Vasile MARUTA
Universitatea Nancy 2

THÉÂTRE DADA DE TRISTAN TZARA ET *MÉTAMORPHOSES ILLOGIQUES* DE L'AMOUR

Résumé : *Cette recherche montre certains procédés employés par Tristan Tzara pour aboutir au détournement des démarches artistiques traditionnels de la création artistique. Sa volonté de détruire l'œuvre d'art ne fait aucun doute. Ses créations littéraires deviennent ainsi un permanent essai d'introduire une incohérence généralisée dans le message linguistique. La diversité des moyens mis en œuvre par cet écrivain français d'origine roumaine pour satisfaire à des intentions artistiques nouvelles, est souvent spectaculaire. Surtout dans le domaine de la dramaturgie, on peut parler d'un fascinant jeu de l'amour et des prétendues métamorphoses qui se développent autour de l'idée de l'amour dans l'espace d'une création bizarre qu'on pourrait appeler une pièce de théâtre d'un genre particulier, conçue pour choquer et dans le plus pur style dadaïste.*

Mettant en cause les «vérités» établies, le dramaturge dadaïste nous fait comprendre que toute schéma littéraire, linguistique ou structurel est banni. Mais le texte ainsi conçu, contient pour autant des bribes d'un raisonnement logique particulier qui annonce la littérature de l'absurde.

Mots-clés *: incohérence généralisée, style dadaïste, réalité concrète, réalité imaginée*

Introduction

Toute observation sur une pièce de théâtre dadaïste doit se focaliser d'abord sur la tentative du créateur dadaïste de réaliser une *construction volontaire de l'incohérence* qui crée au niveau de l'écriture une série multiple de métamorphoses illogiques donnant ainsi au texte une force dramatique nouvelle.

En marge de cette *quête de l'incohérence*, il est indispensable d'indiquer que les transformations d'une *réalité concrète*, en une réalité *imaginée* ou *suggérée* sont conçues aléatoirement afin de *heurter l'esprit* et d'*augmenter le désordre absolu* que le créateur dadaïste voudrait installer sur la scène du théâtre. Inconcevables d'un point de vue logique, ces transformations ou métamorphoses veulent proposer une autre réalité *immédiate* et *spontanée* fondée sur un texte sous entendu venant à l'encontre du texte proprement dit de la pièce.

Devant une telle attitude ou stratégie du créateur dramatique dadaïste, il y eut, dès le début, de vifs débats car nombreux sont les critiques qui considèrent de telles créations dramatiques comme de *simples gageures*. En revanche, d'autres ont tenté de vraies analyses sur la dramaturgie dadaïste dans son ensemble et, en particulier, sur celle de Tristan Tzara[1] et Georges Ribemont-Dessaignes, créateur lui aussi d'une importante dramaturgie dada.

Deux études font référence en la matière : il s'agit d'abord d'une étude intitulée *Le Théâtre Dada existe-t-il* ? produite par Michel Corvin[2] et ensuite d'une seconde intitulée *Tristan Tzara ou la spontanéité*, signée par Henri Béhar[3].

---

[1]) Pour les citations de Tristan Tzara on indique directement dans l'étude les ŒUVRES COMPLETES, tome I, (O.C. t. 1, p…), Editions *Flammarion*, 1975.

[2]) CORVIN, Michel - *Le Théâtre Dada existe-t-il* ? Dans la *Revue d'Histoire du Théâtre, n° 3/ 1972.*

[3]) BEHAR, Henri - Dans *Le Théâtre Dada et Surréaliste*, Idées, *Gallimard*, 1979.

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

Ces deux études s'arrêtent sur l'essentiel de la création dadaïste en s'appuyant sur les œuvres les plus représentatives des deux auteurs. La première représente une audacieuse entreprise pour définir et comprendre de pareilles créations, leurs *traits psychologiques* et leurs éventuelles *liaisons* avec la littérature de fous. Elle prend justement pour objectif des pièces de théâtre de Georges Ribemont-Dassaignes et de Tristan Tzara. La seconde étude qui s'arrête sur les pièces de Tristan Tzara se révéle tout aussi pertinente en montrant *la complexité du théâtre dada* dans une période où le débat sur les principes esthétiques et moraux du mouvement dadaïste dans son ensemble retrouvait l'intérêt de la critique, de la recherche littéraire et du publique, plus exactement, pendant les années '70 du siècle passé.

Bref : ces études ont aidé à la compréhension de certaines créations dadaïstes, qui, sans nul doute, ont semé et sèment encore un véritable trouble dans la conscience du lecteur et du public.

Construction de l'incohérence

Considérant les pièces dadaïstes de Tristan Tzara : *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine, La Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine, Le Cœur à gaz, Mouchoir de Nuages* et *Pile ou Face* comme issues d'une *construction volontaire de l'incohérence*, notre étude insistera sur les *prétendues* métamorphoses de l'amour qui sont parsemées dans leur texte afin de provoquer plutôt la confusion et non de préciser un quelconque enchaînement dramatique. Néanmoins peu ou assez mal connues et jouées, ces « créations » sont pourtant loin d'être devenues au fil des années des échecs littéraires.

