

DES DIALOGUES À SIGNIFICATIONS INCERTAINES DANS « LA PREMIÈRE PIÈCE DADA » : *L'EMPEREUR DE CHINE*

Mariana Kunešová

Université d'Ostrava, République tchèque
mariana.kunesova@osu.cz

Résumé. L'étude interroge *L'Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes (écrit en 1916), considéré par certains historiens du théâtre comme la première pièce Dada. Bien que plusieurs caractéristiques du texte échappent à un tel classement, on y trouve des traits qui rappellent Dada, dont quatre dialogues qui paraissent orchestrer la cassure de significations acceptables. Ce sont ces dialogues qui sont étudiés.

Mots clé. Théâtre. Avant-gardes. Dada. Isotopie. Principe de coopération. Signification.

Abstract. *Dialogues with Uncertain Significations in the “the first Dada play”: The Emperor of China.* This study examines *The Emperor of China* by Georges Ribemont-Dessaignes (written in 1916), considered by certain theatre historians the very first Dada play. Although the text contains number of features not belonging to such aesthetics, several characteristics do remind of Dada, as the four dialogues seeming to destroy acceptable meanings. The study shall analyze these dialogues.

Keywords. Theatre. Avant-gardes. Dada. Isotopy. Cooperation principle. Meaning.

1. Remarques préliminaires

Georges Ribemont-Dessaignes est une figure incontournable de Dada en France, souvent considéré comme son meilleur dramaturge. Son activité proche du théâtre Dada commence avant même la naissance du mouvement qui lui était alors tout à fait inconnu : en 1916, lors de sa mobilisation, il écrit sur des fiches du Service des Renseignements aux familles et des feuillets à en-tête du ministère de Guerre, la pièce de théâtre *L'Empereur de Chine*.¹ La pièce, disposant d'une pluralité de fables et d'actions symboliques et rappelant Shakespeare par sa violence et ses interrogations philosophiques, décrit les circonstances qui ont mené au surgissement de la guerre ainsi que, plus tard, à la création de Dada. Elle a pour lieu un pays imaginaire, la Chine, et évoque des personnages hantés par la science et par le désir d'un savoir, d'une possession et d'un pouvoir absolu. Elle fait aussi apparaître la naïveté et l'hypocrisie travesties en sagesse, la violence comme monnaie courante et la conviction de l'impossibilité de faire disparaître la souffrance. Enfin, ce pays, qui se dit régner sur la terre ainsi que l'univers, se voit rasé par une violente guerre, apocalyptique. *L'Empereur de Chine* est par certains considéré comme annexé à Dada à tort (Corvin, 1971 : 20), par d'autres comme sa partie intégrante (Béhar, 1973 : 59) ; dans ce dernier cas il s'agirait d'une des toutes premières œuvres du mouvement, antérieure à *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara. Toujours est-il que plusieurs des caractéristiques de la pièce se prêtent à un tel classement assez peu. D'abord, le texte est contrairement aux entreprises spontanées et provocatrices de Dada fort long (120 pages dans l'édition la plus aisément disponible, celle de l'Arche, Ribemont, 1966 : 9-128²) et organisé, car divisé en trois actes et écrit en vers, bien que fort libres (et parfois rappelant des versets). Ensuite, malgré des attaques à l'unité de l'action et de lieu qui mettent à mal le principe de modalité, et malgré le traitement de scènes comme des tableaux assez indépendants plutôt que comme des événements découlant immédiatement l'un de l'autre, le développement de la ou des fables de *L'Empereur* a un caractère cohérent.

Or la pièce contient aussi des moyens qui sont du moins proches de Dada, dont :

- une liste de personnages hétéroclite : les personnages principaux s'appellent Espher, Onane, Verdict, Ironique et Equinoxe ;
- au niveau des situations, des micro-actions latérales employant des court-circuits de la logique : un gros comique d'ordre clownesque, basé sur l'incompréhension de faits ou rapports élémentaires. Les protagonistes en sont deux bouffons, Ironique et Equinoxe, qu'obtient comme cadeau, au début de la pièce, la fille du futur empereur du pays ;
- des dialogues provoquant l'impression de cassures isotopiques empêchant le surgissement de significations acceptables. Il s'agit de quatre dialogues, dont les personnages sont Ironique et Equinoxe.

