Bulletin of the *Transilvania* University of Braşov
Series IV: Philology and Cultural Studies • Vol. 7 (56) No. 1 - 2014

Ironiser l'écriture programmatique. Le manifeste dadaïste

Rodica ILIE[1]

The present article tries to define the inherent philosophy of the creation of Dadaism in the field of programmatic writing manifested through the form of literary manifesto, a production which elaborates itself paradoxically, just at the level of the spontaneity ('s mimicry), of the ludic-poetical practice. Its mechanisms self-contain both a natural legitimation which organically belongs to the foundation of some literary-artistic schools (like Dadaism and Constructivism, in European Avant-garde and Cannibalism or Cultural Antropophagy in Brasylian Modernism), and a de-legitimizing phase, that gets justified itself through the cynico-kynical reason about which Peter Sloterdijk speaks (1983).
Important for both the Avant-garde's poetic as for the history and evolution of the Art in general, the dada manifesto became, at the beginning of the 20th Century, a form of reevaluating the artistic codes, a manner of putting under discussion the Creator and the Receiver as well, a productive strategy of irony and humor, of absurd and contradiction poetry of innovating the aesthetic languages.

Key-words: *manifesto*, *Dadaism, the poetic of avant-garde, hybridization, irony, collage strategies of innovation the artistic codes.*

1. Préambule

Dans le cadre des formes programmatiques de légitimation de l'avant-garde européenne, le manifeste dadaïste constitue la position la plus ferme et la plus spectaculaire. Parmi les représentants de cet esprit iconoclaste, celui qui donne naissance à un moyen personnel, nouveau de théorisation, c'est Tristan Tzara qui cultive l'anti-théorie (Compagnon) ou l'anti-manifeste en tant que manifeste. Par ses affirmations métathéoriques du manifeste de 1918 et du *Manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amer*, Tzara légitime le mode antilittéraire de l'espèce devenue canonique dans la littérature de l'avant-garde historique, en réécrivant les topoï / les invariants formels de ceux-ci. Le pastiche de l'attitude qui justifie cette pratique discursive et la parodie de ses mécanismes internes confirment que le manifeste dadaïste repose sur l'opération de la réécriture, de la résémiotisation de la structure et des fonctions de cette espèce consacrée, arrivée au point d'être ironisée, déconstruite.

[1] Université Transilvania de Braşov, rodicamariailie@gmail.com.

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

Le mérite du mentor du dadaïsme consiste dans la capacité de réutilisation des stéréotypes par l'exercice de l'insolite (du regard frais, sans émerveillement), de la transformation de l'espèce d'une forme conventionnelle – qui a élaboré un méta-modèle propre, qui a motivé son existence par son caractère d'aide en relation avec le mouvement, la littérature et l'esthétique qu'elle promeut- dans une nouvelle forme, régénérée. C'est dans cette nouvelle forme qu'on remplace une rhétorique pragmatique –dogmatique par une rhétorique de la dérision, de l'exercice ludique, dans laquelle la discursivité de force, qui met en exergue le didactisme, est substituée par un moyen d'énonciation oblique, déstabilisant, parfois corrosif. Celui dernier aura un rôle perturbant, modifiant le « confortable » et la régularité de l'expression théorique futuriste. Tout comme les contre-manifestes de l'Apollinaire (L'Anti-tradition futuriste) ou de Huidobro (Le Manifeste des manifestes), Oswald de Andrade (Le Manifeste de l'anthrophagisme) ou de D. Trost (La Dialectique de la dialectique), les anti-manifestes dadaïstes sont des textes sur les textes, des écritures de deuxième degré, en impliquant une relation transtextuelle, par le rapport à l'hypotexte de la traduction immédiate des théories produites par l'avant-garde. De cette façon, la conscience critique du futurisme est doublée par une conscience paradoxale du dadaïsme, construite à vrai dire sur une motivation fondatrice, mais le fondement se fait par la négation absolue, par l'autolégitimation, par dérision et autodérision. Le métamodèle du manifeste dadaïste comprend la critique de la tradition, mais aussi la critique de soi-même, le manifeste devenant par définition un manifeste de l'existence par abolition ironique et autoironique. En assimilant les stratégies publicitaires, l'anti-manifeste s'en sert, tout comme les modèles théoriques- programmatiques, à la manière de la contre-réclame, pour arriver finalement toujours à la réclame. Mais celle-ci sera soutenue par le non-conformisme, par le contre-discours qui acquiert l'autosuffisance par l'excès et enfin, par la gratuité de la négation.

2. Le manifeste dadaïste - poésie de l'énonciation, poésie de la distanciation

En agissant « uniquement par contraste », comme l'avoue-t-il dans une lettre adressée à Jacques Doucet (le 30 octobre 1922), le fondateur du dadaïsme se fait connu par une poétique réformatrice qui vise la contradiction et la dynamisation des modèles discursifs du modernisme *fin-de-siècle* et du modernisme radical, anarchique de l'avant-garde historique, ces derniers étant situés sur la même dimension de la philosophie de la négation. Tzara, convaincu que la poésie est un instrument cognitif, la désesthétise, la dépouille de la fonction de plaisir, pour rendre les démarches antilittéraires un moyen de se rapporter au monde, à la réalité. Ainsi la littérature proprement-dite et le manifeste littéraire détiennent dans la conception dadaïste la valeur d'un « moyen particulier de communication », car leur rôle primordial est d'agir en tant que modalités de « connaissance ».