Elles posent - il est vrai - de sérieux problèmes d'interprétation, tant pour le metteur en scène que pour le critique littéraire. Sur ce point, dans l'étude citée, Michel Corvin faisait à juste titre cette remarque : "*Il est des degrés dans l'incohérence, dont l'examen peut, d'un point de vue théâtral, être beaucoup plus enrichissant : l'incohérence n'est pas, de soi, l'ennemie irréductible du théâtre, car langage et théâtre ne coïncident pas […] ».*

En revanche, il est évident que, si "*l'incohérence n'est pas, de soi, l'ennemie irréductible du théâtre",* elle le devient par à-coups lorsque dans son espace, qu'est *l'espace de l'illogique*, intervient un message cohérent, employé avec ostentation non pas par besoin de précision, mais au contraire pour augmenter la différence de sens entre les différentes séquences linguistiques. Autrement dit, sous le masque du "sérieux" l'écrivain dada s'adonne à une véritable entreprise de destruction, mais qui propose en effet une valeur nouvelle, celle *d'anti-texte*.

Fidèle à ses principes de détruire tout en reconstruisant l'œuvre littéraire, à travers la nouvelle valeur du texte dramatique, c'est-à-dire le *souffle* et la *dynamique* de l'anti-texte, Tristan Tzara s'acharnera sur l'emploi d'un tel procédé. Au niveau formel surtout, il réalise ainsi une longue série de prétendues métamorphoses où la notion de *l'amour,* souvent vide de sens, est introduite par dérision, afin d'entretenir un bavardage incohérent et prétentieux sur les gens, sur la vie, sur l'amour lui-même et les circonstances paradoxales qui le suppose.

C'est en suivant une telle stratégie ou principe que ces pièces de théâtre de Tristan Tzara accentuent l'esprit dada qui, on le sait, voulait faire table rase de la logique et de toute valeur traditionnelle. Et c'est surtout dans la structure de cette construction appelée conventionnellement "*matière spécifique*" ou "*dramaturgie*" que la logique est bafouée.

Presque régulièrement, on se retrouve devant un mélange *cohérent-incohérent* qui domine le contenu du texte dramatique ainsi conçu et qui consiste à *introduire une cohérence dans l'incohérence d'un espace linguistique quelconque pour entraîner une augmentation de l'incohérence initiale.*

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

Prenons par emple les deux répliques A et B représentant deux segments consécutifs appartenant au discours dramatique de la pièce *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine.* Il s'agit de la réplique A appartenant au personnage M. CRI-CRI :

"*il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les*
chiens
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahiii hii hii héboom
iéha iéha"

et la réplique B appartenant au personnage Mr. BLEUBLEU :

"*incontestablement"* (O.C. t. I, p.78)

On peut constater que jusqu'à un certain point, la réplique A est formulée d'une façon correcte, dans une phrase acceptable du point de vue grammatical : "*il n'y a pas l'humanité, il y a les réverbères et les / chiens",* mais qui présente déjà un déséquilibre par rapport à la pensée normale, compte tenu de l'énormité de l'exagération de son contenu sémantique. En même temps, l'autre partie de cette même réplique est construite sur la base d'une suite de voyelles et de consonnes dont les séries combinatoires ne possèdent aucun contenu sémantique.

* * *

A l'époque de leur parution, de tels propos, résultant d'une juxtaposition de deux espaces linguistiques contradictoires, furent jugés comme fortement provocateurs. D'une façon plus large, la combinaison *cohérence-incohérence* à l'intérieur de la même réplique est ressentie avant tout comme de l'incohérence tout court, tant par le lecteur que par le spectateur. L'espace cohérent est ainsi difficilement cerné car *l'incohérence nouvellement créée* est plus frappante que la logique étant donné que le mélange ainsi réalisé devient plus *illogique,* plus *déraisonnable*. Autrement dit, l'explication de cette augmentation de l'incohérence vient à la fois de *l'aspect inattendu de l'incohérence elle-même* et de la *cohérence introduite* dans l'écriture de la phrase (ici de la réplique), ainsi que du rôle de signal que peut avoir cette *cohérence introduite* dans la rupture volontaire et violente de la pensée logique habituelle et la continuité de celle-ci.

Dans ces conditions, rien ne peut être véritablement logique, même pas le segment apparemment logique. Et la continuation de la réplique A dans la réplique B n'arrange pas les choses, car elle-même étant une expression de la cohérence ne peut que représenter un autre niveau de l'augmentation de l'incohérence et donc de l'*illogique* et du *déraisonnable*. Cette réplique B n'est elle-même que l'équivalent d'une cohérence dans une incohérence. Car par son "incontestablement", Mr. BLEUBLEU donne pour une fois une réponse cohérente qui ne nie pas, bien au contraire, confirme l'incohérence précédente ce qui pousse l'aberration du message linguistique à son paroxysme.

