

Entre la lettre et la voix ou le culte dadaïste de l'éphémère

ANDREEA APOSTU*

Abstract: *Between letter and voice or the Dadaist cult of transitivity.* This paper aims to analyze the way in which Dadaists tried to liberate literature from its typographical permanence through their oral poetical experiments. Our thesis is that Dada inaugurated an esthetic of *transitivity*, of the poem as spectacle, a temporally and temporary act that may have its origins non only in primitive forms of artistic manifestations (such as African music and rituals), but also in the European tradition of medieval jugglers and minstrels. Even though fundamentally different, the medieval and the Dadaist performances are a form of theatrical expression that aim at an artistic totality, by implying the simultaneous use of voice, gesture, music and dance, and in the same time at an unique and unrepeatable representation, defined by instability and textual mobility (*mouvance*). The poem becomes, in both cases, a pre-text and a starting point for a much more intricate and transgressive text, that of the performance itself.

Keywords: Dada, jugglers, medieval, textual mobility (*mouvance*), performance, poetry, theatre.

Destructeurs par excellence, les dadaïstes s'insurgèrent contre la stabilité du monde, du langage et de la littérature, régis, selon eux, par des conventions arbitraires. Dans la littérature, l'expression la plus manifeste de cette stabilité, qui ne supportait plus (depuis des siècles) de modifications, était l'écriture poétique : cessant à la fin du Moyen Âge occidental d'être oral et performatif, le poème se figea progressivement sur la page imprimée.

* Doctorante à l'Université de Bucarest, Faculté de Langues et Littérature Étrangères, École Doctorale « Études littéraires et culturelles ». Adresse électronique : apostu_andreea2008@yahoo.com

La prédilection dadaïste pour la théâtralisation s'explique alors, entre autres, selon nous, par un désir de retourner à une production artistique spontanée et vivante, émancipée du support typographique ou iconographique immobile. Les dadaïstes opposèrent à la permanence l'éphémérité. Dans le cas du poème, ceci se traduit par une mise en scène : la poésie devient acte, manifestation, *performance* avant la lettre. Notre propos sera de déceler comment les dadaïstes ont pensé supprimer la permanence du poème et proclamer son éphémérité, choisissant comme étude de cas la soirée Dada du 14 juillet 1916.

De cette soirée loufoque Tristan Tzara donne en une description tout aussi dadaïste que le programme, sous le titre « Chronique zurichoise » :

Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses, Huelsenbeck manifeste, Ball manifeste, Arp Erklärung, Janco meine Bilder, Heusser eigene Kompositionen, les chiens hurlent et la dissection du Panama sur piano sur piano et embarcadère – Poème crié – on crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetent le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse, Huelsenbeck contre 200, Ho osenlatz accentué par la très grosse caisse et les grelots au pied gauche – on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption.¹

Dans leurs manifestes, lus en début de soirée, aussi bien Tzara que Ball théorisent (ou anti-théorisent) des propos poétiques. Pour Tzara, le poème doit être un retour à l'enfance, à la poésie-jeu noisette, assemblage de sonorités, course au rythme endiablé, à perdre haleine². Il se dirige contre les grands « ambassadeurs du sentiment », qui ont cantonné la poésie dans la psychologie, dans la complexité artificielle (« nous ne sommes pas simples ») et dans le verbiage prétentieux (« nous savons bien discuter l'intelligence »), soulignant, à la fin de son manifeste, que l'art n'est pas sérieux, il est au contraire bouffon, ludique, intensité pure³.

¹ Tristan Tzara, « Chronique zurichoise », in *Dada Almanach*, Berlin, Eich Reiss, 1920, p. 13.

² Tristan Tzara, « Manifeste de Monsieur Antipyrine », in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Flammarion, 1975, pp. 357- 358 : « L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et chantaient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à perdre haleine. »

³ *Ibidem*.

Les propos de Hugo Ball sont similaires, dans le sens où il envisage un renouvellement radical de la poésie, mais son discours est bien plus explicite et théorique que celui de Tzara : au lieu du poème qui « tourne en rond autour d'un simple point », Ball propose l'invention d'un langage personnel, l'appropriation des mots, la suppression du langage ordinaire, cette monnaie courante, souillée, qui ne fait qu'aliéner les mots des hommes. Il veut « le mot là où il s'arrête et là où il commence »⁴, manière de signaler à la fois un saut en arrière et un saut en avant, une destruction du langage et une reconstruction. Ball met dans son manifeste, tout comme Tzara, les prémisses d'une marche à rebours, vers la spontanéité infantile, suggérée déjà par la signification de « dada » en français : cheval de bois, jouet à bascule oscillant entre l'avant et l'arrière, avant-garde prônant en réalité un retour à l'ingénuité du babillement enfantin et de la poésie primitive. Dans le sillage de Coleridge⁵, les dadaïstes semblent voir dans la poésie la première et la plus authentique forme du langage, qu'ils veulent atteindre afin de tout recommencer.