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

> La poésie est un instrument, une de ces « méthodes » de description de la réalité du monde (…). La poésie n'est pas faite pour contenter, pour garnir ou pour divertir, mais elle correspondrait à un besoin particulier, celui de la connaissance (Tzara 1982: 324).

Par conséquent, le travail du poète ne consiste plus dans l'activité de nature ornementale ou dans la communication de quelque chose qui vient d'au-delà de lui, mais dans l'exactitude de la perception, dans la précision et la force de l'expression de ce qu'il a à communiquer. Proche dans les convictions de la vision d'Ezra Pound, concernant le rôle de l'écrivain, Tzara affirme d'une forte volonté la distanciation de vieux mythes:

> le poète n'est plus un mage, il est un homme qui dispose d'un appareil particulier d'investigation ; l'inspiration n'est pas une transe d'essence plus ou moins divine, mais comme l'invention, elle est un processus d'assimilation, de choix, d'assonance et d'association (Tzara 1982: 324).

Ces lignes dans lesquelles Tzara parle de la « poésie et de la culture » représentent l'expression d'une conscience intégrative, non-sélective qui comprend que le poète n'est pas dissocié de son monde, de la société, du tumulte de l'histoire, mais qu'il est un « réceptacle de la vie terrestre ». Cependant il n'est pas un collectionneur de surface, mais un explorateur qui fouille et qui dérange les habitudes de l'esprit.

> Le poète doit travailler en profondeur: c'est après qu'il traverse l'obscurité, qu'il puisse arriver à la lumière. La conscience de la vie elle-même ne se révèle pas à l'homme qu'après que celui-ci ait navigué au long de la mort. Il faut risquer la vie pour arriver enfin à la conscience de soi (Tzara 1982: 325).

La poésie devient ainsi risque et aventure en irradiant sa force de liberté, elle détient généralement la fonction de connaissance dans la mesure où « est un acte vécu, une expérience valable, nécessaire et immédiate ». Au-delà de la recherche de la profondeur dans l'exploitation de la transitivité du monde, la poésie engage son serviteur dans l'action de la libération de l'homme, en lui montrant des moyens différents de communication et « des possibilités infinies » de connaissances. Cette idéologie que Tzara expose 20 ans après la fin du groupe, semble s'inscrire dans une critique implicite de tout engagement. La neutralité de la position du théoricien dadaïste va vers le socialisme et se déploie du pacifisme « anarchique » qu'il adopte dès les premières années du dadaïsme.

Le manifeste du dadaïsme est une sorte de réponse à ces objectifs socio-moraux et culturels, leur écriture étant motivée plutôt par la volonté de réveiller la conscience, que par le désir d'imposer par son intermédiaire une doctrine esthétique

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

ou politique. Perturbateur du discours culturel, après avoir affirmé et soutenu une mode au début du siècle, celle de signaler des nouvelles prises de positions des révolutions esthétiques et politiques, le manifeste connaîtra par le mentor du dadaïsme une vie spectaculaire, en touchant son apogée par le culte de l'ironie et de la négation de ses propres mécanismes.

L'anti-manifeste se veut une écriture convulsive, méprisante et parodique, fondée sur une rhétorique blasphématoire, de l'excès de la négation. A son tour, il constitue des catégories de négation comme: légitimation par délégitimation, la dérision, la destruction de soi, le culte du non-sens comme le seul sens accepté, la distance ironique et l'autodestruction, le déconfort intellectuel et le dérayage de l'ordinaire, l'atéléologique et l'incompréhensible, l'anti-utopie et la dystopie, etc. Nous allons voir tous ces attributs qui définissent les anti-manifestes dadaïstes dans une analyse dans un autre chapitre.

En ligne générale, on peut affirmer que ces manifestes constituent des cris d'une culture sursaturée de modèles, c'est pour cette raison-là que la réaction est d'autant plus agressive que le modèle oppose une plus grande résistance. La séparation du modernisme se réalise par l'abus sur les procédés de création, en impliquant l'expérimentation et le jeu dans la nouvelle philosophie de l'action. Forcer les frontières génologiques constitue une autre réaction à une tradition entière, Tzara avoue lui-même qu'il pratique l'art du collage pour sanctionner l'unité de l'œuvre.

> En 1916, j'essayais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments considérés indignes d'en faire partie comme: des phrase de journal, des bruits, des sons. Ces sonorités, complètement étrangers des sons imitatifs, devaient évoluer en même temps avec les recherches de Picasso, de Matisse, de Derain qui utilisaient de différentes substances dans leurs toiles/peintures (Tzara 1990: 95).

Un argument de cette nouveauté est la synchronisation avec le rythme de la révolution plastique. Mais la simultanéité du discours littéraire avec celui de l'avant-garde des arts visuels ou musicaux ne signifie pas la reprise mimétique des certaines techniques, par contre, les collages dadaïstes ont une autre fonction, celles-ci dépassent la planéité et la stylisation cubiste, en cherchant à produire une discursivité stratifiée, rendant les registres ambigus, en les obligeant à une existence dialogique déconfortante, parce que les matériaux nobles doivent supporter la proximité des rebuts, les clichées de la haute culture, rendues officielles, elles doivent cohabiter auprès des lieux communs de la culture de masse, avec les slogans publicitaires et les stéréotypies de la familiarité et de la mondanité.