La logique se trouve donc bafouée une fois de plus, car du point de vue sémantique, l'adverbe "*incontestablement*", utilisé précisément dans les mathématiques exprime l'accord total avec une situation, une valeur ou un fait unanimement acceptés. Or, ici surtout, le contenu de la phrase précédente est loin d'être … incontestable (!) Et cette incompatibilité sémantique, tendancieusement mal employée, rend encore plus incohérent les deux segments d'expression que sont les répliques A et B dans leur ensemble, métamorphosés ainsi dans *un illogisme pur*.

C'est par ailleurs ce qui caractérise l'ensemble des textes des pièces dadaïstes de Tristan Tzara. Et il faut observer que le simple fait d'introduire des personnages dans ce type de texte, représente lui-même une cohérence dans le contexte d'une convention arbitraire qui est celle de l'œuvre dramatique. Autrement dit, ce procédé tout à fait logique

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

d'utiliser le personnage comme élément structurel indispensable d'une création dramatique devient dans la stratégie du dramaturge dadaïste une cohérence dans une incohérence, c'est-à-dire, un pas de plus dans la transformation ou la métamorphose interne du texte de la pièce. Qui plus est, l'association de l'amour à cette transformation n'est qu'une base pour d'incessantes attaques à toute logique ou à toute esthétique traditionnelle dans la réalisation d'une œuvre littéraire.

Texte et anti-texte

Paradoxalement**,** c'est ce genre de *cohérence introduite* qui veut attester une continuité et une globalité paralogique de l'ensemble des répliques de la pièce de théâtre du créateur dadaïste. Et surtout dans le cadre de ces supposées métamorphoses de l'amour, l'introduction d'un personnage, c'est-à-dire l'introduction d'une cohérence qui tient de la logique de la construction théâtrale n'est autre chose qu'une somme d'associations linguistiques insolites qui signifie là encore une stratégie subtile érigée par l'auteur dramatique Tristan Tzara contre la logique et finalement contre le propre fonctionnement du texte dramatique. On peut donc remarquer l'émergence d'un texte nouveau qui, par son contenu, vient à l'encontre du texte habituel ou du texte physique attesté graphiquement sur le papier. C'est un *dysfonctionnement* créé de toute pièce, d'une manière artificielle.

Mais, ce qui peut paraître parfaitement inattendu est le fait que ce *dysfonctionnement au niveau du contenu logique*, confère sa raison d'être à un nouveau message, logique cette fois-ci, celui de *l'anti-texte*. De nature subjective, celui-ci couvre la volonté réelle de l'écrivain dadaïste d'exprimer en subsidiaire ce chaos grandissant qu'il entend développer à travers le processus de création d'une œuvre artistique. Ainsi, sans se soucier de schémas traditionnels le créateur dramatique Tristan Tzara essaie de concevoir son œuvre tout en la détruisant de l'intérieur, c'est-à-dire, en réalisant une dé-construction donc une "destruction" de "l'objet" du travail artistique lui-même.

Les "métamorphoses" de l'amour

C'est dans le sens de cette "destruction" intérieure de l'œuvre théâtrale dadaïste, à travers ses propres moyens, qu'il faudrait comprendre, ce qu'on pourrait appeler les « *prétendues métamorphoses* » de l'amour dans les pièces dadaïstes de cet auteur.

Qui pourrait concevoir qu'une métamorphose si impossible ait lieu entre deux parties du corps humain afin de former le couple amoureux « ŒIL-BOUCHE » dans la pièce *Le Cœur à gaz*, écrite par Tristan Tzara en 1921 ? Cette pièce fut considérée à vrai dire, par Michel Corvin, comme « *la fête de la destruction du théâtre »*. L'auteur Tristan Tzara lui-même la présente comme « *un chef d'œuvre de la force de Macbeth et de Chantecler »* ou comme « *la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes »* (O.C.t; I, p.154).

Plus d'un tiers du nombre total des ses répliques sont des répétitions dont le message n'apporte rien sur le plan de l'expression. Mais dans son ensemble, cette pièce suggère une hypothétique intrigue amoureuse, très mal définie par ailleurs, qui se soldera, paraît-il, avec un « mariage » entre *l'œil* et la *bouche* :

OREILLE : *Cela finira par un beau mariage.*
ŒIL : *Cela finira par un beau mariage.*
SOURCIL : *Cela finira par un beau mariage.*
BOUCHE : *Cela finira par un beau mariage.*
COU : *Cela finira par un beau mariage.*
NEZ : *Cela finira par un beau mariage.(O.C., t. I, p. 179)*

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

A l'évidence, la transformation de l'œil et de la bouche en protagonistes d'un mariage est une chose sympathique, mais totalement insolite. L'impossibilité logique d'une pareille métamorphose provient de l'incompatibilité de l'acte et de l'idée de l'amour dans le contexte obscur et aberrant de ces "morceaux" de corps humain : *œil, bouche, sourcil, nez, cou* qui paraissent suspendus sur la scène. Cette transformation inattendue ou plutôt l'idée qu'ils soient considérés comme des personnages à part entière est choquante, voire inadmissible. Pourtant, au niveau du contenu sémantique, cette métamorphose aberrante nous frappe justement parce qu'elle est construite sur l'idée du développement d'un sentiment humain : celui de l'amour signifiant la dynamique même de l'existence. Cela est d'autant plus surprenant quand on sait que cet *anti-texte dramatique* de la pièce *Le Cœur à gaz* est bâti par Tzara d'une manière expresse sur la négation de toute valeur humaine ou artistique traditionnelles.