Ces intentions esquissent les fondements théoriques des poèmes qui animent la soirée du 14 juillet 1916. Le poème-crié, mentionné déjà dans le paragraphe que nous venons de citer, relève, tout comme le jeu, le rire, l'attitude pas sérieuse, de la dimension élémentaire, infantile, de la vie. L'action dadaïste débute par un retour au chaos, au langage et aux gestes inarticulés, retrouvés par la désarticulation vocale et physique : hurlements, cris, protestations, destruction des vitres, meurtre, *interruption*. La soirée représente d'ailleurs en soi une interruption : les dadaïstes veulent le mot ou, pourquoi pas, le monde là où il *s'arrête*.

Ce n'est à proprement parler que dans la deuxième partie du programme, après avoir sombré dans le chaos de l'inarticulé, qu'apparaissent les expérimentations poétiques du groupe :

Reprise du boxe: Danse cubiste costumes de Janco, chacun sa grosse caisse sur la tête, bruits, musique nègre / trabatgeabonoooooooooooooooo / 5 expériences littéraires : Tzara en frac explique devant le rideau, sec sobre pour les animaux, la nouvelle esthétique : poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique arrangement chimique des notions, Biribum biribumsaust der Ochs im Kreis herum (Huelsenbeck),

⁴ Hugo Ball, « Manifeste dada », trad. Sabine Wolf, in *Cabaret Voltaire ; Der Zeltweg ; Dada ; Le Cœur à Barbe*, Paris, Jean Michel Place, 1981, p. 10.

⁵ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Pitești, Paralela 45, 2009.

poème de voyelles aaô, ieo, aii, nouvelle interprétation de la folie subjective des artères la danse du cœur sur les incendies et l'acrobatie des spectateurs. De nouveau cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre puerpérale interomprrrre. Les journaux mécontents poème simultané à 4 voix + simultané à 300 idiotisés définitifs.⁶

La nouvelle esthétique dada inaugure une autonomie à la fois de l'œuvre, des mots et des lettres. Tout d'abord, elle permet un affranchissement de l'oral par rapport à l'écrit : les dadaïstes font connaître leurs poèmes au public à travers l'*énonciation*. Le véhicule du texte devient alors la voix, non plus le papier, avec ses intonations, sa manière de scander, d'accentuer les sonorités, de crier. Dans le cas des poèmes mouvementistes (nommés dans la chronique « poèmes-gymnastique »), on ajoutait à la voix le corps, rendu expressif à travers une gymnastique interprétative ou arbitraire qui frisait la danse⁷.

Pour ce qui est des « poèmes statiques », on ne matérialisait pas le poème, mais la poïétique, au sens de *création* : des individus habillés uniformément portaient des affiches avec des mots, dont Tzara changeait la disposition sur scène⁸. Dans ce cas le nom « statiques » est bien évidemment ironique : loin d'être fixes, les mots changeaient leurs places, gagnant une vie autonome, incarnée par les corps humains qui les portaient. Une autre version du poème statique supposait la mise sur scène de plusieurs chaises, sur lesquelles reposaient les mots, dont on changeait la place chaque fois qu'on levait le rideau. De nouveau, la nature statique du poème n'est ici qu'apparente : en réalité les mots se mouvaient sans entraves.

De tous ces accessoires des mises en scènes dadaïstes, la voix, le geste, la musique nègre des tambours, seulement les costumes étaient susceptibles de survivre au poème-spectacle, en tant que traces. Or, fidèles à leur esthétique, que nous qualifierions d'esthétique de l'éphémère, les dadaïstes les détruisaient à la fin du spectacle. Pour eux, ce n'est pas l'œuvre en soi qui compte, l'œuvre achevée, mais son élaboration⁹. Fuyant constamment la finitude réifiée de l'œuvre littéraire ou artistique durant leurs soirées, les dadaïstes se prononcent

⁶ Tristan Tzara, « Chronique zurichoise » in *op. cit.*, p. 14.

⁷ Sur le poème mouvementiste v. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, *éd. cit.*, pp. 551-552.