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

3. Aspects de la transitivité dadaïste

Il n'est pas facile de vérifier cette catégorie stylistique qui d'habitude est associée à la simplicité, à l'économie du sens, par contre, la transitivité des manifestes dadaïstes est polyvalente, vérifie très habilement le contre discours, met en pratique l'art de la démystification, de la désillusion et du blasphème. C'est pour cela que ses traits n'appartiennent pas au profile du langage commun, bien qu'ils jouent complètement avec l'habituel. Parmi ses techniques discursives, le contre-manifeste dadaïste reprend quelques procédées de la prosaïsassion dérivée de la rhétorique whitmanienne, de la poétique de l'événement et de l'action et de la poésie conversationnelle d'Apollinaire. Le collage, le montage, le flash, le photomontage, le dépaysement des phrases du contexte qui les a produites, entretiennent le dynamisme et confrontent le récepteur à la sensibilité du monde moderne dans les rythmes dans lesquels il mène son existence. Ceux-ci poussent le récepteur à trouver une cohérence différente, absolument fraîche et nouvelle des choses, le déterminent à lire le texte du monde dans une autre perspective et dans une autre logique, naïve, inaltérée par rapport aux anciens codes, voire par le positionnement incongrus de ces fragments de réalité. Les asymétries, « la discontinuité lexicale, le manque de la syntaxe, le procédé des blancs et de l'énumération chaotique » (Gheorghe Crăciun), les déviations de signification, contradiction et la redondance des éléments narcissiques appartenant à l'auteur forment finalement, par le contre manifeste dadaïste une sémantique cynique (Sloterdijk), en entretenant le processus de la désémiotisation, de la désignification. Le langage est vidé de sens, il dissémine l'irrégulier et se soutient uniquement par la poésie de l'énonciation, du dramatisme gratuit: « A un moment donné, le monde entier est un couplet de tête et du corps. Que cette phrase soit répétée 30 fois. Moi, je me trouve très sympathique, Tristan Tzara ».

En cultivant le nonsense, le manifeste dadaïste dissémine l'apologie du doute, de la méfiance, il note d'une manière ludique-ironique l'apocalypse du langage et la syntaxe de l'esprit. La déstructuration de l'ordre rationnel agit à la fois d'une manière substantialiste, au niveau de l'idée et d'une manière doctrinaire, idéologique, le contre-manifeste se moque non seulement des vérités et de l'art de la démonstration, mais aussi des mécanismes qui ont comme but la découverte progressive de la vérité ou la fabrication des systèmes philosophiques, esthétiques ou politiques. C'est pour cela que, dans sa manière d'agir, le contre-manifeste accélère - en et par autodémystification – un temps conventionnel, devenu cliché, de la fondation/ de l'immobilité: « Qui s'oppose à Dada, c'est avec moi, a dit une personne illustre, mais il est mort sur le coup. Ils l'ont enterré comme on enterre un véritable dadaïste. Anno domini Dada. Doutez-vous de cet exemple et rappelez-vous de lui ». Les fonctions du contre-manifeste défient les règles de l'art, défient aussi les règles de la théorie de l'art, du programmatisme, en désertant de leurs congruences par humour et par blasphème.

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

Ce n'est pas seulement par Tristan Tzara, qui prouvait la validité de la doctrine de la négativité dans le spectacle de cabaret, mais surtout par Tzara que le manifeste devient une forme de performance culturelle, en comptant sur la poésie de l'énonciation, sur le genre burlesque de la représentation scénique, en valorisant les aspects de la dramatisation, en entraînant en permanence un dialogue entre l'image de soi et la présence réceptrice.

4. L'ironie, stratégie de la transgression des catégories littéraires

Le manifeste dadaïste dépend de l'éclectisme des formules, se nourrit avec exubérance du désordre formelle de la décomposition de hauts modèles, du jeu des lieux communs de l'art et de la familiarité. La phraséologie de la réclame, le cliché verbal, la convention de syntaxe du genre théorico – programmatique composent un complexe actantiel – sémantique qui donne naissance à de multiples significations dans la nouvelle pratique du manifeste.

Si la destruction des frontières génologiques fait partie d'un scénario ample, qui réitère dans le cadre d'une dystopie une nouvelle construction utopique – « Après le massacre il nous reste un espoir d'une humanité purifiée (*Le Manifeste Dada* 1918) – la résignification par l'art du collage des lieux communs, des stéréotypes de création, rend le manifeste dadaïste semblable à une architecture composite et de nature dialectique. Sanctionnant le conventionnalisme, s'en servant pour le démystifier, annulant la logique, il lui plagie les dispositifs de l'argumentation pour dévoiler son insuffisance. Le blasphème et la désacralisation du langage constituent des opérations élémentaires qui assurent un temps de la mise en place, soit qu'il soit mesuré en déviations ou des chutes du sens, soit qu'il soit marqué par des négations, des parodies et des résémantisations cyniques-humoristiques:

> J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour la valeur morale de toute phrase – trop de commodité ; l'approximation fut inventée par les impressionnistes) (*Manifeste Dada* 1918).

