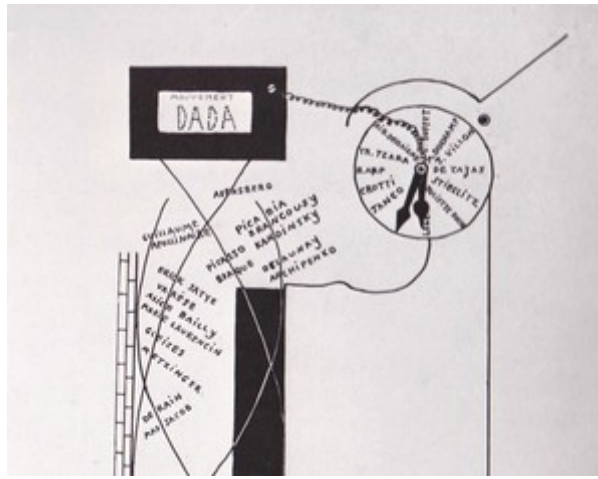


# ModULES dada



**Création 2017**  
**Compagnie les endimanchés**

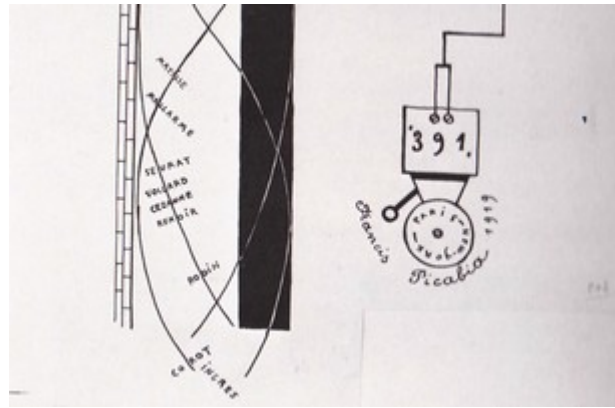
Alexis Forestier, directeur artistique: 06 99 54 73 41 / [asilexiforester@gmail.com](mailto:asilexiforester@gmail.com)  
Antoine Lenoble, administrateur : 06 27 38 71 33 / [lesendimanches@gmail.com](mailto:lesendimanches@gmail.com)  
Céline Bouteloup, diffusion: 06 95 95 92 90 / [lesendimanches.celine@gmail.com](mailto:lesendimanches.celine@gmail.com)



La compagnie les endimanchés mène depuis plus de vingt ans une recherche essentiellement tournée vers les formes littéraires et les œuvres poétiques du 20ème siècle. Elle explore les lisières de l'écriture théâtrale et s'emploie à en questionner ou en déconstruire les formes ; entre expérimentation musicale et agencements précaires de machineries scéniques manipulées à vue, ce travail opère dans la voie d'un décloisonnement des pratiques et la perspective de mettre à jour des zones de frottement, des points de connexion et d'éclairages mutuels entre les éléments scéniques, textuels, plastiques, sonores... La découverte de textes ou de matériaux scéniques peu visités occupe une place de première importance dans ce travail ; qu'il s'agisse de pièces de théâtre rarement jouées, d'adaptations littéraires, ou de montages de textes.

Les créations prévues entre 2015 et 2017 s'inscrivent dans une continuité esthétique liée à l'exploration de textes et fragments littéraires dans lesquels généralement la situation théâtrale l'emporte sur la fiction. L'ensemble des composantes et des registres de présence (les interprètes sont tour à tour musiciens, récitants, machinistes, comédiens) crée une situation de plateau où l'écriture polyphonique est agissante au même titre que la situation dramatique et offre les conditions d'une mise en partage de l'expérience théâtrale à travers un déplacement des automatismes de perception. Cette pratique de la scène a pour fondement une recherche musicale systématisée prenant appui sur un travail de composition de motifs et des techniques de collage et montage sonore. La construction de dispositifs et machines scéniques participe également de l'apparition et des ajustements progressifs de cette écriture où les rôles et les fonctions de chacun ne sont pas assujettis à des logiques de spécialisation, mais tentent de rompre avec les assignations de position et où le commun de la scène favorise un déconditionnement des règles de la représentation et de ce qui permet son avènement.