¹ « Alors que Dada se préparait en Suisse, tout en m'étant aussi parfaitement inconnu que Tristan Tzara, *L'Empereur de Chine* était un des premiers témoignages d'avant Dada qui fit partie intégrante de Dada » (Ribemont-Dessaignes, 1958 : 51).

² C'est de cette édition que je me servirai systématiquement dans les citations effectuées dans cet article.

C'est ce dernier point que le présent essai se proposera d'explorer. Dans un premier temps, j'évoquerai les spécificités du théâtre Dada. Ensuite, je m'intéresserai à *L'Empereur de Chine*. J'en préciserai la composition, la fable et les thématiques ; puis j'interrogerai les quatre dialogues à isotopies incertaines.

2. Le théâtre Dada

Dada, bien qu'il fasse siens nombre des moyens et activités du futurisme (la technique des mots en liberté, l'amour du manifeste ou la pratique de la soirée-invective), est tout le contraire de l'esprit constructif de cette esthétique (Lista, 1973). Tandis que pour Marinetti, la guerre représentait une « hygiène du monde », André Breton, qui a appartenu pendant plusieurs années à Dada, l'a comparée à un « cloaque de sang, de sottise et de boue » (Breton, 1999 : 427).

Ainsi, pas de programme autre qu'une destruction radicale : « abolition du futur », « des prophètes », « de la logique », dont le but est de faire table rase du monde d'avant-guerre, responsable de la crise totale de la civilisation ». Et ce dans l'espoir de faire surgir peut-être un jour un monde nouveau, purgé des abus du contemporain, basé sur la spontanéité : « liberté dadadadadada ... la vie » (Tzara, 1996 : 213).

En attendant, la destruction, dans la performance et les textes Dada, a la forme d'une systématique volonté de piéger le récepteur. Ce concept est plus général que la violence verbale et gestuelle ou la mystification ; il s'agit d'une subversion systématique des principes et catégories de base. Celle-ci se fait remarquer souvent dès la liste des personnages, proposant un monde hétéroclite, à un imaginaire inédit. Ainsi, pour *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara : Mr Bleubleu, Mr Cricri, Mr Boumboum, Npala Garoo, La Femme enceinte, Le directeur du cirque, Pipi, Mr Antipyrine. Dans *Le Cœur à gaz* du même auteur, les personnages sont Œil, Bouche, Nez, Cou, Sourcil... Le même projet de subversion se manifeste aussi au niveau de l'espace et de la fable. Ainsi, *Le Serin muet* de Ribemont-Dessaignes se déroule sur une échelle. Quant à la fable, par exemple le dernier « sketch » faisant partie de *S'il vous plaît* du duo Breton-Soupault représente un spectacle profondément inintéressant, où deux personnages se quittent devant une porte cochère, l'un disparaît, l'autre continue à marcher sur scène, en s'arrêtant et consultant de temps en temps sa montre, et ce jusqu'à l'exaspération totale des spectateurs.

Or l'arme par excellence de la destruction Dada – et sa caractéristique essentielle – consiste dans la langue. Ce que Henri Béhar appelle « destruction de la langue » (Béhar, 1973) est un non respect des lois du discours entraînant des court-circuits tels qu'ils paraissent empêcher la présence de significations acceptables et convenant au contexte situationnel. La stratégie est efficace ; la « clarté », instrument de la logique et de la communication et l'outil par excellence de la société voire de la civilisation contre laquelle Dada se révoltait vole en éclats. Comme dans l'exemple suivant de T. Tzara :

MR. BLEUBLEU
pénètre le désert
creuse le chemin dans le sable gluant

écoute la vibration
la sangsue et le staphylin
Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement d'un
enfant qui se tue