⁸ Sur le poème statique v. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, *éd. cit.*, p. 551.

⁹ Sur le rejet de l'œuvre finie par l'avant-garde v. aussi Matei Călinescu, *op. cit.*

aussi contre un autre « défaut », selon eux, de la civilisation européenne, à part la fixité des normes artistiques et littéraires : la *reproductibilité* technique des objets, des livres, et finalement des hommes. À l'encontre de ce penchant industriel de la modernité, chaque réactualisation d'un poème dadaïste était unique, tout comme chaque interprétation d'une pièce musicale est unique et irrépétibile. Hausmann élaborait même une (presque) théorie du poème-phonétique comme notation musicale, encore plus radicale que les œuvres sonores de Ball :

Le poème phonétique divise le temps-espace en valeurs de nombres prélogiques, qui orientent le sens optique par le pouvoir de notation des lettres écrites. Chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amas de consonnes-voyelle par une déclamation plus haute ou plus basse. Pour exprimer cela typographiquement, j'avais choisi des lettres plus ou moins grandes ou plus ou moins maigres ou grasses, leur donnant ainsi le caractère d'une écriture musicale. Le poème optophonétique et le poème phonétique représentent les premiers pas dans le sens d'une poésie parfaitement objective, « abstraite ».¹⁰

L'écriture ne reste alors que la notation prescriptive d'un poème-mélodie ayant passé du statut hétéronome de la poésie ordinaire (faite de mots appartenant au langage courant) à celui autonome des syllabes et lettres sans référent, dont le sens se construit sur un plan strictement syntagmatique. C'est ainsi que se décline l'indépendance du dit par rapport à l'écrit, des mots par rapport à la syntaxe, voire des lettres par rapport aux mots et du signifiant par rapport au signifié. Émancipée d'une captivité spatiale (l'écriture sur papier, la référence à la réalité), l'œuvre-spectacle gagnait une dimension strictement temporelle et temporaire.

L'obsession musicale des dadaïstes est certes à mettre en relation avec « la musique avant toute chose » des symbolistes, ainsi qu'avec le désir de récupérer une spontanéité et authenticité premières du langage primitif, concrétisé par la présence des vers et des musiques nègres¹¹. Mais, selon nous, l'obsession du poème musical et du poème-spectacle pourrait aussi puiser ses sources, inconsciemment ou pas, dans la pratique européenne millénaire de

¹⁰ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 57.

¹¹ Sur le primitivisme de l'art moderne et le primitivisme dadaïste v. Robert John Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard, Harvard University Press, 1986.

la poésie-mélopie, qui exista depuis les chants homériques jusqu'à la popularisation de l'imprimerie, invention qui rendit inutile et révolue la transmission orale des textes. Elle se situe surtout, d'après nous, dans le sillage des jongleurs médiévaux, de toute cette culture de l'oralité et de la mouvance textuelle qui fut mise en place au Moyen Âge occidental.

À première vue, rien ne semble plus éloigné du dadaïsme en termes de vision du monde, manière de penser et formules artistiques que la période médiévale. À ne prendre en considération que la dimension chrétienne de l'existence, tellement patente au Moyen Âge et tellement absente du mouvement Dada, on note immédiatement des différences, voire des oppositions, apparemment indépassables. Mais si les mentalités, le contexte historique, littéraire et artistique diffèrent complètement, on remarque, à une analyse plus attentive, l'existence de plusieurs similarités frappantes, qui relèvent plutôt de la pratique, que de la forme et de la finalité des productions littéraires et artistiques. Parmi elles, le penchant pour l'éphémère de l'œuvrespectacle, son instabilité textuelle et sa théâtralisation.

Le rapprochement entre la nature loufoque des soirées Dada, censées renverser la perception commune, socialement acceptée, du monde, de l'homme et de la littérature, et le monde à l'envers du carnaval médiéval a été déjà fait par les théoriciens de l'avant-garde¹². Les manifestations carnavalesques étaient de courte durée, éphémères prises de positions humoristiques, grotesques, exubérantes, contre l'ordre en place. Destructeur et subversif, le dadaïsme partage le statut provisoire et intempestif de ces irruptions populaires médiévales. On peut se demander s'il ne partage aussi leur cyclicité. Schwitters écrivait que Dada est éternel¹³ ; plutôt un esprit qu'un courant, Dada semble en effet susceptible à des réactualisations similaires à celles du carnaval, dans des contextes sociaux propices (contextes de crise, remise en question, etc.), comme ce fut le cas du lettrisme à partir de 1945 ou de Fluxus, dans les années '60.