Sur un autre versant les projets à venir opèrent une rupture significative qui s'attache, dans la lignée d'un questionnement amorcé à partir de l'œuvre de Heiner Müller (Raclor, Le Dieu Bonheur) à ouvrir un nouveau cycle, celui d'un théâtre de textes, fragments littéraires, essais qui se situent dans une perspective d'exploration de contextes politiques ; ceci dans une dimension qui emprunte à la fois au Théâtre document (exposition et dévoilement des matériaux, brouillons, films, archives qui forment l'arrière plan des textes choisis) et à une dimension critique de l'histoire du théâtre (confrontation et/ou mise en présence de matériaux historiquement distincts, intertextualité) ou encore dans une perspective d'archéologie de l'histoire de l'art et des mouvements d'avant-garde (Modules dada, Volia panic...)



# ModULES dada

*Soyons neufs et inventifs de fond en comble.  
Réinventons chaque jour l'écriture de la vie. Hugo Ball.*

Carnage guerre destruction invention / Dada. Le langage le sens et les signes volent en éclats / Dada. Les bouleversements formels et les stratégies délétères / Dada. La mort du politique et le réveil des arrière-plans / dada. Le pessimisme radical et l'insolence dévastatrice / Dada. Muscles du cœur Cabaret Voltaire et des douleurs / Dada. Révolution d'Octobre / Dada. Lénine / Dada. Spartakus / dada. Lipstick / Dada / traces.

100 ans de Dadaïsme pour en arriver à l'abjection généralisée, à la crétinisation des masses numérisées, à la victoire de la finance planétaire associée à la mort de l'internationalisme dévastateur d'alors ; au sentiment qu'un peuple est finalement détruit. 100 ans de Dadaïsme pour en arriver à la récupération manifeste et décomplexée des logiques commémoratives, au cynisme effrayant de la marchandisation de l'art et à la bonne conscience étale de l'héritage des avant-gardes.

Ressaisir l'essence de Dada ne peut se faire sans une mise au point sur les prémisses et les turbulences originelles du mouvement en tant qu'ils annonçaient les catastrophes à venir tout autant qu'ils tentaient de les déjouer. Sous cet angle, nous sommes amenés à scruter la toile de fond politique de l'effeuillement dadaïste, à viser les points de connexion et de divergence avec la pensée, les révolutions et les bouleversements en cours ; contradictions avec lesquelles la multiplicité du mouvement n'a cessé de batailler tout au long de sa brève et interminable histoire.

Les questions qui ne cessèrent d'agiter, jusqu'à leur dissolution, les constellations dadaïstes et les échos qui les prolongent, nous reviennent aujourd'hui par les soubassements et les détours de l'Histoire, les relations plus ou moins conscientes, niées ou déterminées que le mouvement entretint avec celle-ci et non par les effets neutralisants d'une prétendue table rase...

Nous avons construit des modules indépendants les uns des autres dans une dimension à la fois archéologique et de déchiffrement historico-politique en interrogeant également les glissements sémantiques, les prolongements esthétiques, la récupération désastreuse de même que l'étrangeté irréductible de Dada.

*Le Groupe Dada dans une circonstance inconnue – sans date*



Les modules prennent appui sur différents corpus de textes, images, idées, films, objets et archives sonores. Le principe du montage, de même que la juxtaposition ou confrontation des modules reposent sur une vaste et utopique hypothèse d'exploration. Celle-ci consiste, outre une plongée dans l'histoire et la protohistoire de dada, à aller à la rencontre des ramifications multiples et contradictoires du mouvement, depuis l'arrière-fond de sa puissance subversive jusqu'à ce qui nous apparaît comme étant sa propre négation - par ses représentants même -, à l'endroit des commémorations en cours et à venir...

Dada est devenu une fête, un « patrimoine », un prétexte supplémentaire à des spéculations économiques et culturelles. Par où pouvons-nous encore espérer en apercevoir les survivances vivaces ou les soubresauts menacés (plus que menaçants) sans participer aussitôt à son enfouissement définitif...? Les modules sont travaillés par ces questionnements sur le long terme et ils prennent des orientations, formes ou trajectoires fort diverses, qui vont jusqu'à s'affranchir totalement du territoire assigné - DADA EST PLUS QUE DADA - ; rejoindre des prolongements inactuels et ricocher jusqu'à nous de la manière la plus convulsive.