MR. BOUMBOUM
masques et neiges pourrissantes cirque Pskow
je pousse usine dans le cirque Pskow
[...] (Tzara, 1996 : 29)

3.1 *L'Empereur de Chine* – composition, fable et thématiques

Chacun des trois actes de la pièce développe une fable assez indépendante, souvent dotée de micro-épisodes secondaires et hautement symboliques. L'enchaînement des scènes – tableaux indépendants, non reliés par une contiguïté de temps et d'action, sait donner l'impression d'une action « éclatée », surtout dans l'Acte II, qui nécessite à ce titre un effort d'interprétation renforcé.

Le personnage principal de l'acte I est Espher, chef du gouvernement de la Chine. Les Vieillards, membres de son conseil, tâchent de le convaincre de se proclamer empereur. Ils reçoivent une réponse négative car l'idée semble à Espher injustifiée, et partent mécontents. L'idée commence cependant à hanter Espher, car renvoyant vers un état absolu : non « donner la lumière », mais « être lumière ».

En même temps qu'Espher voit cristalliser ce désir, naît aussi le désir de sa fille Onane, qu'il finit par violer. Plus tard, Espher fait assassiner les Vieillards qui, ayant appris qu'il refusait le titre d'empereur, préparaient de leur côté son assassinat ; l'assassin d'Espher devait être un jeune homme ingénu, Verdict. À la fin de l'acte, dans un long monologue, Espher parvient à la conclusion que la seule manière d'être empereur, donc l'Absolu (« tout pénétrer »), est de se débarrasser de tout ce qui contredit une absence de limites, et se donne la mort.

Le personnage principal de l'acte II est Onane. Elle cherche son père, apparemment sans être au courant de son suicide ; les serviteurs refusent de le lui faire voir. Elle se retrouve par hasard à la réunion annuelle des ministres qui lui expliquent que l'administration du pays repose jusque dans le moindre détail sur des « calculs subtiles » ; or ces calculs consistent souvent dans un lancement de dés. Elle interroge les prêtres sur Dieu et la mort. Dans les deux cas, elle obtient des réponses énigmatiques et fortement contradictoires. Elle se montre attirée par le jeune Verdict qui la chasse d'une manière peu délicate ; plus tard, elle dévoile à une sage-femme qu'elle est enceinte. Dans les scènes suivantes, Onane révèle son désir de possession érotique. Par exemple, elle entre dans une pièce silencieuse, pense à nouveau à son père, voit autour d'elle de l'or et sa pensée se transforme en un désir de tous les hommes, de la jouissance absolue. Ou encore, allongée sur un lit, endormie d'abord, elle attire le regard et le désir de plusieurs hommes. Réveillée, elle essaie de les séduire tous ensemble. Dans la dernière scène, Onane tâche à nouveau de voir son père, toujours considéré par tous comme vivant. Un des serviteurs l'amène au corps mort d'Espher, se moque d'Onane en lui montrant les objets censés prouver – de façon

absurde – qu’Espher est en vie, et lui confie en passant que l’empereur de Chine n’a jamais aimé qu’une seule femme. Il ne précise pas le nom et lui demande de sortir ; Onane n’a donc pas le temps de parler devant le corps de son père à qui elle souhaitait faire un aveu.

Dans l’acte III, les barbares attaquent la Chine et la guerre éclate. Les ministres prennent des mesures insensées, ce qui amène une défaite désastreuse. Comme le personnage central peut être considéré soit Verdict, soit la Chine. La Chine d’une part, car l’acte n’est pas centré sur un personnage précis, mais représente comme une mosaïque des destinées de ses habitants, dont deux servantes, un mourant et sa mère, ou des crânes devenant l’objet d’un jeu rappelant celui du fossoyeur de *Hamlet*. Verdict d’autre part, car son rôle dans la chute du pays est essentiel : il passe du côté des ennemis et ceux-ci, sous sa direction, entrent dans la capitale où ils engagent une tuerie atroce. C’est entre les mains de Verdict que tombe Onane. Après une courte hésitation, il la tue. Dans la dernière scène, Verdict, assis devant la tête d’Onane pendue sur un fil, prononce un long monologue adressé à cette tête. Le monologue s’achève surprenamment sur les mots *Je / Te vois / Amour / Silence / Amour*.