Cette autre réalité de la pièce, son anti-texte est sans nul doute une réalité absurde et aberrante. L'amour entre des parties du corps humain n'a pas de sens. Le contenu thématique est donc faux bien qu'il ait des significations réelles : amour, malheurs de l'amour, trahison, mariage etc. D'autres métamorphoses liées elles aussi au gré du hasard à ce couple inconcevable sont de la même manière fausses : la bouche est aussi *Clitemnestre, cheval de course, femme d'un ministre* ou autres représentations abstraites : « *cristallisation* », « *installation du bonheur conjugal* », *« mécanique à triple peau* », « *numéro d'insomnie* ». Or, toutes ces identifications ou métamorphoses de la Bouche peuvent constituer la preuve que l'amour du couple ŒIL-BOUCHE n'est possible que sur le plan irréel et onirique, donc de l'anti-réel ou de l'anti-texte…

Suggestions théoriques

Concernant d'abord cette pièce - *Le cœur à gaz* - et sa signification essentielle, on pourra affirmer, qu'elle est la parfaite « *réussite destructrice* » du créateur dadaïste. Ses personnages ne sont que des créations du langage qui exécutent leurs propres actions ; des composantes d'une *farce tragique* qui met l'absurde devant la logique. Le théâtre, le cadre théâtral et la pièce elle-même produisent donc l'absurdité, en devançant *de facto* le théâtre de l'absurde.

Mais - on l'a vu - sur cette technique de la construction théâtrale qui consiste à attribuer des rôles aux personnages se trouvant dans l'impossibilité d'exister en dehors de leur image concrète : œil, bouche, nez, etc., l'auteur Tristan Tzara ne brode pas une action réelle sur le plan logique, mais *a priori* illogique donc une dé-construction volontaire de l'œuvre dramatique. D'un certain point de vue, « *l'homme chaotique-dada »,* en l'occurrence quelques parties de cet homme : *l'œil, la bouche, le cou, le nez* et *l'oreille*, ou bien *Monsieur* ou *Madame Antipyrine*, *le Cerveau désintéressé*, *Mademoiselle Pause* et autres, gardent, à travers leurs structures bizarres, quelque chose de la naïveté de la pensée populaire où tout est possible comme dans le rêve. Comme le créateur populaire et en quelque sorte, comme les surréalistes, qu'ils précèdent, *les dadaïstes compriment le tout en supprimant le temps, l'espace et les structures réelles* en proposant des « créatures » nouvelles correspondant à leur goût ou à leur volonté d'inspiration…Ainsi, plus que le poème, la pièce de théâtre devient une œuvre de marqueterie, un vrai « ready-made », fortement semblable aux collages provocants d'un Max Ernst et de tant d'autres surréalistes, Eluard en tête.

C'est dans un réel multiforme, disposé d'une manière imprévisible dans le temps et dans l'espace, que Tristan Tzara s'efforce d'intégrer ses personnages à l'échelle naturelle et universelle, car dit-il : *« Rien n'est immuable, rien n'est définitif. Tout est solidaire d'un univers en mouvement* » (O.C. t. IV, p. 541).

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

S'insurgeant surtout contre tout « *impératif scénique traditionnel* », il introduit donc un véritable espace d'incohérence généralisée, totalement orientée vers le changement et la destruction, afin d'insister formellement sur la relativité des choses et des sentiments. Le contenu thématique paralogique et les *merveilleuses métamorphoses de l'amour*, qu'on essayera de mieux expliquer plus bas, montrent justement qu'on ne peut pas situer le théâtre dadaïste en dehors de son langage.

Sorte de *magma* ou *matière incongrue*, ce langage dadaïste associe pêle-mêle des faits, des situations, des sentiments, des notions abstraites ou des objets concrets susceptibles de suggérer les contenus les plus divers. Les personnages eux-mêmes sont soit de simples fantaisies, soit les signes des métamorphoses poétiques dans tous les sens du terme.

L'espace entier de la pièce dadaïste de Tristan Tzara est, avant tout, le miroir d'un langage paralogique existant lui-même dans une logique de l'illogique, qui laisse une totale liberté au mot. Le contenu même du théâtre de Tzara se retrouve dans la « littéralité » de son langage. Des mots-images, des mots-situations, des mots-sentiments, jetés au hasard dans le texte, se veulent des dissociations de l'esprit de provocation et de protestation dadaïste. Leur contenu reflète la désintégration de l'imagination poétique ; et ce qui paraît curieux, c'est que celle-ci se focalise sur la thématique de l'amour. Pourtant, au-delà de quelque passion que ce soit, l'amour-sentiment et l'amour-notion intègrent les jeux des métamorphoses les plus étranges.