*Dans le désastre de la Première Guerre mondiale, des passagers clandestins de la bonne ville de Zurich, débarqués de Suisse, France, Allemagne, Angleterre ou Roumanie, trouvent refuge dans le troquet d'une rue obscure et fondent ensemble ce qui prit le nom de Dada. Ils nient tout d'un bloc : le passé, son récit et ses valeurs qui menèrent à la boucherie des tranchées, le futur plus ou moins idéalisé qui fait accepter un présent médiocre et toute forme de soumission. Avec Dada, l'art devient une affaire quotidienne et immédiate : tout se joue dans l'instant, dans la rencontre, entre humour et cynisme, mystification et libertinage, inventivité et esprit libertaire. Être artiste de sa propre vie, c'est alors ne pas refaire et ne pas prévoir, ne pas admettre et ne pas promettre.*

*En trois chapitres, l'artiste et musicien Alexis Forestier relie les inventions formelles aux utopies politiques de l'époque : la relation de Hugo Ball, éminent poète et musicien Dada, avec Kropotkine, théoricien russe de l'anarchisme qui participa activement à la prise de conscience de la condition ouvrière dans le Jura suisse. Puis Dada et Lénine, la rencontre qui n'eut pas lieu, alors que Lénine en exil vivait à quelques pas du Cabaret Voltaire. Et finalement Dada à Berlin, simultanément à la révolution spartakiste. Entre démarche archéologique et déchiffrement historico-politique, Alexis Forestier explore la riche inventivité formelle de Dada, attentif à son étrangeté irréductible, ses récupérations, ses prolongements et ses échos dans la vie artistique et politique contemporaine, rendant compte alors de la brève et interminable histoire de Dada.*



**Mise en scène, scénographie, montage de textes et**

**collage musical :** Alexis Forestier

**Lumière :** Perrine Cado

**Son :** Jean-François Thomelin

**Avec la voix de :** Bruno de Coninck

**Avec :** Clara Bonnet Jean-François Favreau Alexis Forestier, Itto Mehdaoui Barnabé Perrotey

**Avec les textes de :** Hugo Ball, Franz Kafka, Arthur Cravan, Eric Vuillard, Kropotkine, Raoul Hausmann, Henri Lefebvre, Lénine, Soljenitsyne, Dominique Noguez, Greil Marcus, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Emile Szittyta, Tristan Tzara, Heiner Müller Marcelo Tari, Walter Mehring, Paul Mattick.



**Avec les musiques de :** Benzo, Béliaste de Cocagne (le cercle des mallissimalistes), John Cage, Coil, the Cramps, CYCLIKWEETOS, Einstürzende Neubauten, Enzo del Re, Le death to mankind, le dernier cri, DIRTY Beaches, Bruno Florence, HANSEN WINDISCH, KLEENEX, Krinator, Annabelle Playe, Residents, Meurtre, Les morts vont bien, NO NECK BLUES BAND, Point invisible, Martin Rev, Pierre Schaeer, Shetahr, THE SKATERS, Skeletons, Karlheinz Stockhausen, Throbbing Gristle, Tomutonttu, Usé, Pierre Veyser, Franck Vigroux, X Ray Spex, Zga, DTM, Blood Stereo (remerciements à Alexis Cailleton)

**Remerciements à :** Matthieu Bony et Fabrice Ravenet pour la construction



**Production :** compagnie les endimanchés

**Coproduction :** Théâtre Dijon Bourgogne, Centre dramatique national et Théâtre Vidy Lausanne

**Aide à la production:** Région Bourgogne-Franche Comté

**Avec le soutien de :** La Fonderie - le Mans, la quincaillerie - les Laumes, l'Usine - Toulouse Métropole

La compagnie les endimanchés est conventionnée par le Ministère de la Culture/ DRAC Bourgogne et soutenue par le Conseil Départemental de Côte d'Or.

