

Cabaret Voltaire

Une annonce pour le moins inattendue paraît dans la presse zurichoise, le 2 février 1916 : « Le Cabaret Voltaire. Sous cette dénomination s'est constituée une association de jeunes artistes et écrivains dont le but est de créer un centre de divertissement artistique. En principe, le Cabaret sera animé par des artistes, invités permanents, qui, lors de réunions quotidiennes, donneront des représentations musicales et littéraires. Les jeunes artistes zurichois, de toutes tendances, sont invités à nous rejoindre avec des suggestions et des propositions. » (H. Ball [1946], 1993, p. 111). Lorsque Hugo Ball – poète et dramaturge allemand exilé en Suisse depuis 1915 – rédigea ces quelques lignes, il était loin de se douter qu'elles constitueraient le fer de lance d'une aventure qui franchirait les frontières. Le cabaret est inauguré trois jours plus tard, dans l'arrière salle de la Holländische Meierei, taverne populaire d'un quartier malfamé de Zurich. Jan Ephraïm, propriétaire de l'établissement, accepte d'en confier l'animation à Hugo Ball, dans l'espoir d'attirer une forte clientèle. Ce dernier reprend à son compte la tradition parisienne du cabaret, née en 1881 au Chat Noir, qu'il associe à l'esprit des cabarets berlinois d'avant-guerre. Pour Ball, nul autre que la figure emblématique de Voltaire était à même de parrainer son association. C'est chez le pamphlétaire et le maître de la satire qu'il puise sa vision d'une réalité radicalement en inadéquation avec son temps.

La scène de l'établissement est immédiatement investie par des artistes réfugiés venant de toute l'Europe. Emmy Hennings, chanteuse allemande et compagne de Ball, y interprète ses propres chansons et s'approprie le répertoire d'Aristide Bruant, d'Erich Mühsam et de Frank Wedekind. Dans ce qui deviendra après coup le noyau dur de Dada, sont présents dès les débuts du cabaret Jean Arp, artiste alsacien, Tristan Tzara, d'origine roumaine, accompagné de son compatriote Marcel Janco. Richard Huelsenbeck se joint aux festivités le 11 février 1916, sur l'invitation de Ball qu'il avait rencontré à Munich, en 1912, autour du groupe Der Blaue Reiter [Le Cavalier bleu].

Un esprit de négation et de dérision s'empare du Cabaret Voltaire pour en faire le théâtre de tous les excès. Celui-ci se présente d'emblée, selon Richard Huelsenbeck, comme un « centre de "l'art le plus nouveau" » qui accueille des poètes, des musiciens et des artistes de tous les horizons (R. Huelsenbeck [1920], 1983, p. 10). Chaque nouvelle soirée est ponctuée par une

succession de spectacles en tous genres : danses, chants modernes, pièces de théâtre, orchestre de balalaïkas, etc. Les soirées françaises ou russes sont l'occasion de lectures de poèmes de Max Jacob et de Jules Laforgue par Tzara, d'extraits d'*Ubu roi* par Arp, et de textes d'Ivan Tourgueniev et d'Anton Tchekhov. Des manifestes sont parfois déclamés simultanément par une vingtaine de personnes, à la manière des manifestes futuristes. Tous ceux qui le souhaitent – artistes ou anonymes – participent aux représentations devant une assemblée enjouée, principalement composée de bourgeois et d'étudiants. Marcel Janco évoque la présence de Vladimir Lénine qui vivait au n° 12 de la Spiegelgasse, non loin du cabaret situé au n° 1.

Dans la salle sont exposées les œuvres des artistes fréquentant l'établissement – Arp, Janco, Viking Eggeling, Otto van Rees ou encore Marcel Slodki –, auxquelles s'ajoutent celles de Pablo Picasso, d'Elie Nadelman, et les cartes-poèmes géographiques des futuristes Filippo Marinetti, Francesco Cangiullo et Paolo Buzzi. Tous les arts (poésie, danse, musique, peinture) sont réunis sur la scène et dans la salle afin de créer « une œuvre d'art totale » (H. Ball [1946], 1993, p. 35). Celle-ci résulte de l'association d'effets visuels, auditifs et tactiles en une unité susceptible d'éveiller des sensations vives chez le spectateur. Ball reprend l'idée d'œuvre d'art totale chère à Kandinsky et la pervertit en y introduisant l'humour et le désordre. Au cabaret, les artistes adoptent un comportement infantile en réaction à l'intellectualisme rendu partiellement responsable de la guerre. Derrière cette régression apparente se cachent des tentatives d'innovation dans les domaines plastiques et langagiers. Les artistes sont en quête d'un art élémentaire qui soit l'expression de la vie. Ils développent un art abstrait qui accorde la primauté aux matériaux, au détriment de la représentation. Ball compose une poésie phonétique intitulée *Karawane* qui joue avec les sons et les phonèmes, en dehors de toute signification. En sa qualité de prélangage, cette poésie ne se réfère pas au processus conscient, mais à une réalité qui se veut préconsciente. Le poète exprime son refus de tout discours logique, il souhaite renoncer à une « langue corrompue par le journalisme » (H. Ball [1946], 1993, p. 146). Le 23 juin 1916, Ball récite *Karawane*, vêtu d'un costume conçu par ses soins. Il s'est métamorphosé en chaman pour accomplir ce qui ressemble à un rituel. La mise en scène se révèle primordiale dans les spectacles dada, qui font largement appel aux costumes et aux masques inspirés des peuples dits « primitifs » d'Afrique et d'Océanie, à l'instar de ceux confectionnés par Sophie Taeuber et Marcel Janco. Le masque suggère à la personne qui le porte des danses et des chants ; il lui permet de surmonter ses inhibitions et de communiquer de manière plus efficace avec le public. Forts de ces

