui, pour masqués qu'ils soient, n'en sont pas moins une tentative originale d'élaborer un autre théâtre.

Rédacteur(s)

[M. Corvin](#)

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Ribemont-Dessaignes (G.) Tzara (T.) Breton (A.) Soupault (P.) Satie (E.) Serin muet (le) S'il vous plaît Première Aventure céleste de M. Antipyrine (la) Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine (la) Vous m'oubliez Piège de Méduse (le) Cœur à gaz (le) Mouchoir de nuages Bourreau du Pérou (le) Empereur de Chine (l') Jarry (A.) Ubu Artaud (A.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-dada-et-le-theatre>