**Calendrier de création :**

Du 9 au 30 novembre 2015 : résidence à la Fonderie-Le Mans

De janvier à mai 2016 : recherche scénographique et musicale

Du 28 mars au 8 avril 2016 : résidence de construction d'éléments scénographiques et d'élaboration du montage des textes à la quincaillerie-les laumes

Du 6 juin au 2 juillet 2016 : résidence au Théâtre Dijon Bourgogne

Octobre 2016 : résidence à la quincaillerie- les laumes

Janvier 2017 : résidence au Théâtre Vidy Lausanne

**Tournée 2017**

Du 26 janvier au 2 février 2017 : création au Théâtre Vidy Lausanne (7 représentations)

Du 14 au 18 février 2017 : 5 représentations au Théâtre Dijon Bourgogne

31 mai 2017 : La Filature – Mulhouse

Les 6 et 7 décembre 2017 : La Fonderie-Le Mans

Du 12 au 15 décembre 2017 : Nouveau Théâtre de Montreuil

Octobre 2018 : à La parole Errante, Montreuil

# RAOUL HAUSMANN.....>>> ... PLUS QUE DADA

UNE Histoire de DADA dévoile le caractère de toute Histoire .

(...)

Ainsi une Histoire de DADA est permise. Elle ne se présente pas plus mal que beaucoup d'œuvres d'hommes célèbres, et il se pourrait qu'à cette occasion elle dévoile une véritable partie de l'histoire.

(...)

Car ce n'était pas nous qui avons « fait »dada, DADA était une nécessité.

(...)

Mais il reste toujours beaucoup de choses insolubles, de ressentiments et d'amour propre qui cachent les véritables sources, d'autant plus que ces sources ont jailli d'une atmosphère générale européenne beaucoup plus que des cerveaux particuliers. Le point de vue le plus important – parce que dada était plus que dada - est qu'à l'origine il y avait des motifs multiples et complexes, des critiques et des révoltes sociologiques et artistiques.

(...)

Mais, en son temps, TOUT était DADA et DADA était TOUT.

(...)

Dada n'invite pas, Dada est un tourbillon né de sa propre périphérie, descendu d'un état d'être général, qui entraîne les hommes, les dresse sur leurs pieds - ou les laisse étendus. Dada, enfin, ne veut plus offrir de possibilité intellectuelle de le comprendre, contre de débonnaires tentatives de transpiration, par la conscience de sa mobilité continue ; il se voit lui-même autrement demain de ce qu'il est aujourd'hui. De ce point de vue, Dada regarde ironiquement les pleurnicheurs de la civilisation occidentale et agit dans un monde qui reste indéfiniment identique à lui-même, dans lequel existe des phantasmes, des réalités, l'absolu, les dimensions, le nombre, le temps et encore un peu plus, ou aussi rien de tout cela.

(...)

Dada est sa propre contre-révolution, il veut encore et toujours du mouvement, il ne voit la stabilité que dans le dynamisme, et il est opiniâtrement logique et par là non-musical, non-temporel, non-individuel. Il est à la portée de la seule réalité, il ramène la liberté absolue de l'individu à ses justes relations envers le monde, à la mesure et à l'identité liées à ses relations

(...)

Dada signifie la négation du sens habituel de la vie ou d'une civilisation qui n'était pas tragique, mais desséchée. Dada c'est l'impassibilité souriante qui joue à la pendaison avec sa propre vie, il est né de la volonté de ne plus être obligé de justifier l'escroquerie européenne ; Dada a une tendance au non-tragique, il tend à l'équilibre au-dedans d'une soi-disant liberté qui s'accomplit légalement, liberté sur laquelle il crache.

En tout cas :

DADA EST PLUS QUE DADA !

# HUGO BALL >> Dada << la fuite hors du temps - journal 1913-1921

## CABARET VOLTAIRE / 1916 / ZURICH

*1er juillet 1915.* Au fond, c'est une aventure qui ne me concerne pas vraiment. Jamais je n'y participe avec toutes mes forces, mais toujours partiellement. Je suis un spectateur, je fais le dilettante. A quoi pourrait bien ressembler la chose dans laquelle je m'engagerais corps et âme ? Surtout avec cette multiplicité d'intérêts que j'ai pour la beauté, la vie, le monde et avec toute ma curiosité pour le contraire.

*14 avril 1916.* Notre cabaret est un geste. Chaque mot prononcé ou chanté ici signifie pour le moins : que cette époque avilissante n'a pas réussi à forcer notre respect. D'ailleurs, qu'a-t-elle de respectable ou d'impressionnant ? Ses canons ? Notre grand tambour les rend inaudibles. Son idéalisme ? Il fait rire depuis longtemps, dans son interprétation populaire aussi bien qu'officielle. Les grands festins de boucherie et les exploits héroïques de cannibalisme ? Notre folie délibérée, notre enthousiasme pour l'illusion les anéantiront.