3.2 Dialogues à significations incertaines

Le texte contient quatre courts dialogues se rattachant à une situation de l’action principale, qu’ils développent d’une manière énigmatique, en orchestrant un semblant de cassure isotopique. S’impose donc la question s’il s’agit de la « destruction de la langue » connue de Dada : des ruptures isotopiques qui font court-circuiter le principe de coopération et empêchent le surgissement de significations opérationnelles. Les personnages qui interviennent dans ces échanges curieux sont systématiquement Ironique et Equinoxe.

Ces dialogues seront présentés dans les lignes suivantes. Je préciserai systématiquement la situation de départ en les faisant suivre d’un commentaire analytique.

Dialogue 1 (I, 1)

Ce dialogue est placé dans l’incipit. Le chef des écritures attribue aux machinistes les fractions des lettres d’alphabet (« 25 douzaines de A / 7 douzaines de B ») que ceux-ci doivent utiliser dans les textes qu’ils sont censés taper (« Poésie lyrique / Cantate, épithalame »). Les machinistes tapent, précise le commentaire scénique, « avec une extrême vélocité ».

PREMIER MACHINISTE : Cerveille épicière.
DEUXIÈME MACHINISTE : Débit.
TROISIÈME MACHINISTE : Compoir tabulateur.
QUATRIÈME MACHINISTE : Distribution de lettres. Facteur.
CINQUIÈME MACHINISTE : Lettre d’amour.
PREMIER MACHINISTE : Lettre chargée.
DEUXIÈME MACHINISTE : Venez dîner après-demain mercredi.
TROISIÈME MACHINISTE : Inconnu.
QUATRIÈME MACHINISTE : Retour à l’envoyeur.
CINQUIÈME MACHINISTE : Automate.
PREMIER MACHINISTE : Cinq centimes.

DEUXIÈME MACHINISTE : Chocolat.
 TROISIÈME MACHINISTE : Cinq centimes.
 QUATRIÈME MACHINISTE : Mouvement perpétuel.
 CINQUIÈME MACHINISTE : Joie de l'inventeur.
 REMIER MACHINISTE : Il roule dans un tonneau du haut de la colline.
 DEUXIÈME MACHINISTE : Qui donc l'arrêtera?
 TROISIÈME MACHINISTE : Il obéit à la pesanteur
 QUATRIÈME MACHINISTE : Pauvre homme, il va se tuer.
 CINQUIÈME MACHINISTE : Il est gras, il rebondit.
 PREMIER MACHINISTE : Il se lèvera tard demain. (pp. 9-12)

Bien que le début du dialogue (4 premières répliques) paraisse déconcertant, suite à cette partie qui nécessite un effort d'interprétation renforcé, il devient apparent que les machinistes ne sont pas en train de mettre en place une destruction Dada, une cassure isotopique, mais un jeu collectif (à glissements isotopiques). Ce jeu leur est inspiré par la situation d'énonciation : l'obligation d'écrire et de produire fort rapidement des sens.