Dans l'introduction à son ample étude sur Rabelais, Bakhtine soulignait le fait que le carnaval n'appartient pas, à proprement parler, au domaine artistique, mais se situe en quelque sorte dans ses marges, sur la limite fragile

¹² Sur la modernité et le carnaval, voir Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, ou Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

¹³ Kurt Schwitters, « Dada complet no. 2 » in *Merz. Écrits choisis*, Paris, Ivrea, 1990, p. 102 : « Dada est le style de notre temps », « Dada est éternel ».

qui sépare la vie de l'art¹⁴. Or, les dadaïstes ne soutenaient-ils pas que Dada était la vie même¹⁵? Mis en formes ludiques, l'art et la vie cessent de s'opposer et deviennent pour les dadaïstes indiscernables l'un de l'autre, le carnavalesque étant leur point de jonction.

Dans cette identification à la vie, à l'intensité, réside peut-être la caractéristique fondamentale du mouvement, complémentaire à son renversement systématique des formes et perceptions déjà reçues du monde : la manifestation, la mise en scène théâtrale, l'*acte* artistique¹⁶. Les dadaïstes voulaient s'affranchir non seulement des valeurs et conceptions stables, consacrées, du vécu, mais aussi de la stabilité en tant que telle. Toutes leurs actions vont alors se dérouler sous le signe de l'instabilité du signe. Sur papier cela se décline par la remise en cause de la linéarité textuelle : les mots et les lettres se meuvent, comme s'ils avaient acquis une vie indépendante et frondeuse. De même, à l'oral, on ne lit pas tout simplement un poème, il devient action, les lettres s'émancipent progressivement des mots et de la langue, pour former des mots nouveaux, dans une langue inconnue, suivant les règles de la seule euphonie.

La révolte dadaïste semble dirigée contre un seul homme et son invention : Gutenberg et la typographie. Par le brouillage du texte dans leurs productions écrites (affiches, annonces) et par le poème-collage ils visaient justement faire exploser la formalisation rigide de cette invention âgée déjà de quatre siècles. Mais l'insurrection la plus véhémement des dadaïstes se déroula sur le plan oral et performatif – tout, dans l'acte dadaïste, était voué à l'éphémère et à une nouvelle *mouvance* textuelle.

Dans leur insurrection contre Gutenberg, les dadaïstes se rapprochent en quelque sorte de la période dont l'Allemand avait signalé la fin : le Moyen Âge. Car, avant d'être imprimés, dans une forme unique et définitive, les

¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 7 : « medieval spectacles often tended toward carnival folk culture, the culture of the marketplace, and to a certain extent became one of its components. But the basic carnival nucleus of this culture is by no means a purely artistic form nor a spectacle and does not, generally speaking, belong to the sphere of art. It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play. »

¹⁵ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », in *Œuvres complètes*, tome I, *ed. cit.*, p. 367 : « DADA DADADADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE ».

¹⁶ Sur la théâtralisation et le théâtre dadaïste v. *Dada circuit total*, ed. Henri Béhar, Catherine Dufour, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, et Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

textes littéraires en vers circulaient soit oralement, sujets à une forte *mouvance*¹⁷, soit par écrit, dans des manuscrits qui préservait cette *mouvance* du médium oral, certes atténuée, qui faisait glisser et changer continuellement les œuvres. Le Moyen Âge fut sans doute une civilisation de la *parole*, surtout dans l'espace occidental, de la chanson et de la *canço*, des mystères joués devant les églises et des farces. Faut-il rappeler que le mot « chanson » apparaît dans le titre d'un poème célèbre de Tzara : *La chanson dada ?* Poème dada et chanson semblent inséparables.

D'un point de vue strictement étymologique, le jongleur, figure proéminente de la performance médiévale, dont le nom provient du latin *joculator*, serait le joueur, l'amuseur situé sous le signe du ludisme, tandis que le troubadour, provenant soit du mot *trobar* (inventer, créer) soit de *tropar* (faire des tropes) serait un compositeur par excellence¹⁸. On remarque néanmoins que la réalité médiévale était beaucoup plus complexe que celle étymologique, les jongleurs étant souvent aussi des inventeurs, et les troubadours des exécutants. À partir du XIII^e siècle, et surtout du XIII^e, presque tous les jongleurs étaient à la fois des interprètes et des compositeurs¹⁹.