*12 juin 1916.* Ce que nous appelons Dada est une bouffonnerie issue du néant et toutes les grandes questions y entrent en jeu ; un geste de gladiateur ; un jeu avec de misérables résidus ; une mise à mort de la moralité et de l'abondance qui ne sont que posture.

Le dadaïste aime l'insolite, et même l'absurde. Il sait que la vie s'affirme dans la contradiction et que son époque, plus que n'importe quelle autre, s'ingénie à détruire tout ce qui est généreux. N'importe quel masque est donc pour lui le bienvenu ainsi que tout jeu de cache-cache qui implique une tromperie. Au milieu de cette vaste non nature, il en arrive à considérer comme quintessence de l'incroyable tout ce qui est direct et primitif.

Puisque la banqueroute des idées a effeuillé jusqu'au bout l'image de l'homme, ce sont maintenant les instincts et les arrière-plans qui se manifestent de manière pathologique. Comme aucun art, aucune politique, aucune conviction ou foi ne semblent pouvoir résister à cette lame de fond qui rompt toutes les digues, il ne reste que la blague ou la pose sanglante.

Le dadaïste fait plus confiance à la franchise des événements qu'à l'esprit des individus. Il ne fait pas grand cas des personnes, y compris de la sienne. Il ne croit pas qu'il soit encore possible de saisir et de comprendre les choses à partir d'un seul point de vue, il reste néanmoins tellement convaincu de l'union de tous les êtres, d'une globalité que les dissonances le font souffrir jusqu'à l'autodissolution.

Le dadaïste lutte contre l'agonie et contre la fascination de la mort, propres à son époque. Peu enclin à la prudence, il cultive la curiosité de ceux qui éprouvent encore une joie amusée même jusque dans les formes les plus discutables de la fronde. Il sait que le monde des systèmes s'est disloqué et que l'époque, qui exige que tout soit payé comptant a inauguré la grande braderie des philosophies privées de Dieu. Là où commencent l'effroi et la mauvaise conscience du boutiquier commence pour le dadaïste le grand rire et une indulgence apaisante

*13 juin 1916.* Ce qui nous caractérise, c'est l'image, nous saisissons par l'image. Quoiqu'il en soit- c'est la nuit- et entre nos mains nous ne tenons qu'une copie.

A propos du théâtre endimanchés et de ses relations pour ainsi dire originelles avec le mouvement dada : **Muscles du cœur Cabaret Voltaire et des douleurs** –première tentative de la compagnie / Nevers/Paris/Zürich 1993/1994.

## Dada/endimanchés/oui-non

Ni-ni : un théâtre qui ne rentre nulle part, ni dans une catégorie, ni dans une autre. (Anti théâtre total) / manifeste 2009/2011.

Néo-Flux-théâtre **oui**, parce qu'il est pour l'abandon de l'intention et que lorsqu'il ne se passe rien il se passe toujours quelque chose ; mais **non** parce qu'il dissimule aussi l'intention coupable d'abandonner le théâtre à lui-même, de cesser de lui venir en aide, également parce qu'il est convaincu que quand il se passe quelque chose, la plupart du temps il ne se passe rien.

Néo-Dada théâtre **oui** parce qu'il est contre l'art, contre la méthode, pour l'expérience du monde concret et pour et contre les bruits; mais **non** parce qu'il n'en a pas encore fini avec l'exploration de la méthode contre l'art, avec l'exploration de l'art contre la méthode, avec l'exploration des bruits concrets.

Théâtre brut **oui** parce qu'il est pour l'impulsion d'un geste immédiat, vierge, non conforme, non destiné, non conditionné ; mais **non** parce qu'il sait bien qu'il subit sans le vouloir l'écrasement de toute part des logiques aliénatoires dont nul (rien ni quiconque) ne peut plus (être conscient ni) l'en préserver, sauf à demeurer dans un trou (le terrier ou la cellule) d'où plus rien ne pourrait affleurer ni parvenir sans être aussitôt menacé de dénaturation ou récupération.