Il faudrait comprendre ainsi que l'identification de telles métamorphoses doit se faire en fonction des deux visions vers lesquelles aspire le dramaturge-poète Tristan Tzara. Ces deux visions portent, à notre avis, sur deux significations essentielles de l'amour :

a) pour la *première* on pourrait dire que dans le sens d'une *vitalité primitive*, tout comme le mot est libre, l'*amour* doit être *total* ; il est *non dissimulé* et *polymorphe* ;
b) liée à la modernité, la *seconde* voudrait réduire l'amour au *couple homme-femme* qui devient *l'amour-détresse* ; il est d*issimulé* et *monomorphe*.

Vitalité primitive, l'amour total et polymorphe

Concernant la première signification, il faut rappeler l'orientation du poète Tzara vers les périodes révolues de l'humanité quand l'homme n'était pas à l'image d'un être achevé, définitivement séparé du règne animal ou minéral. De la même façon que les principes fondamentaux du dadaïsme, cette orientation va dans le sens d'un désaccord total avec les valeurs pré-établies de la civilisation. A ce titre, la phrase célèbre de 1920 : « *la pensée se fait dans la bouche* »(O.C. t. V, p. 18), n'avait-elle pas aussi pour but « *de dégager la poésie de ses contingences littéraires* [et] *de mettre l'accent sur son caractère inventif et spontané […] »* (O.C. t. I, pp. 364 - 366 et O.C. t. V, pp. 16 - 19), c'est-à-dire plutôt sur le caractère instinctif et non contrôlé de l'expression ?

La poursuite d'un tel parcours fait que le poète-dramaturge est en permanence tenté de confondre le matériel et l'abstrait. Dans l'étrange couple qu'elle forme avec l'œil, la bouche se présente en ces termes : « *Tout le monde ne me connaît pas. Je suis seul dans mon armoire et la glace est vide lorsque je me regarde. J'aime aussi les oiseaux aux bouts des cigarettes allumés. Les chats, tous les animaux et tous les végétaux qui sont la projection de Clitemnestre dans la cour, les draps du lit, les vases et les prairies. J'aime le foin. J'aime le jeune homme qui me fait de si tendres déclarations et dont la méninge est déchirée au soleil »* (O.C., t. I, p. 174). Mais la transformation de la femme amoureuse, suite à la « *projection de Clitemnestre dans la cour »*, ne s'arrête pas là… Les yeux de

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

celle-ci sont « *des cailloux car ils ne voient que la pluie et le froid* » (Idem, p. 166), elle est "*tendre et calme comme 2 mètres de soie blanche*" (*Idem*, p. 159).

Autrement dit, l'espace de l'amour qui s'érige à l'intérieur de l'un des éléments du couple amoureux s'ouvre, en bien ou en mal, sur l'intégralité naturelle, sur une spatialité où les mélanges de toutes sortes sont possibles. Il n'y a rien de dissimulé, le tout est comme dans l'existence explicable, mais aussi inexplicable. Les sentiments sont criés eux aussi en toute liberté. Selon le principe de la diversité naturelle, l'élément féminin devient, tour à tour, organe anatomique, personnage antique ou cheval de course qui attire une réplique malicieuse du personnage COU : « *Tout le monde te connaît, formule de chanson, marche-pied d'algèbre, numéro d'insomnie, mécanique à triple peau* » (O.C.t. I, p.173).

L'admirable force de provocation, l'ambiguïté dadaïste ne se démentent pas. La représentation de la femme dans l'ensemble de la pièce, tente la réorganisation du discours pour servir l'idée mieux structurée de l'amour total, c'est-à-dire d'une passion dévorante a l'intérieur d'un espace vu dans son intégralité – l'espace dans sa globalité dont on parlait ci-dessus. Sans nul doute, ce symbole de la féminité « incarné » par cette représentation scénique particulière qui porte le nom de l'organe anatomique – BOUCHE – ne peut être finalement que l'émanation de la pensée panthéiste de Tristan Tzara. Aimant les *draps*, les *vases*, le *jeune homme* et *sa méninge déchirée au soleil* la femme amoureuse de Tzara n'est qu'une métamorphose paralogique du langage définie comme une manière d'aspirer à la globalité et à l'universel. C'est donc la tonalité dans laquelle le sentiment de l'amour est « crié », plus qu'exprimé, parfois de façon quasi hystérique, qui atteste du point de vue philosophique, l'aspiration du dramaturge-poète à la totalité et au macrocosme. Par ailleurs, l'expansion de l'abstrait vers le biologique, vers le minéral et vice-versa est tout à fait évidente dans la période du chaos dadaïste. Et c'est pendant cette période que le langage joue, à plein, son rôle de catalyseur dans l'alchimie de l'amour et de ses infinies associations et transformations d'où se veulent sortis les personnages de telles pièces de théâtre. On peut donc penser à juste titre qu'il s'agit là d'une *diversité minérale et polymorphe de l'amour*. Car, comme dans *La Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, l'idée de l'amour se retrouve suggérée partout, même dans la douleur déchirante d'un accouchement qui rappelle les mythes païens de la genèse des planètes et des galaxies. L'idée de naissance renvoie donc tout naturellement à l'amour, tout en s'élevant sur la répétition du mot « centre » qui suggère un tourbillon aux innombrables cercles d'où surgit la vie :