En renonçant à la commodité de la reprise des modèles (structures, méthodes), Tzara en démonétise la valeur, en ridicule les effets, effaçant toute trace de formalisme. Si les actions mimétiques sont considérées comme une dégradation intellectuelle, Dada naît du désire de libération de l'esprit des méthodes, écoles, programmes. La contestation dadaïste vise le dogmatisme, l'académisation des écoles que l'avant-garde désirait, l'attaque du futurisme, du cubisme et de l'expressionnisme constructiviste arrive aux injures, à l'ironie destructive: « laboratoire des idées formelles ». C'est pour cela que l'écriture de Tzara aura le rôle de réactif et assimile

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

dans sa structure anatomique les anticorps de la négation et de l'auto-négation, les cellules dévoratrices du virus de la stagnation.

> J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens.
> DADA - voilà un mot qui mène des idées à la chasse. (*Manifeste Dada* 1918).

Mobilisé par la « passion du rejet » - un des paradoxes de la modernité, selon Antoine Compagnon (1998: 9) - Tzara pratique une rhétorique palinodique, s'appuyant sur un discours de la rétractation, de la contradiction située au centre de sa philosophie. Dada est l'art de l'ironie, de l'ambiguïté cynico-kynice, par le jeu de la négation préparant la négation ses propres manières d'être. Cosmopolite et scandaleux, le groupe des dadaïstes n'épargne rien de la modernité bourgeoise en s'engageant dans l'institution du blâme et du blasphème, pratiquant la critique du goût philistin, mais aussi la critique des théories te des hautes valeurs de l'esthétique moderniste.

5. L'ironie de l'anti-manifeste, passion ludique et contre systémique

Les constantes de l'esprit Dada sont: la contradiction, l'appétit pour l'absurde et pour la passion du jeu. Le *manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amer* constitue une preuve de l'expérimentation formelle et de la pratique ludique projetée au niveau de l'écriture théorique. Par rapport à la normativité implicite du genre et à la conditionnalité du dogme de la cohérence idéologique, ce « manifeste » ne garde rien des indices officiaux de l'espèce que la marque du genre, celui-ci en se développant à l'aide d'une suite de courts poèmes en prose, de dimensions inégales, certaines définitions en négatif, certaines structures de dialogue, mélanges de formules parmi lesquelles se glissent aussi des traces doctrinaires, à peine définies. Néanmoins celles-ci, dispersées volontairement, n'ont ni l'intention ni la force de fonder un système.

La tension contre le système, déconstructrice se répand au cadre du manifeste dadaïste dès 1916, marquant cet effort en 1918 à travers les phrases célèbres d'auto-privation de la légitimité légitimante. Le paradoxe se fait remarqué et impose un raisonnement en permanent état de convulsion: au lieu de l'équilibre fondateur, au lieu de l'énergie fondatrice, l'anti-manifeste dada préfère la désintégration, le pluralisme (stylistico-rhétorique) et la pluralité (sémantique, des significations, de l'ironie et du blasphème au défi de la logique à travers de la plaisanterie sémantique, à travers l'humour noir et à travers l'absurde). En conséquence, le contre-manifeste

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

vise l'irrégulier et le déconfort, ayant comme points de référence l'incompréhensible, la gratuité et la pureté du contre-art pour le contre-art.

La logique du manifeste dadaïste consiste en une différence et une distance cynique, composée de la substance maligne de la dérision, de l'ironie, de la subversion et de l'accélérateur kynique du ludique, de l'humour adolescent. Conçu comme un contre-manifeste, le modèle dadaïste est une écriture critique par sa nature, la diversion qu'il produit a pour objectif l'engagement programmatique des écoles avant-gardistes qui ont produit une authentique littérature des manifestes. Ensuite, la réaction contre le dogmatisme et contre l'esprit doctrinaire n'est plus orientée vers une cible précise, cela devienne une action autonome délégitimante, le contre-manifeste dadaïste ne propose pas une autre méthode, il ne souhaite pas la cristallisation d'une théorie esthétique, mais, par contre, il se convertit sous la forme boumerang de la décomposition des formes et de la décomposition de soi. Dans cette perspective, le contre-manifeste dadaïste représente le modèle discursif du profil du mouvement: dynamique, auto ironique, contradictoire et délégitimant.

La manière d'être du contre-manifeste est le cataclysme qui vise la forme, la décomposition et la désorganisation de tous les registres de l'esprit. La structure, la logique du manifeste et ses fonctions organiques sont supprimés. Le manichéisme compositionnel qui visait la rupture par rapport au passé et la proclamation du renouvellement, le culte de la démonstration et l'introduction de certains axiomes qu'orientent la nouvelle tendance littéraire, le rôle de préfacier et de légitimateur de la doctrine esthétique sont détruits tour à tour. Le contre-manifeste dadaïste, en tant que forme insolite, ne prend pas au sérieux le conventionnalisme, le pragmatisme et le rigorisme de l'espèce qui commence à engendrer une tradition. En la trahissant, il répond polémiquement aux tendances de canonisation des groupes d'avant-garde, en menaçant l'orgueil du leader et également la souveraineté d'une espèce qui supprime la littérature même, coexistant avec l'exclusivité d'un livre sur identité difficilement à remplacer.