Selon Luc Charles-Dominique, le champ sémantique du mot était même encore plus vaste : le jongleur était aussi un conteur, un acteur, un acrobate, « un saltimbanque possédant de multiples tours », « un colporteur et interprète, un créateur et un improvisateur. Il possède le don de s'adapter à son auditoire, de distraire, de charmer, d'ensorceler. Son terrain de jeu est universel, rural et urbain, privé et public, intérieur et extérieur, populaire et élitiste »²⁰. Le jongleur s'avère, par la suite, un être profondément transgressif, passant d'un registre à l'autre, de la chanson de geste à la chanson d'amour ou à la farce, de l'amusement à la tristesse, du privé au public, etc. D'un point de vue social, il évolue sous le signe de l'instabilité, dans les marges de la société, étant inorganisé d'un point de vue professionnel, voué à la précarité économique des revenus inconstants et inconsistants, à une mobilité permanente d'une ville à l'autre et à une vie illicite, d'excès, tavernes et filles

¹⁷ La *mouvance* fut théorisée par Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. V. aussi Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », in *Littérature*, 1981, vol. 41, n° 1, pp. 8-16.

¹⁸ Luc Charles-Dominique, « Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », in *Instruments à cordes du Moyen Âge*, dir. Christian Rault, Éd. Creaphis, 1999, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, pp. 29-30.

de la fortune²¹. Les jongleurs s'auto-intitulent souvent ironiquement comme fous, se parent de vêtements en couleurs voyantes, excentriques²², se distinguent des autres états de la société faisant *figure* à part et utilisant parfois la *figura*, le masque, durant leurs performances :

Au cœur d'un monde stable, le « jongleur » signifie une instabilité radicale ; la fragilité de son insertion dans l'ordre féodal ou urbain ne lui laisse qu'une modalité d'intégration sociale : celle qui s'opère par le jeu. Tel est le statut paradoxal que manifeste la liberté de ses déplacements dans l'espace ; et, de façon fondamentale, qu'implique la parole dont il est à la fois l'organe et le maître. C'est pourquoi le « jongleur » est lié à la fête, l'une des assises de la société médiévale, à la fois épanouissement et rupture, prospective et rédemption rituelle, espace plénier de la voix humaine.²³

Huit siècles plus tard, Jean Cocteau, dadaïste épisodique, n'allait-il pas écrire sa *Voix humaine*, sur l'aliénation de l'homme à travers la technique, de sa voix à travers le téléphone ? Que sont les performances Dada sinon les manifestations plénières de la voix humaine, dans tous ses registres, du rire au sanglot et au cri, cri de l'homme face à la machine, de la vie face à la mort en acier incarnée par la guerre ?

À travers le costume, le masque, le jongleur appartient donc à son tour au registre sémique du carnaval : amuseur, transgressif, voire subversif, le jongleur sort et fait sortir l'auditoire de l'ordre établi en célébrant la vie. Andrei Codrescu a déjà fait dans son « guide Dada » un rapprochement entre le jongleur, comme figure vagante, représentante de la bohème et de la liberté, et l'esprit dadaïste :

The amusers of crowds were the agents of liberty, or, at least, the possibility of it, through stories and songs to escape into; they made it appear as if another world and life were possible; they made fun of proscribed morality with bawdy realism; they mocked the church and exalted sentiment, revelation, and miracles; they described unofficial earthly and otherworldly utopias; they humanized animals and made people more tender.²⁴

²¹ Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, pp. 60-71.

²² *Ibidem*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 72.

²⁴ Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 22.

En marge de la société, les jongleurs la déconstruisent en se moquant d'elle, tout comme les drôleries situées dans les marges des manuscrits médiévaux tournent en dérision le texte. À mi-chemin entre la poésie, la bouffonnerie, la musique et la danse, la ressemblance des jongleurs aux dadaïstes est, selon nous, manifeste. La même théâtralisation du texte, associée à la voix, à l'instrument et au geste, la même attitude loufoque et irrévérencieuse envers l'ordre, le même caractère transgressif, sur le plan artistique et social. Social, oui, car les dadaïstes étaient à leur tour des marginaux, au sens où, émigrants à tendance apatride dans un pays neutre, ils faisaient figure à part dans la société suisse.

