

# Interview Alexis Forestier *Modules Dada*

## 1. Quel a été votre parcours avant le théâtre ?

J'ai commencé par faire des études d'architecture, et me suis consacré simultanément à une recherche plus essentiellement musicale. Cette voie m'a conduit à fonder les endimanchés en 1985. Nous avons aussitôt fait partie intégrante de la scène alternative punk des années 80, faisant régulièrement les premières parties de Bérurier Noir, jusqu'en 1989. Ce paysage constitue un territoire originel d'affinités musicales évidemment, mais également politiques, il est un arrière-plan qui sans doute détermine encore certains gestes et choix de notre travail de compagnie. L'architecture a parallèlement compté dans ce parcours ; puis peu à peu la construction de dispositifs et machines associée à la récupération de matériaux, se sont répercutées sur mes recherches scénographiques. Pour en revenir aux endimanchés primitifs, ce que nous avons exploré m'apparaît à posteriori comme une joyeuse farce qui nous a permis de détourner avec irrévérence les musiques traditionnelles et populaires auxquelles nous nous intéressions. Nous avons tracé notre sillon en menant une expérience inédite et marginale sur cette scène alternative. Dans le prolongement de ces premières expériences scéniques, j'ai participé à quelques formations musicales, toujours dans une logique de détournement et de réappropriation à la fois de chanson réaliste et de musique populaire de l'entre-deux-guerres. C'est alors que je me suis mis à composer des motifs musicaux assez simples à partir de textes littéraires, ce qui est encore le cas aujourd'hui. C'est alors que j'ai repris des études d'ethnomusicologie à l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, à la fin des années 80.

## 2. Comment en êtes-vous arrivé au théâtre et à cette fascination pour les avant-gardes ?

Mon projet de recherche à l'EHESS portait sur « l'appropriation d'un genre populaire littéraire et musical dans le théâtre de Brecht. » Vaste projet que je n'ai pu mener à terme...

Je n'étais pas outillé pour un travail d'analyse musicologique par exemple — ce qui m'aurait permis le déchiffrement de certaines partitions qui entraient dans le corpus en question — et ne pouvais m'en tenir qu'à un travail d'approche littéraire concernant la présence d'éléments de culture populaire dans l'oeuvre de Brecht... Bref, c'est à ce moment-ci, au cœur de ces études, que je me suis intéressé aux relations qu'avaient entretenues les avant-gardes avec les formes scéniques. Cette relation est présente à la fois dans les cénacles expressionnistes, mais également dans des mouvements plus anciens, comme le Club des Hydropathes ou le Chat Noir. Tous ces arrière-plans m'ont finalement conduit vers un premier travail qui était une évocation de l'émergence du mouvement dada - lequel me semblait être au cœur de ces interrogations. Cela m'a amené à créer un premier spectacle — *Cabaret Voltaire* — qui est à l'origine de notre compagnie actuelle. Je me suis éloigné définitivement du champ universitaire pour me livrer depuis à une recherche ininterrompue qui explore les lisières entre théâtre et musique.

## 3. En quoi le « Cabaret Voltaire » se distinguait-il des « Modules Dada » ?

Si ce premier travail – initié il y a plus de 20 ans – et la pièce actuelle sont forts différents, il y a néanmoins des points de convergence entre eux, ne seraient-ce qu'à travers les textes retenus pour le nouveau projet. À l'époque, il s'agissait de se concentrer sur l'écriture du journal d'Hugo Ball, dont il n'existait pas encore de traduction. Il y avait tout au plus quelques extraits traduits en français dans les ouvrages disponibles autant qu'incontournables sur le mouvement dada. Je me suis livré à la traduction des six mois qui concernaient le Cabaret Voltaire avec un ami. En cours de travail, les éditions du Rocher ont publié leur propre version intégrale. Nous avons créé la pièce *Cabaret Voltaire* quelques mois après.