Si Marinetti consacre d'une manière définitive le genre, Tzara le dénigre, le choc esthétique-théorique qu'il pointe a cependant le même destin que chaque tendance. Contre la forme et contre la technique, contre le programme et contre le système, le modèle de l'écriture dadaïste se convertira à son tour dans une forme, qui dérive de l'esthétique moderne de la tendance littéraire qui suppose l'expression à travers de courts fragments de prose, du culte de l'insignifiant, du fait de brusquer l'horizon d'attente par le pathos de l'irrégulier et du « non-finito ». Alimentant l'illusion de l'insignifiance, du dérisoire de la communication, le contre-manifeste dadaïste transforme celles-ci dans un art qui culmine avec l'art de l'autodérision et de l'autoannulation.

Comme conséquence de cette raison composite démystificatrice et autodémystificatrice, les manifestes du dadaïsme imposent une logique qui dépasse la logique traditionnelle de la cohérence et de la démonstration rigoureusement formalisée, « une sorte de paralogique répondant à des exigences subjectives et

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

hasardeuses » (Tzara 1982: 356). Cette subjectivité ne rend rien du panthéisme de l'émotion d'expression romantique, ni même de facture impressionniste, mais elle représente le subjectivisme théâtral qui définit le bouffon, le sujet histrionique des spectacles dadaïstes. Absurde et incongrue, inégale avec soi et avec les normes ou les apories du positivisme, la logique dada s'instaure comme l'agression de l'ordre et de la congruence – « Expliquer: divertissement de ventres rouges dans les moulins des crânes vides » - comme transgression des limites de l'inconnu et des frontières de l'habitude:

> Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, - donc regrettable. Tout le monde le fait sous une forme de cristalbluffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile. L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un jem'enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En donnant à l'art l'impulsion de la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif, en guettant les années, dans la forêt (*Manifeste Dada* 1918).

Lorsque Tzara déteste la méthodologie de la doctrine, il ne fait qu'induire le chaos, mais qui est provisoire ; dans cette détérioration de l'instance autoritaire du manifeste s'insinue une nouvelle argumentation, qui balance entre la blague et l'ironie, entre l'acte démystifiant et celui fondateur. Mais la légitimation de ce dernier est frustrante, car il possède le morbide de la déconstruction, de l'auto dégradation de la nouveauté qu'amène la négativité absolue. Lorsqu' il n'y a rien à nier, la direction de l'abolition se focalise sur son propre être. Le Dadaïsme internalise par les manifestes de Tzara le moment préliminaire de la stase, ne lui laissant pas le temps de s'infiltrer dans sa dynamique spectaculaire.

Assumer la condition éphémère de la nouveauté ramène en discussion le problème du dérisoire de chaque essai de sauvetage de l'art, car chacun engendra par la sursaturation méthodologique et pratique une nouvelle crise des valeurs. La conscience du dérisoire entretient le culte du dérisoire de la désacralisation de l'institution de l'art, de la démolition de la suprématie de ses catégories esthétiques. Tzara confirme la validité de ce processus, car selon un authentique dadaïste, aucun œuvre ne doit durer, ne doit imposer aucune mode ou ne doit servir comme modèle. La délégitimation est exprimée en termes de la transparence de cet objectif négatif: « Dada ne prêchait pas, car il n'avait pas de théorie à défendre, il montrait des vérités en action et c'est comme action que désormais il faudra considérer ce que l'on nomme communément art ou poésie » (Tzara 1982: 355).

L'espèce du manifeste dadaïste- affirmation tout à fait antilittéraire, bouleverse l'attention du récepteur, au lieu de la focaliser, agresse les habitudes de construction et altère profondément les mécanismes de la pensée théorique et esthétique, sanctionne les clichés du vocabulaire de l'art et amène continuellement

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

l'insolite au niveau de la langue. Brouillant tous les codes, l'anti-manifeste devient un discours circulaire autoréférentiel, dont l'apogée est marqué par la négation et l'esthétique de la négativité infligées en tant que nouveau code, supercode parodique, métadiscursif et antilittéraire. Ce dernier vient compléter le genre théorique – programmatique par le renversement des modèles usités dans la tradition avant-gardiste.

En tant que réponse anticulturelle au conventionnalisme et au dogmatisme, le manifeste de Tzara est le fondement antiprogrammatique, antidoctrinaire, antiélitiste et antiesthétique:

> Pour la première fois - affirme Raoul Hausmann –le dadaïsme est celui qui ne se situe pas sur une position esthétique devant la vie. Etre dadaïste peut signifier parfois, être commerçant, politicien, plutôt qu'artiste, parfois ne pas être artiste que par hasard…Vivent les événements dadaïstes de ce monde. Etre contre ce manifeste signifie être dadaïste! (de Micheli 1968: 150).

Transitif et explorateur par définition, l'anti-manifeste dada va représenter une manière de vivre, une philosophie de l'action nihiliste et qui s'autodélégitime.

En réévaluant les données de la discursivité théorique, le dadaïsme compose un discours de la décentralisation dogmatique, alimentée par les rythmes de la multiplicité, de la pulsation élémentaire et aléatoire de l'existence. Peut-être, c'est justement cette transitivité recherchée par le manifeste dadaïste qui subordonne son existence « dans une confusion simultanée de bruits, de couleurs, de rythmes spirituels » qui se traduit dans l'art dadaïste du spectacle et du mot prosaïque, en désillusionnant la poésie.

Du point de vue de l'anarchiste Tzara le processus consiste dans l'affirmation suivante: « Nous avons désillusionné la poésie. Elle n'est plus coupée du reste de la vie, le poète supraterrestre n'existe plus, le poète est un homme vivant parmi les autres hommes et sa poésie est dans la vie, elle est pétrie des éléments de cette vie, elle fait corps avec elle » (Tzara 1982: 324).