> « *Retourne au plus intérieur centre*
> *cherche le plus intérieur centre*
> *sur le centre il y a un autre 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 » (O.C.t.1., p.149)*

La métamorphose de l'amour est d'autant plus évidente quand on sait que cette réplique est prononcée par Monsieur Saturne, personnage qui porte le nom d'un dieu de la création. Ce dieu qui dévorait pourtant ses enfants, chez les Grecs, allait devenir le dieu de la fertilité, pendant l'âge d'or, chez les Romains. Naissance et fertilité, sont donc indissociablement liées à la notion d'amour et à l'apparition de *la vie* – comme aspect fondamental de la *thématique dadaïste conçue* pourtant *dans un contexte d'incohérence et de dérision*. Dans ce sens, toujours de la *Deuxième aventure…*, il faudrait, peut-être, citer

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

aussi, cette formule déclamatoire, où le personnage LE CERVEAU DESINTERESSE attribue à l'amour des dimensions « *élastiques* » :

« *dans le wagon-lit j'ai caressé vaseline la*
les dimensions sont élastiques et l'amour a 4 mètres
notre notre amour pend en lambeau comme un glacier putride
prends bois tire mets-le knock-out » (O.C.t.1., p.*.150)*

La réplique de MONSIEUR Aa est « claire » ! :

« *tzaca tzac tzaca tzac glisse tzaca tzac tzacatzac* » (ibid.)

et l'autre personnage tout aussi « logique », l'OREILLE, n'a qu'à ajouter :

« *tire lentement la barque fœtus rouge et criant [e]*
et la femme saute du lit boumbarassassa
et la femme saute tout d'un coup du lit boumbarassassa
et la femme saute du lit boumbarassassa et court avec la lampe entre les jambes » (ibid.)

En d'autres circonstances, mais avec la même intention de dérision par la transformation de l'abstrait en concret et finalement de détruire quelque intention logique que ce soit de l'œuvre, Tristan Tzara accorde à l'amour des dimensions progressives. C'est dans cette pièce *Le Cœur à gaz* qu'il mesure entre 2 et 29 mètres. Par ailleurs, l'interférence de *l'idée* et du sentiment de *l'amour* avec des notions concrètes au niveau formel est très fréquente également dans les pièces écrites par Tzara avant 1921 et cela confirme sa vision d'un amour *total* et *polymorphe* qui s'appuie aussi sur sa conception *moniste* du monde.

Cette conception moniste, dont Tzara n'a pas fait un secret, se retrouve dans le mot « *parthénogenèse* » (O.C.t.,1, p.77) qu'il emploie déjà depuis 1916 dans *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. A partir de là, on pourrait considérer que le *monisme* chez ce dramaturge représente le point de départ pour la majeure partie de ses métamorphoses de l'amour, si insolites soient-elles. Selon cette conception, *toute combinaison matérielle* ou *abstraite* est possible car le monisme similaire au panthéisme précisent que le monde doit se comprendre comme un seul et unique domaine celui de la *substance* avec ses deux attributs : la *matière* (substance étendue) et l'*énergie* (la force efficiente ou le mouvement). Ainsi Tristan Tzara supprime volontairement les limites entre le concret et l'abstrait, pour retrouver, par le truchement du langage, *le domaine unique de la substance* ou *l'idée de singularité dans la diversité*, même si ce langage touche évidemment à l'illogique et au paroxysme.

Il n'y a de différence ni entre le minéral et le végétal, ni entre le féminin et le masculin. La diversité de l'existence forme le tout unitaire qui englobe l'amour en tant qu'élément dynamique de la régénération naturelle et universelle.