Il y avait, bien évidemment, aussi un fort volet cathartique de ces représentations, au XII^e comme au XX^e siècle. N'oublions pas que les jongleurs faisaient entendre leurs voix surtout durant les fêtes médiévales, publiques ou privées. Or, la fête constitue sans doute un moment d'interruption et de dégât dans le déroulement ordinaire de la vie, moment d'une intensité poignante, qui fait consommer les élans et les énergies, libère les sentiments et les attitudes jusqu'alors inhibés, fait participer les individus à une sorte de jouissance et de purification collective. La performance dadaïste semble apparentée à celle du jongleur, avec des différences de degré et de propos. Pour les dadaïstes, l'intensité touchait la frénésie et le chaos, les propos étant profondément destructeurs, tandis que les jongleurs ne visaient pas cette destruction systématique. On retrouve, quand même, durant les soirées dada, un important volet purificateur, un désir d'arrêter pour tout commencer ou recommencer, comme écrivait Hugo Ball dans son manifeste du 14 juillet 1916.

Certes, il y a nombre de différences importantes, voire capitales, entre la performance médiévale et la performance dadaïste. Les rapprochements doivent être faits avec précaution, mais nous pensons néanmoins que la performance dadaïste se rattache à cette tradition occidentale prétypographique, qu'elle mêle, comme dans un creuset, à d'autres traditions prétypographiques, primitives. Elle partage ensuite cet enjeu médiéval d'engagement total de l'être : de sa voix, de son corps, dans une interprétation éphémère et irrépétable, de théâtraliser le vécu, de donner une vie intense à l'œuvre et de la transformer en acte et spectacle. La continuité entre la performance médiévale et le théâtre moderne serait, selon Paul Zumthor, le caractère d'action totale revêtu par la manifestation artistique, qui regroupe autour d'un corps humain, par l'intermède de sa voix, des aspects sensoriels, affectifs et intellectifs²⁵. Pour Zumthor, la performance médiévale « n'est

²⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 289.

divertissement que de façon seconde ; elle n'est en rien commodité ; elle est communication de vie, sans réserve. Elle remplit pour le groupe la fonction du rêve pour l'individu : libération imaginaire, réalisation ludique d'un désir »²⁶. On pourrait décrire avec presque les mêmes mots la performance dadaïste, huit siècles plus tard. Le texte ne devient alors au Cabaret Voltaire que l'occasion du spectacle, le prétexte d'un autre texte, beaucoup plus complexe, qui conjugue voix, corps, costumes, masques et chant sur la voie de la dérision et (ou) de la destruction. Et qui ne vit qu'une seule fois, éphéméride burlesque de l'œuvre artistique jamais achevée et toujours recommencée.

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhail, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le Cœur à Barbe*, Paris, Jean Michel Place, 1981.
- CĂLINESCU Matei, *Conceptul modern de poezie*, Pitești, Paralela 45, 2009.
- CĂLINESCU Matei, *Faces of Modernity : AvantGarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Du jongleur au ménestrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », in *Instruments à cordes du Moyen Âge*, dir. Christian Rault, Éd. Creaphis, 1999, pp. 2948.
- CODRESCU Andrei, *The Posthuman Dada Guide: Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- COMPAGNON Antoine, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Dada circuit total*, ed. Henri Béhar, Catherine Dufour, Lausanne, L'Âged'Homme, 2005.
- GOLDWATER Robert John, *Primitivism in Modern Art*, Harvard, Harvard University Press, 1986.
- HAUSMANN Raoul, *Courrier Dada*, Paris, éditions Allia, 2004.
- SCHWITTERS Kurt, « Dada complet » no. 2, in *Merz. Écrits choisis*, Paris, Ivrea, 1990.
- TZARA Tristan, « Chroniquezurichoise », in *Dada Almanach*, Berlin, Eich Reiss, 1920, pp. 1028.
- TZARA Tristan, *Oeuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 1975.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », in *Littérature*, 1981, vol. 41, n° 1, pp. 816.
- ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

²⁶ *Ibidem*, pp. 292-293.

ANDREEA APOSTU is currently a Ph.D candidate at the University of Bucharest, at the Doctoral School of Literary and Cultural Studies of the Faculty of Foreign Languages and Literatures. Her thesis aims to identify the way in which avantgarde and arrièregarde combine to form the intricate nature of neotraditionnism, an artistic movement forged by the Nabis (a group of painters of fin-de-siècle France), by analyzing the works of Maurice Denis, the group's main theoretician. To this day, several of her articles were published in La Revue des Cercles Étudiants du Département de Langue et Littérature Française of the University of Bucharest and the journal Interlignes of The Catholic Institute of Toulouse. Other papers are to be published in collective volumes (conference proceedings) on topics ranging from medieval to modernist art and literature.