Ainsi, les premières répliques consistent dans une réaction à la situation initiale au moyen d'images synecdochiques (« espèce pour genre »). La réplique 1) se lira comme « esprit étroit, non artiste » ; les répliques 2) et 3) comme « activité rapide et mécanique ». De cette dernière signification est dotée aussi la réplique 4), « Distribution de lettres. Facteur. », bien plus aisément déchiffirable grâce au parallélisme avec les deux répliques précédentes. Après deux spécifications statiques encore (espèces pour genre), survient, et ce jusqu'à la fin du dialogue, une chaîne de développements narratifs – trois scénarios imaginaires. Dans le premier, « distribution de lettres » s'ouvre sur un micro-drame portant sur le contenu d'une lettre et l'impossibilité de la remettre au destinataire. Dans le deuxième scénario, le retour d'une lettre, suggérant le sème d'une action mécanique, devient un sketch représentant le débit automatique. La dernière de ces micro-fables naît de l'image statique « Joie de l'inventeur », en imaginant celui-ci, tel un *perpetuum mobile* clownesque, rouler du haut d'une colline dans un tonneau. Ce scénario ne manque pas de suspense (« Qui donc l'arrêtera ? » – « Pauvre homme, il va se tuer. »), pour se clore enfin sur un dénouement bienveillant, humoristique (« Il est gras, il rebondit. » / « Il se lèvera tard demain. »).

Il est à noter que la répartition des locuteurs obéit à un ordre immuable : parlent, l'un après l'autre, le premier machiniste, le deuxième, et ainsi de suite jusqu'au cinquième machiniste, puis le même ordre se répète. Cette forme d'énonciation suivant un ordre, combinée à la brièveté des répliques (noms isolés ou avec un qualificatif, courtes phrases), renforcent l'apparence spontanée du dialogue, tel un exercice d'improvisation basé sur des réactions rapides : les personnages réagissent vite puisque les répliques de leurs prédécesseurs sont courtes. Et d'ailleurs, ils tapent en même temps fort vite sur leurs machines à écrire.

L'insistance sur « l'extrême vélocité » peut certes faire penser aux expériences avec la « pensée parlée » devenue écriture automatique, pratiquée dès 1919 par Breton et Soupault et décrite dans le *Manifeste du surréalisme* (Breton, 1988 : 53). Or en même temps, elle rappelle l'importance qu'un Tzara consacrait, dès le début des années 1920, à la spontanéité rappelant les jeux enfantins comme fondement de toute création (Tzara, 1996 : 34).

Du point de vue compositionnel, le fait que ce dialogue représente la majorité de la toute première scène de la pièce, est une donne de taille : il occupe une place sensible et la rend perlocutoirement forte, tout en s'intéressant à certaines thématiques qui seront les constantes de la pièce : la thématique de la science, de la mort, la position du comique clownesque.

Dialogue 2 (I, 4)

Espher est hanté par l'idée de se proclamer empereur : faut-il le faire ? Les Vieillards l'en ont supplié. Or, prétend Espher, « l'or est plus lourd que le plomb ». Sa fille Onane pencherait pour l'or, et s'approche de lui pour l'aider à se calmer en lui donnant un baiser sur le front. Espher réagit en montrant une tendresse mêlée de désir sexuel.

Les deux bouffons, Ironique et Equinoxe, reformulent :

IRONIQUE : La boule pendue vient de l'ouest. Vitesse gagnée.

EQUINOXE : La boule pendue va vers l'est. Vitesse perdue.

IRONIQUE : Oui.

EQUINOXE : Non.

IRONIQUE : Contenir.

EQUINOXE : Expulser.

IRONIQUE : Amour.

EQUINOXE : Dock.

IRONIQUE : Transit. (pp. 30-31)

À l'instar de l'exemple précédent, ce dialogue est bâti sur des images synecdochiques de la situation initiale, dilemme politique et sexuel. Or puisqu'il se sert d'images très ouvertes qu'il combine, dans un cas, au lexique d'ordre technique, qui semble ne pas se prêter à une exploitation au figuré, la première réaction du récepteur est un déconcertement et l'impression d'un court-circuit de signification.

En observant ce dialogue avec plus d'attention, on découvre des synecdoques organisées en couples d'oppositions : début du mouvement d'un pendule / fin du mouvement d'un pendule ; affirmation / négation ; « contenir » / « expulser » ; « dock » / « transit ».