La confession de croyance du vitalisme dadaïste revient aussi dans les mots d'Hausmann, qui classifie leur art par un renvoi à la primauté des forces de la réalité, en invitant à la médiation et à l'immédiat, aux infinies possibilités d'existence et d'expression, par l'appel « direct » aux « cries » et aux « fièvres sensationnelles de son psychique audacieux ». Le dynamisme de la réalité brute et sa manifestation agressive sont prises comme une sorte de contre-méthode de la production des œuvres dada, en rapport polémique au praxis moderniste, cubiste ou futuriste. La poïétique dadaïste a aussi le rôle de poétique, la gestualité paradoxalement créative de l'extraction du poème du sachet ayant une fonction parodique évidente, démystificatrice et ironique, en sous-minant aussi la souveraineté de l'artiste, que la force inspiratrice, aussi la souveraineté de la méthode, que le produit de l'art, entendu du point de vue étymologique comme

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

métier. La technicité et le rationalisme du modernisme de la direction des artistes sont abolis à travers cette pratique délibérément contre-technique, antipoétique. Pour les dadaïstes, la vie elle-même est l'art, le spectacle et l'événement de la révélation du hasard, et l'art devient vie, pareillement aux expériences rimbaldiennes. C'est d'ici que dérivent le ton des manifestes de la période du cabaret Voltaire ou de la période parisienne, la rhétorique impertinente-caustique, par laquelle on arrive à la condensation de la haine et du dédain non-conformiste dans l'élocution apodictique incongrues, ciblant le déconfort mental et le scandale.

6. L'ironie et les structures de la poéticité

Même si la littérature est attaquée d'une manière *virulente, les manifestes dadaïstes imposent une nouvelle littérature. Dans Le manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amer*, Tzara démontre une virtuosité extraordinaire dans l'art du jeu avec les formes de la littérature. Sur une structure flexible, de nature éclectique, il place quelques types de poèmes en prose, définitions et anti-définitions, des poèmes publicitaires et anti-publicitaires, poèmes dramatiques, argumentatifs, dystopiques et auto-ironiques.

Le fragmentaire et l'interchangeable sont les caractéristiques de ce discours qui semble n'avoir pas une organisation, même s'il existe une finalité négative, parce que la dernière séquence du manifeste représente un hymne de la colère, de la folie, de l'anarchie qui ne peut pas être adoucie, annonçant « la beauté convulsive », surréaliste, par la reprise systématique de l'hurlement, qui remplit le rôle d'unité prosodique, rythmique et de versification.

Poésie et acte antipoétique, manifeste et acte existentiel, DADA est la méthode d'apprentissage de l'abstraction, il est l'art du collage, de l'ignoble, de la publicité, et des stratégies de circonscrire le secondaire dans l'art, de lancer des incitants et des nouveaux « éléments poétiques », souligne Tzara dans le manifeste de 1918. Voyons comment se concrétisent-elles dans le discours de l'anti-manifeste dadaïste. La construction impérative invite à un spectacle délirant dans lequel le monde se révèle à l'aide des composantes urmuziennes de l'absurde:

> Je vous dis: il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas sentimentaux. Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. Préparons la suppression du deuil et remplaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poison; DADA est l'enseigne de l'abstraction; la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques. 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. (*Manifeste Dada* 1918)

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

Le sensationnel et le spectacle, la promesse de l'extraordinaire sont les clichés avec lesquelles travaille Tzara dans ce texte dans lequel on trouve toujours une série d'éléments rhétoriques persuasives (le régime verbal dominant appartient à l'impératif, le temps verbal de la persuasion ou de l'action qui a une valeur perlocutionnaire, les répétitions, ayant le rôle d'intensification, d'assurer la certitude). Par cela on a vu la persuasion de l'auditoire de participer au relèvement de toutes les merveilles promises, mais les armes de la persuasion ne sont pas justifiées et soutenues de même au niveau sémantique, de sorte que par l'irrégulier de l'énumération, de l'énoncé, on perd la valeur même de la communication, le texte fonctionnant uniquement au niveau auditif, dans le vide, recyclant la phrase tumultueuse de la publicité, dans une logique rébarbative, alogique et para-logique. La référence étant récréée artificiellement par des morceaux rejoints, sans aucune garantie du sens, le poème ne communique pas quelque chose en particulier, mais le manque général de sens, la dégringolade et la recherche en vain d'une cohérence sémantique qui ne semble pas du tout se coaguler.

Un autre type de texte poétique, en reprenant la structure du poème rimbaldien en prose est la séquence XIV, dans laquelle l'auteur exprime une philosophie implicite de l'esprit dada, une philosophie vitaliste, qui inscrit les démarches du groupe au-delà de des eaux tumultueuses du blasphème, dans la dérision et dans le jeu absurde. La représentation du monde se fait d'une manière kaléidoscopique, par trois modèles différents, qui s'excluent uniquement d'une manière apparente. Le paradoxe se trouve aussi parmi les stratégies inventées pour émouvoir l'esprit bourgeois:

> Dans la chevelure des notions je plante mes 60 doigts et secoue brutalement la draperie, les dents, les verrous des articulations.
> Je ferme, j'ouvre, je crache. Attention! C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. S'il y a un système dans le manque de système – celui de mes proportions – je ne l'applique jamais.
> C'est-à-dire je mens. Je mens en l'appliquant, je mens en ne l'appliquant pas, je mens en écrivant que je mens car je ne mens pas – car j'ai vécu le miroir de mon père – choisi parmi les avantages du baccarat – de ville en ville – car n'a jamais été moi-même – car le saxophone porte comme rose l'assassinat du chauffeur viscéral – il est en cuivre sexuel et feuilles de courses. Ainsi tambourinait le maïs, l'alarme et la pellagre là où poussent les allumettes. (*Monsieur aa l'antiphilosophe nous envoie ce manifeste).*

L'alliage entre l'humour et le criticisme aigu, entre l'ordre de la syntaxe et le désordre du sens conduisent au modèle carnavalesque de la représentation du monde par le dadaïsme. Caius Dobrescu voit dans l'action subversive du Carnaval un des

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

grands mythes de la modernité dans lequel « la violence euphémistique, ludique, symbolique » devient une violence gratuite, qui traduit en fait la fatigue par le fait « qu'elle apparaît en même temps comme « vide » (dépourvue d'effets réels) et « magique » (ayant dans l'arrière plan des rituels de la fertilité qui ont survécu à la chrétienté) » (1998: 53). La diversité du monde apparaît dans ce fragment de manifeste comme une forme d'acceptation pluraliste des manières de se rapporter à la vie, le carnaval dada « ne rejet pas et n'exorcise pas le pouvoir en soi », mais l'apporte au moment du réveil, de la découverte de la conscience de soi dans les données d'une réalité vécue d'une manière dionysiaque. Par rapport aux autres, au langage et à l'ordre, la liberté du soi est divisée en plusieurs niveaux, la coexistence de la bohème anarchique avec la modernité bourgeoise, avec d'autres élites ou avec la moyenne populaire. La liberté du soi sera modulée selon les lois d'un jeu sociale ironique et burlesque, jeu de la tolérance et de l'acceptation du divers, que Tzara pratique chaque fois à l'aide d'une réactivation des normes de la « gentillesse », car sans la socialité assurée par le publique, le droit à sa signature « sympathique » et « charmante » n'aurait pas le même effet. C'est ici que nait l'absorption des contrariétés et contradictions dans une éthique paradoxale, non exclusiviste, mais fondée sur l'impératif « respecter tout le monde ».

Dans l'ensemble, le jeu dadaïste est fondé d'une manière métalittéraire sur les structures de la haute culture, ainsi que sur celles de la culture populaire. En les traitant également, Tzara arrive à des définitions burlesques, qui miment le livresque, définitions qui deviennent emblématiques pour l'esprit anti-esthétique et anti-culturel qu'il désigne. Ainsi, Dada est « une société anonyme pour l'expropriation des idées », en participant à l'expression d'une vérité dadaïste si banale: « Chaque confrère sa blague, et la totalité de blagues la littérature ». L'intertextualité dans le domaine de la littérature, des arts, se révèle à Tzara à travers un théâtre ample de la blague, de la farce et du mensonge, et non finalement du jeu ironico-parodique de tout cela. Dans le même portrait dada, « AA paye est meurt », publié dans le numéro 9 de la revue 391 de novembre 1919, Tzara illustre par des exercices de virtuosité « poétique » le jeu du défi de la littérature par la littérature, par les mécanismes de la littérarité (tels que des comparaisons, assonances, allitérations, qui ne fondent plus une musicalité sémantique, mais de surface, bruitiste, alogique) dans un discours qui devient autoréférentiel:

> Une pensée peut s'allumer comme la lumière électrique, sécher comme un bandage et sauter comme une certaine couleur verte que j'ai composée une fois avec le sang du colibri, le caoutchouc des bicyclettes à califourchon sur un fil télégraphique. Tranches de cartes postales sur les branches du nouveau système homme ou chanson entre 4 yeux. // L'interruption ici du langage de Aa qui voulait lyncher, lécher, laisser et arracher la philosophie, Mississipi, et

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

> l'éruption des voyelles d'une rose placée sur la nuque de Napoléon, fixa la boutonnière robinet des diaphragmes, pour quelque instants, sur la fin bien placée de la phrase qui ne viendra jamais (Hugnet 1971: 223).

La nouvelle poétique d'un *mélos* fondé sur l'irrégulier et sur les sauts lexicaux suspend non seulement le contenu sémantique du message, mais oblige même la fluence acoustique à faire des sauts de l'exprimable au non exprimable. L'incongruité des images se transfère aussi au niveau phonique, en affirmant la réduction de la communication à un acte asséché de signification. Dans ce sens, le témoignage du *Manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amère*, selon lequel « Dada n'est pas une doctrine à pratiquer, est une doctrine pour mentir: un travail qui se déroule bien » représente un credo qui, par auto-négation confirme la gratuité, l'arbitraire des signes. Leur motivation devient à son tour arbitraire, afin que le discours dadaïste naisse de la crise perpétuelle du langage (la séquence XV).

6. Conclusions

En recyclant le mythe de l'origine du mot, Tzara emploie ses structures archétypales pour les désacraliser dans la pratique parodique et blasphématoire de la concurrence. Le schéma dialogique fait de ce fragment un prétexte de la vérification des vérités dada, une confrontation de sa logique démystificatrice avec la logique et les motivations du publique. De cet agôn, personne n'a rien à gagner ou à perdre, peut-être seulement la logique par les interrogations permanentes de ses vérités relatives et partielles.