Un théâtre concret **oui** qui tendrait à percevoir sans modifier, sans intervention ni transformation un théâtre où la vie seule et le quotidien prendraient part dans une logique de défilement présent ; mais **non** parce qu'il est encore aspiré et inspiré par des principes de défamiliarisation, curieux de la venue d'un déferlement transrationnel, et dans l'attente extatique d'une langue d'outr'entendement...

Théâtre post-constructiviste **oui** parce qu'il veut bien exclure le réel de l'œuvre de même que tout ce qui pourrait encore s'y référer en créant une tension extrême à l'intérieur du corps de la représentation. Et c'est à une méticuleuse articulation ou jonction des éléments et des formes qui y sont présents qu'il fait appel; qui plus est, l'espace y est traité comme une substance en-soi qui génère sa propre puissance d'apparition. mais **non** parce qu'il est bien conscient que la seule chose qui le concerne est le réel en tant qu'il pourrait faire retour et que les intensités dont il est traversé se fondent aussi bien sur une disjonction et une inadéquation aussi parfaite qu'épisodique des éléments en présence, et **non** parce qu'on ne peut adhérer à une logique de construction, comme s'il s'agissait d'un simple fétichisme de la raison/machine, parce qu'on ne peut prétendre avec règles et compas, et autres surdéterminations se substituer au désordre du monde et **non** bien entendu parce qu'il n'y a pas d'en-soi de l'espace et que la possibilité d'un *construire* dépend avant tout de la possibilité d'un *séjourner*.

Un anti-théâtre tel que nous le désignons dans l'improbable représentation - menant une lutte éperdue contre lui-même - cela veut-il dire qu'il s'agit d'un théâtre nihiliste ou empreint d'un pessimisme radical à l'égard de lui-même et de l'absence d'objectifs à laquelle il serait assigné (qu'il ne pouvait que se fixer), ou s'agit il simplement d'un théâtre qui s'exerce au néant, à la fréquentation des ruines ? 1 ni l'un ni

l'autre évidemment et s'il connaît une ruine intérieure, c'est un chemin qu'il ouvre vers un accès à l'inconnu. "Il est malheureux de ne plus posséder que des ruines, mais ce n'est pas ne plus rien posséder, c'est retenir d'une main ce que l'autre donne."



*De chaque «oui», Dada voit le «non» corrélatif. Dada est oui-non : Un oiseau sur ses quatre pattes, une échelle sans échelons, un carré sans angles. Dada comporte autant d'éléments positifs que négatifs.*

*Théo Van Doesburg, Qu'est-ce que Dada ?*



*Quand, en mars 1914, je réfléchissais au projet d'un nouveau théâtre, voilà quelle était ma conviction : il nous manque un théâtre de passions véritablement émouvantes, un théâtre expérimental au-delà des intérêts du jour. L'Europe a trouvé une nouvelle manière de peindre, de faire de la musique et de la poésie. Une fusion de toutes les idées régénératrices, et non pas seulement celles du domaine de l'art. Seul le théâtre est capable de former une nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrières-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que, passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère.*

*Hugo BALL, La Fuite hors du temps, Journal 1913/1921*

## Alexis Forestier — *Modules Dada*

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, s'est répercutée sur mes recherches scénographiques. Pour en revenir aux *endimanchés* primitifs, ce que nous avons exploré m'apparaît à posteriori comme une joyeuse et mauvaise farce, nous ayant 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 totalement marginale au sein de la scène alternative ! Dans le prolongement de ces premières expériences scéniques, j'ai également participé à quelques formations musicales, toujours dans une logique de détournement et de réappropriation d'un répertoire 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 et répétitifs à partir de textes littéraires ou de courts poèmes, ce qui est encore le cas aujourd'hui. Je n'ai repris des études d'ethnomusicologie, à l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, qu'à la fin des années 80.

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'œuvre de Brecht... Bref, c'est à ce moment-ci, au cœur de ces études, que je me suis intéressé aux relations qu'avaient entretenu 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 ce 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.

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 serait-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. Ce qui continue d'être à la base de notre travail. 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.

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.

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 dramaturgique 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 générerait 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 poème phonétique 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.

D'après un entretien au Théâtre Vidy-Lausanne avec Florent Mottier.