Les images du dialogue ne sont pas développées ici en un scénario imaginaire. Pour cause : la situation de départ est dramatique elle-même. Il s'agit en effet du moment crucial de l'acte I, c'est ici que naît le conflit. La naissance dramatique des deux tentations est d'ailleurs fort bien saisie à la fin du dialogue, où se glisse, au milieu du dernier couple d'oppositions, tel un lapsus, le mot « Amour ». Ce qui, entre autres, attribue au dialogue une gradation efficace.

Dialogue 3 (III, 9)

Ce dialogue se situe dans une des dernières scènes de la pièce (III, 9), lorsque Verdict, entré avec ses soldats dans la capitale, se saisit d'Onane ; femme qui, dans l'acte précédent, lui a fait comprendre qu'il ne lui était pas indifférent.

VERDICT : Garce.

Salut.

ONANE : Juive. *Elle éclate de rire. Verdict la tient par les cheveux.*

IRONIQUE : Crottin de bouc.

EQUINOXE : Zinc.

IRONIQUE : Amour délicat.

EQUINOXE : Arbre à cacao.

IRONIQUE : Il n'y a plus rien à faire ici, je crois.

Ni à voir à gauche.

EQUINOXE : Ni à droite.

IRONIQUE : Up stairs.

EQUINOXE : Sagittaire ou gémeaux?

IRONIQUE : Balance.

Ils se laissent tomber de tout leur poids sur leur chapeau. Détonation. Ils sont projetés en l'air et retombent à terre. Ils restent allongés sur le dos, immobiles.

EQUINOXE : Céleste flottement dans l'éther.

Perte de gravité.

IRONIQUE : Où donc es-tu, mon frère?

Où donc? (pp. 121-122)

Ce dialogue consiste de deux parties : le commentaire que font Ironique et Equinoxe de la poursuite d'Onane par Verdict, et le « départ » des deux bouffons.

Dans la première partie, apparaissent deux répliques à sens sémantique, qui représentent des interprétations, vraisemblablement ironiques, de la situation de l'énonciation. Celles-ci sont basées sur l'attirance que sent Onane pour Verdict (et qui est peut-être partagée) : la première fait une allusion à la sexualité (« crottin de bouc »), la deuxième, aux sentiments (« Amour délicat »). La réaction à chacune de ces répliques, au lieu de développer l'idée émise ou d'en proposer une concurrente, n'est qu'un écho phonétique de ce qui vient d'être dit. Sur le plan sémantique, il s'agit de cassures isotopiques totales, faisant court-circuiter le principe de coopération. Comme si celui qui prend la parole souhaitait ne pas s'aventurer à développer l'idée de l'interlocuteur, et préférerait lui superposer un jeu sur le rythme et les sonorités.

Ce caractère d'un jeu plaisant est soutenu par le lexique scatologique (« crottin de bouc ») et, pour les parallélismes phonétiques, par un lexique très concret, provenant de domaines fort différents (« zinc » ; « arbre à cacao »). Il est aussi renforcé par les caractéristiques métriques des répliques, car apparaissent systématiquement des unités de 5 syllabes.³

La première partie du dialogue représente donc, suite à un moment fort dramatique (Verdict va-t-il nuire Onane ?), un moment de détente plaisante.

Le « départ » des bouffons, à son tour, est fondé sur un comique clownesque – l'opposition entre l'intention (partir au ciel) et le résultat atteint (chute, dont Ironique et Equinoxe

³ La première de ces unités est ludiquement composée de deux répliques (« Crottin de bouc. » / « Zinc. ») ; les suivantes correspondent à la longueur des répliques.

ne se rendent pas compte). Cette situation est développée en interaction avec un langage poétique (« céleste flottement dans l'éther »...) À la fin, lorsque Ironique ne parvient pas à voir Equinoxe (qui est pourtant à côté de lui), ce comique se teinte du sérieux, vu l'inquiétude authentique du personnage.

Ainsi, la fin du dialogue fait à nouveau apparaître, quoique discrètement, la tension.