En conservant un mode dilemmatique et dialectique d'exister, le discours du manifeste dadaïste ne se fixe pas dans un modèle théorique de la « pensée forte », mais attaque la métaphysique, la philosophie du langage, l'esthétique par les éléments mêmes qui entrent dans leur propre morphologie. C'est pour cette raison-là, souligné d'une façon autoscopique, « Dada s'endette et ne vit pas sur des oreillers ». Son mode d'existence assimile d'une façon déconfortante, la culture, par une symétrie inversée, par l'art de rire, du blasphème, de la parodie et de la dérision. La volupté déconstructrice, du jeu sarcastique corrompt même l'être linguistique et culturel.

On a vu que l'hybridation des formules, la conséquence immédiate de l'abolition de la pureté formelle, de la normativité génologique, amène avec soi le manifeste en tant que nouveau genre, comme un discours composite, théorie et poésie, doctrine et son application immédiate, en contaminant et en détrônant la souveraineté rhétorique-formelle du programme, par le glissement subtile ou brusque dans les eaux de la littéralité.

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

La cohabitation des styles et des formules théoriques et poétiques et philosophico- dramatiques pousse les textes programmatiques dadaïstes au-delà des manifestes et au-delà de la littérature. Impossibles de les situer génologiquement, ces écritures annoncent l'esthétique de l'éclectisme postmoderne, par le jeu intertextuel, par l'art de la citation et par la démystification d'anciens canons du modernisme. Le modernisme radicaliste dadaïste est un modernisme contre la modernité et contre lui-même, transgressant l'histoire, en se sauvant par la conscience autospéculaire du jeu, parce que dans le spectacle de cabaret et au-delà, Tzara exerce virtuosement l'art de l'aliénation, de la crise en tant qu'art de la recherche/définition de soi. L'anti-manifeste dadaïste n'est pas autre chose que la réponse à ce périple de la prise en possession d'une pensée qui se fonde elle-même par la destruction, par contradiction et auto-négation, par ce que Marcel Raymond appelait « les jeux de l'esprit libre ».

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume. 1973. „L'Antitradition futuriste" dans *Futurisme – manifestes, proclamations, documents*, Giovani LISTA, Lausanne: L'Age d' Homme.

Crăciun, Gheorghe. 2002. *Aisbergul poeziei moderne*. Piteşti, Braşov, Bucureşti: Editura Paralela 45.

Compagnon, Antoine. 1998. *Cinci paradoxuri ale modernităţii*. Cluj: Editura Echinox.

Compagnon, Antoine. 2002. „Locul comun: Imperiul retoricii". In *Spiritul Europei – Gusturi şi maniere*, vol 3. Antoine Compagnon, Jacques Seebacher (coord.), 48-60. Iaşi: Polirom.

Hugnet, Georges. 1971. *L'Aventure Dada* (1916-1922). Essais, dictionnaire et textes choisis par Georges Hugnet. Paris: Editions Seghers.

Manifeste Dada 1918 - Tristan Tzara. 1968. „Manifestul dada 1918". In *Avangarda artistică a secolului XX*. Mario de Micheli (coord.), 264-271. Bucureşti: Meridiane.

Manifeste de monsieur aa l'antiphilosophe - Tristan Tzara. 1975. *Œuvres completes*. 371-372. Paris: Flammarion.

Monsieur aa l'antiphilosophe nous envoie ce manifeste - Tzara, Tristan. 1975. *Œuvres completes.* 375-376. Paris: Flammarion.

Micheli, Mario de. 1968. *Avangarda artistică a secolului XX.* Bucureşti: Editura Meridiane.

Raymond, Marcel. 1970. *De la Baudelaire la suprarealism.* Bucureşti: Editura Univers.

Sloterdijk, Peter. 2003. *Critica raţiunii cinice*, vol II. Iaşi: Polirom.

Tzara, Tristan. 1990. Correspondance avec Jacques Doucet. *Manuscriptum* 3-4 / 1990 (80-81), XXI: 94-96.

Tzara, Tristan. 1968. „Manifestul despre amorul slab şi amorul amar". In *Avangarda artistică a secolului XX*. Mario de Micheli (coord.), 272-281. Bucureşti: Meridiane.

Tzara, Tristan. 1982. *Œuvres complètes*, tome 5, 1924-1963, *Les Écluses de la poésie*. *Appendices*, texte établie, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris: Flammarion. („Unité de Rimbaud", 140-151. „Gestes, ponctuation et langage poétique", 223-245. „Poésie et culture", 323-325. „Dada contre l'art", 353-356.

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)

About the author

Rodica Ilie is a professor of literary and cultural studies at *Transilvania* University of Braşov, Romania. Her areas of competence and research interests cover literary theory, comparative literature, theory and poetics of modernism, and the avant-garde, and cultural studies. She published monographs, articles, essays and studies in prestigious Romanian and international publishing houses and journals: *Interlitteraria, Arca, Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Caietele Echinox / Cahiers de l'Echinox Journal, Cultura, Cuvântul, Euresis, Euphorion, Luceafarul, Observator Cultural, Vatra, Studia Babes Bolyai Universitatis. Philologica, Transilvania, Transylvanian Review*.

BDD-A18388 © 2014 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:25 UTC)