références, Tzara, Janco et Huelsenbeck composent un poème simultané en français, en anglais et en allemand afin de tirer parti des qualités perturbatrices de la cacophonie. *L'amiral cherche une maison à louer* est interprété en mars 1916, avec pour accompagnement sonore un sifflet, une grosse caisse et une cliquette.

C'est encore Ball qui résume le mieux la portée subversive de leur activité : « Les idéaux culturels et artistiques – pris comme programme de variété – c'est là notre façon de faire du Candide contre l'époque. » (H. Ball [1946], 1993, p. 139). En endossant le personnage du Candide, les artistes effectuent un voyage initiatique au cœur de la création afin de révéler son caractère dérisoire. Ils revendiquent folie et illusion, qu'ils consomment en un immense éclat de rire. Cela conduit Emil Szitty, contemporain proche du milieu dada zurichois, à qualifier leur rire de « rire-crachat », mettant ainsi l'accent sur sa violence paradoxale (E. Szitty, « Tristan Tzara », dans *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, 1992, p. 47).

En mai 1916 paraît la revue *Cabaret Voltaire*, rédigée en français et en allemand. Ball y voit la première synthèse des mouvements modernes artistiques et littéraires. Elle réunit en trente-deux pages des travaux inédits ainsi que des œuvres plastiques et poétiques déjà présentées au cabaret. Y figurent entre autres une poésie de Guillaume Apollinaire, des textes de Kandinsky, *Parole in liberta* de Marinetti, la reproduction d'une affiche de Janco et d'un dessin d'Arp (en couverture). Tirée à cinq cents exemplaires, la revue permet aux artistes de toucher un assez large public. Ball et Tzara profitent de l'opportunité pour annoncer la parution prochaine d'une revue intitulée *Dada*. Le mot « Dada » – dont la paternité sera revendiquée par plusieurs d'entre eux – y apparaît pour la première fois. Ils ont par ailleurs pour ambition de fonder une Société Voltaire et de réaliser une « exposition internationale ». Malgré l'effervescence des projets, faute de public, le Cabaret fermera au début du mois de juillet 1916. Les soirées se poursuivront à la salle Zur Waag puis à la Galerie Dada, à l'initiative de Tristan Tzara.

Par leurs récits, les artistes dada instaurent un mythe autour du cabaret. Sous la plume d'Arp, les protagonistes de la peinture de Janco intitulée *Le Cabaret Voltaire* prennent les traits de « personnages fantastiques » tout droit sortis d'un conte des *Mille et Une Nuits* ou d'une assemblée de sorciers (J. Arp, 1966, p. 308). Le Cabaret Voltaire s'entoure d'une aura magique qui lui confère une dimension utopique. Il est une sorte de non-lieu, préservé du conflit, où toutes les expériences deviennent possibles. Ce qui ne devait être qu'un « centre de

divertissement artistique » a peu à peu favorisé l'émergence d'un mouvement d'envergure internationale, qui posera les bases d'une nouvelle esthétique en dépit du refus de la part de certains membres de faire école.

Nadia Ghanem

Références bibliographiques :

Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du XX^e siècle*, Paris, Allia, 1999.

Brigitte Pichon, Karl Riha, *Dada-Zurich. A Clown's Game from Nothing, Crisis and the Arts. The History of Dada*, Stephen Foster (dir.), vol. II, New York, G. K. Hall & Co, 1996.

Tristan Tzara, dompteur des acrobates, textes réunis et présentés par Marc Dachy, Paris, L'Échoppe, 1992.

Copyright : Éditions du Centre Pompidou