Nous avons essayé de traduire les multiples ramifications du texte d'Hugo Ball par une écriture scénique se référant alors de manière fort intuitive à des principes de simultanéité, nous voulions rompre à tout prix avec une certaine univocité de la représentation. Nous posions là les prémices d'une écriture polyphonique où les composantes dissociées ne cessaient d'entrer en résonance ou en collision. Cette première tentative de polyphonie de corps, de langues et de gestes s'est poursuivie et complexifiée depuis au travers de nombreuses mises en scène. La pièce commençait par une

conférence faite dans une langue inventée, ponctuée d'extraits du journal de Ball précédant l'ouverture du Cabaret Voltaire. Elle tentait de donner la mesure de ce qu'avaient été les aspirations et les espoirs profonds d'Hugo Ball avant l'arrivée de la guerre et son exil en Suisse.

#### **4. Pouvez-vous nous expliquer pour quelle raison vous vous êtes autant intéressé à Hugo Ball ?**

Hugo Ball occupe une place fort singulière dans la *constellation dada* ; plus âgé que les autres membres du groupe Zurichois, sa présence au sein du mouvement ne constitue qu'un bref épisode de sa vie, alors même que ses compagnons n'en auront jamais fini avec le dadaïsme, quelles que soient les orientations données à leurs vies ultérieures. Dada est peut-être la réponse, provisoire, insuffisante à la question que se pose Hugo Ball en 1914, sur fond d'effondrement du monde ... : « Quelle est la chose dans laquelle je pourrais m'engager corps et âme avec cette multiplicité d'intérêts que j'ai pour la beauté la vie, le Monde et avec tout ma curiosité pour le contraire ? » Il avait par ailleurs, dès 1913, une foi inébranlable dans le théâtre et sa capacité à former une nouvelle société. Contrairement aux autres dadaïstes, comme Huelsenbeck ou Tzara, Hugo Ball ne s'immerge dans le mouvement dada que pour en sortir immédiatement. L'écriture de son journal, complexe, fragmentaire, à la croisée de la philosophie, de la recherche politique et de l'esthétique est entièrement tendue vers cette parenthèse existentielle. Dès 1913, il me semble avoir posé quelques questions essentielles et apporté un témoignage sur son temps dont il saisissait les contradictions et l'absurdité avec une poignante acuité, soulignant la dimension d'irréversibilité dans laquelle était entrée la société, l'aliénation des formes de vie, l'eurocentrisme et le logocentrisme. Il se trouve qu'une partie des aspirations qui l'animaient se sont effondrées avec le conflit mondial et l'ont éloigné peu à peu des potentialités dont il eut été heureux qu'il puisse se saisir. A l'horizon de cette *fuite hors du temps*, il y a ce moment d'intensité que constituent les quelques mois d'ouverture du Cabaret Voltaire, ponctués d'éclats et de dissonances. Plus que nombre d'autres ouvrages ayant une forte tendance à la mystification, le journal de Ball donne la mesure de cette expérience minoritaire, voire mineure, que constitue l'agitation dadaïste au regard d'un certain poids de l'histoire.

#### **5. Comment avez-vous adapté Dada pour votre spectacle actuel, sans tomber dans la reconstitution historique et en respectant la théâtralité inhérente aux textes dadaïstes ?**

Il n'y a pas de théâtralité inhérente aux textes dadaïstes d'une part, les matériaux de ce collage sont très hétérogènes – journal, récits, essais, chroniques, poèmes, témoignages et commentaires – formant une sorte de théâtre-document ; d'autre part il ne pourrait être question de respecter quoi que ce soit concernant ce domaine d'investigation qu'est le mouvement dada. Si à l'époque de notre « Cabaret Voltaire », nous avons pu glisser par moments vers la reconstitution historique, nous nous situons aujourd'hui dans une toute autre logique ou approche qui se veut plus libre sur le plan de l'interprétation esthétique des contextes et domaines évoqués, s'autorisant à traverser les époques ou à jeter des ponts sauvages entre elles, faisant entrer en collision la logique du discours avec les registres plastiques, textuels et musicaux.

Par ailleurs nous nous sommes avant tout intéressés aux arrière-plans politiques.

Plus qu'une simple évocation du mouvement dada et de ses caractéristiques en terme d'invention poétique ou plastique nous avons insisté sur l'aspect historique et déployé une toile de fond assez large qui se concentre notamment sur les théories anarchistes de Pierre Kropotkine, sur la présence de Lenine à Zürich en 1916 préparant la révolution d'octobre et sur la révolte Spartakiste... une tentative de dire l'épaisseur historico-politique dans laquelle a lieu cette *fulgurance durable* qu'est l'émergence de dada...