L'amour détresse, dissimulé et monomorphe

Une illustration pertinente d'un amour *détresse*, *dissimulé* et *monomorphe* est la pièce *Mouchoir de nuages* de 1924 et, de la même façon, on pourrait juger la pièce *Pile ou Face* de 1946, les deux créations étant, de plus, fortement marquées par le surréalisme. La construction dramatique de cette première pièce, jouée pour la première fois le 17 mai 1924, au Théâtre de la Cigale, à Paris, se développe sur la base d'une idée qui met en évidence la complexité existentielle du couple homme-femme, projeté à l'époque moderne. Est significatif ainsi le fait que Tzara ait fondé l'intrigue de cette pièce sur le thème de

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

l'amour naissant et de la perte de l'amour : *abandonnée par son mari, une jeune femme, en correspondance avec un poète s'éprend de celui-ci*. Au terme de cette pièce, l'amour d'Andrée pour le poète naît après la perte de l'amour de son mari. A l'inverse, l'amour du Banquier pour sa femme renaît après la perte de l'amour de celle-ci. Le triangle POETE – ANDREE – BANQUIER représente le noyau dynamique sur lequel se brodent tous les autres faits d'existence apportés par le *flash intérieur de la mémoire* et de l'imagination de ces personnages. Ce miroir intérieur se mêle à une obsession ancienne de l'auteur dramatique lui-même : l'amour shakespearien qui opposait dans la pièce *Hamlet* deux types d'amour : *l'amour violent*, qui unit la reine au frère du roi, et *l'amour innocent*, qui relie Ophélie à Hamlet.

Le schéma thématique de cette pièce est banal, sinon souvent dérisoire, comme sa mise en scène toute entière : 15 actes ! Ce fait anodin d'existence – un mari qui recommence à aimer sa femme dès que celle-ci en aime un autre – peut facilement trouver une représentation graphique relevant d'un *triangle* ou d'un *cercle* fermé comme dans les schémas présentés dans le livre *Théâtre des métamorphoses* de Jean Ricardou[1] .

Le problème de l'amour semble donc suivre des chemins qui pourraient laisser s'installer une certaine logique. Pourtant, ce n'est pas un bonheur facile et habituel comme celui du théâtre de boulevard qu'on pourrait découvrir, mais plutôt une incompatibilité du *sentiment de l'amour* et de *l'être aimé*. La détresse et le désespoir succèdent à ce sentiment. L'intention du poète-dramaturge de « jouer » avec la banalité et le hasard de l'action, par l'intermédiaire du langage, cache en effet des sentiments humains profonds. Paradoxalement, ceux-ci seront interprétés par les commentateurs d'une manière dérisoire et incohérente. Mieux encore : les protagonistes eux-mêmes essayent vainement d'effacer du quotidien leur « vécu » antérieur, mais cela est impossible car ils sont tour à tour victimes et bénéficiaires de leurs propres sentiments, en proie à une détresse incessante et sans objet sur le plan réel qui les rend incompris voire déraisonnables. La source même d'une telle détresse c'est l'amour de l'individu moderne, amour mis à mal, semble-t-il, par sa propre raison et la voix de son être intérieur. La bénéfique *force vitale* de l'amour « crié », « suggéré » ou « confectionné » de toute pièce, sur le plan formel, jusqu'à la confusion totale des données existentielles, *force* qui était spécifique aux premières créations dadaïstes, est remplacée, cette fois-ci, par une réflexion balbutiante, voire aberrante, sur les cheminements de l'amour. Les deux dernières créations dramatiques de Tristan Tzara : *Mouchoir de Nuages* et *Pile ou Face* développent entre autres un tel débat sur une idée *d'amour* devenu inconcevable dans le contexte moderne, où la morale et la raison, lui ôtent la force créatrice en le transformant dans une permanente source de détresse. Même les flashs de l'imagination et du rêve, sensés être libres, viennent d'être censurés par le rappel de certaines valeurs morales incontournables, mais qui sont introduites dans le texte d'une façon dérisoire et aboutissent à une sorte de *prétendue* analyse psychologique, à vrai dire volontairement lamentable.

Les commentateurs A,B,C,D,E, analogues au cœur dans la tragédie antique, dissèquent devant le public les ressorts sentimentaux les plus intimes d'Andrée envers son mari ou envers le Poète. Mais cette « analyse » des différents traits de l'amour, qui sont autant de dimensions d'une métamorphose interne de ce sentiment chez les protagonistes, ne produit rien de valable et un nouveau chaos s'installe tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme de ces créations dramatiques. Leurs jugements se révèlent plutôt

[1]) RICARDOU, Jean - *Le Théâtre de métamorphoses*; Seuil, Paris, 1982.

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

incohérents et ambigus. Leurs pensées sont stériles et contradictoires même quand on traite - comme ils disent - d'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 » (O.C., Tome 1., p.336)

Malgré toute prétention, la parole reste toute aussi incapable d'exprimer ou de donner une explication exacte sur ces mouvements intérieurs ou ces métamorphoses qui se produisent d'une façon discontinue dans l'âme des personnages.

Pourquoi ? Tout simplement parce que leurs sentiments mêmes sont incohérents, discontinus, incertains. Autrement dit, une autre remise en question de l'homme est en route. Car de plus, ce que ces personnages revivent à travers leurs multiples *flashs intérieurs* reste finalement bien caché, bien *dissimulé* dans un tout *monomorphe*, spécifique à chaque individu. Même si l'imagination peut amplifier à l'infini les hypostases de l'amour de tel ou tel personnage, cet amour reste lui aussi *monomorphe*, c'est-à-dire, *quelque chose de vécu uniquement sur le plan intérieur*, car, de toute manière, ce *vécu* ne peut pas être reconstitué que *sur le plan individuel*. S'y ajoute donc le fait que, dans le cas de l'homme moderne, la raison étouffe considérablement sa volonté d'aimer, vue la complexité de ces expériences et de ses connaissances. Immanquablement, l'amant moderne devient hésitant et illogique sous la pression de son vécu intérieur confronté à la raison, à la morale ou à la civilisation, données qu'il intègre, *volontairement ou non*, à sa personnalité.

Avec l'ironie qui lui était toujours propre, Tristan Tzara « tourne » en une habile ritournelle le drame de cet homme civilisé, confronté à ses propres limites, imposées par son corps, par son esprit et par son évolution. La pièce *Mouchoir de Nuages* devient dans sa propre opinion, « *une tragédie ironique ou une farce tragique* » (O.C.t.1, p.689). Ce débat sur l'homme moderne ne peut pas être cerné, car la condition actuelle de celui-ci se superpose aux archétypes ou coexiste avec eux. Les idées préexistantes de Hamlet et Ophélie, Paris et Hélène (*Pile ou Face*), Roméo et Juliette, etc. « habitent » plus ou moins dans chaque couple moderne comme des projections ou des métamorphoses possibles de son propre univers ou écran intérieur. Ainsi, la vie affective de chaque individu et *a fortiori* de chaque personnage de la pièce, est directement liée à des « *faits préexistants* », à des « *archétypes* » enracinés dans sa culture et dans sa conscience, tel le thème de la « souricière » qui fait irruption dans le triangle POETE-ANDREE-BANQUIER et où « *Le Poète est donc à la fois le fantôme et Hamlet et joue les deux rôles* »(O.C.t. 1., p. 345).

De la même manière, le « coquillage » de l'homme hésitant et en détresse d'amour, est rappelé, toujours par dérision, à travers les quelques personnages de résonance antique : HELENE-PARIS-ECUME, dans la pièce *Pile ou Face.* Ici encore tout est possible comme dans un véritable état onirique. Sur l'écran intérieur de l'être individuel des trois personnages se développe à volonté une suite d'images rationnelles ou irrationnelles. Le DIRECTEUR, ou le metteur en scène, a l'air de lire l'écran intérieur de ses personnages, mais en fait il ne construit (au niveau de l'expression) qu'un véritable arsenal dadaïste qui représente le contenu même de son spectacle et donc de la pièce. Le temps unidimensionnel et l'espace pluridimensionnel s'associent sans rigueur, selon la seule règle du souvenir ou selon la force imaginative de chacun.

Comme le POETE ou ANDREE, les personnages de *Pile ou face* sont des héros-interprètes qui doivent se soumettre à la force de leur écran ou flash intérieur de leur métamorphoses imaginaires. Ceux-ci sont, peut-être, les types de personnages nouveaux

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)

créés par Tristan Tzara et qui pourraient correspondre, dans une certaine mesure, à une réflexion de Georges Jamati, qui, parlant de l'espace scénique, écrivait :

« *Je vois des formes s'agiter. Les formes sont des êtres humains comme moi, si bien que leurs gestes, leurs arrêts, leurs expressions, ce qu'ils disent, ce qu'ils ne disent pas, le sens littéral de leur portée au-delà de leur sens littéral, à l'encontre parfois de celui-ci, tout cela me parle,* trouve un écho en moi, dans tous les éléments de mon être, dans tous les êtres dont je suis tour à tour ou simultanément le lieu géométrique *(c'est nous qui soulignons). Je m'abandonne tout entier au dialogue et pourtant je brode sans cesse des variations sur ce que j'entends. J'approuve ou je blâme. »*[1]

Or, le débat entrepris par les dadaïstes et en particulier par Tristan Tzara, même s'il reste dans le même cadre de la dérision, est souvent plus compliqué encore. Dans un premier temps ses personnages se veulent une *expression globalisante* du tout possible dans une totale liberté de transformation et donc implicitement de métamorphose. Ensuite, ils veulent non seulement remplacer et représenter leurs héros, mais aussi *analyser leurs propres vécus.* Ils plongent dans un *combat intérieur marqué par l'incohérence et l'aberration* et laissent ouvert un débat sans issue logique, débat qui devient une source de *mystère et de merveilleux.*

* * *

En guise de conclusion, il nous reste à penser qu'un tel combat, voire un tel débat intérieur, incohérent et discontinu, va mener le Poète au suicide mais, en même temps, va produire son élévation vers le ciel *sous la forme nouvelle d'une voile* : celle *de la poésie*. Et dans cette *métamorphose devenue*, comme tant d'autres, une *métaphore*, on nous signale, peut-être, une renaissance à travers une destruction ou à travers une transformation.

[1]) JAMATI, Georges - *Théâtre et vie intérieure.* Flammarion, Paris, 1952.

BDD-A5355 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:32 UTC)