Pourquoi « Modules Dada » ? Parce qu'il était question de parier sur une multiplicité de séquences dont chacune aurait donné une certaine tonalité plastique, esthétique ou thématique. Nous avons ainsi rassemblé une soixantaine de modules, dont certains étaient de simples tableaux ou prenaient appui sur de courts fragments de textes, etc... Nous avons peu à peu réfréné cet empilement exponentiel de séquences et limité notre recherche à une vingtaine de modules articulés et montés entre eux dans une dimension dramaturgiques et chronologique. Simultanément nous avons tenté d'introduire une dimension critique vis-à-vis des matériaux présentés, confinant parfois à une certaine logique négative,

essayant de retrouver ce caractère d'opposition que dada générait contre lui-même – qui est ce qu'il révèle de « la modernité » comme le dit Henri Lefebvre.

La pièce se découpe alors en trois grands axes principaux précédés et entrecoupés de courtes scènes. « *Kropotkine-Ball* » se concentre sur la figure de Hugo Ball exilé à Zürich, interroge la curiosité insatiable de l'auteur de « la fuite hors du temps » pour les théories anarchistes et la difficulté manifeste que celui-ci éprouvait à demeurer dans la stricte dimension de ses « études politico rationnelles » sans être conduit à « s'occuper de choses irrationnelles » ; c'est cette curieuse *incarnation d'un paradoxe* que l'on peut percevoir à travers cet esprit tourmenté, malmené par les soubresauts de l'histoire qu'est Hugo Ball, ... cette propension à ne demeurer qu'un « romantique » peut-être, sous peine de souffrir d'une véritable « dissociation de l'être ».

Une autre séquence importante se nomme « *Lénine-Dada* » et met en relation les hypothèses contradictoires concernant la supposée ou avérée rencontre entre Lénine et le groupe Zürichois. Le récit prend appui sur les multiples spéculations concernant cette rencontre historique, en produisant et juxtaposant des « documents paradoxaux... » et quand bien même Lénine serait entré au Cabaret Voltaire, qu'aurait-il bien pu y voir... ? Il s'agit, là encore, de démystifier ce moment de l'histoire, étant donné le caractère plus ou moins insignifiant de cette rencontre, quelle que fût son existence réelle.

La troisième séquence, intitulée « *Spartacus-Dada* », se penche sur les effets de croisements et de frottements entre la révolution spartakiste de janvier 1919 et le groupe dada Berlinois tout de même travaillé par cette agitation, par « l'atmosphère de grand événement qui plane sur la ville », et mêlant alors provocation politique, désir de destruction de la culture allemande sur fond de défaite spartakiste... dans ce contexte de potentialités révolutionnaires il fût question pour les dadaïstes de jouer une farce, une vieille « métaphore orpheline » alors même qu'allait s'effondrer les chances d'un soulèvement à plus grande échelle et que se profilait inéluctablement un renforcement de la politique impérialiste pan-germanique.

Ces séquences sont entrecoupées de courts modules qui permettent de varier les angles de vue en évoquant certaines expériences menées à Zürich notamment ; tels la lecture des poèmes phonétiques d'Hugo Ball, l'interprétation muette du poème simultané « L'amiral cherche une maison à louer » ou de la *Chronique Zurichoise*, le traitement musical de textes de Walter Mehring comme *Dadayama song*, *Berliner tempo*, ou *Dada Prolog*, *Ebene* de Richard Huelsenbeck, *Totentanz 1916* d'Hugo Ball, *Nacht im Kabarett* d'Emmy Hennings, etc... la reprise de certaines « performances » comme *La mécanique de l'âme* de Raoul Haussman, l'évocation du Club dada, la rencontre ratée avec Kurt Schwitters, etc...

La seconde partie de la pièce, construite comme un épilogue, nous entraîne vers quelques héritages inattendus et se termine notamment avec la présence de Henri Lefebvre. Dans sa *critique de la vie quotidienne*, Lefebvre en appelait à « Changer la vie », alors même qu'il reconnaissait comme un *demi-échec* « la transformation révolutionnaire à l'échelle mondiale, (...) la transformation de la vie elle-même » ; ce dont dada, « au seuil de la modernité » avait été l'impitoyable témoin.