Quant au court-circuit du principe de coopération avec le but de barrer le développement de significations acceptables, celui-ci, on s'en souvient, sera employé dès la naissance de Dada, comme le moyen essentiel du mouvement, dans l'objectif de la « destruction de la langue ».⁴

Dialogue 4 (III, 11)

Ce dialogue clôt la pièce entière. Verdict, devant la tête d'Onane qui, pendue sur ses cheveux, se balance lentement, vient de prononcer un long monologue à un lyrisme insoupçonné.

VERDICT :

[...]

Je

Te vois.

Amour.

Silence.

Amour.

Il est contracté sur lui-même, et considère en silence le déplacement de la tête, dont les mouvements, peu à peu, diminuent.

IRONIQUE, *en haut, à gauche*: Œil droit.

EQUINOXE, *en haut, à droite*: Œil gauche.

Le côté droit de l'angle.

IRONIQUE : Le côté gauche de l'angle.

EQUINOXE : Retour à zéro.

IRONIQUE : Il y a vingt degrés en bas.

EQUINOXE : Vingt en haut.

IRONIQUE : Et pourtant ?

EQUINOXE : Caoutchouc.

IRONIQUE : Pernambuco.

EQUINOXE : Cent quatre-vingt-onze.

IRONIQUE : Cinquième avenue.

EQUINOXE : Ulysse, Ulysse, Ulysse.

IRONIQUE : Pou, pou, pou, j'ai des poux d'homme.

EQUINOXE : Eh, le sang grésille sur la flamme !

⁴ Voir le chapitre « Le théâtre Dada » du présent essai.

IRONIQUE : Vois, les yeux s'éclairent !
 EQUINOXE : On dirait la tête d'un vieux poisson qui commence à pourrir un soir d'août.
 IRONIQUE : Lentisque.
 EQUINOXE : Margarine.
 IRONIQUE : Énorme, énorme, énorme effort.
 EQUINOXE : La bouche sent mauvais quand l'estomac est plein d'ail.
 IRONIQUE : Quand l'amour meurt ...
 EQUINOXE : Urine.
 IRONIQUE : Dieu.
 EQUINOXE : Constantinople.
 IRONIQUE : Une vieille femme est morte hier de faim à Saint-Denis. (pp. 126-128)

Ce dialogue creuse l'emploi des court-circuits du principe de coopération – le principe Dada par excellence – interprétables à nouveau comme le refus de s'interroger sur la situation référentielle et la volonté d'y échapper. Il s'ouvre, comme pour faire revenir la pièce à son début, par la présentation d'Ironique et Equinoxe, qui se disaient « Œil droit » et « Œil gauche », frères inséparables, dès leur première apparition dans I, 2. Cette présentation s'effectue sur un mode similaire une deuxième fois : « Le côté droit de l'angle. » / « Le côté gauche de l'angle. » Le contexte de l'angle de vue fait en sorte que les personnages se mettent à observer l'espace qui les entoure : « Il y a vingt degrés en bas. » / « Vingt degrés en haut. » Observation qui les amène à une question ouverte, portant cependant sans aucun doute sur le spectacle qui se déroule devant eux : « Et pourtant » ?

Cette question est certes troublante – car comment nommer la situation dont nos protagonistes viennent d'être témoins ? Verdict a-t-il tué Onane même s'il en était profondément amoureux ? Un tel acte avait-il un sens ? Si oui, pourquoi ? Aucun des deux personnages ne tente d'y répondre. Survient, en revanche, non une cassure isotopique seule, mais toute une série de répliques de cet ordre, faisant se succéder des contextes fort différents (matière première exotique, toponymes, chiffres, un anthroponyme), à sonorités marquées. Chacune de ces répliques a des marques du parallélisme phonétique avec la réplique précédente, moins fort cependant que dans le dialogue précédent. Comme si les personnages souhaitaient superposer au sens, davantage qu'une détente au moyen du rythme et de la mélodie, surtout des non-sens : « Et pourtant ? / Caoutchouc. / Pernambuco. / Cinquième avenue. / Cent-quatre-vingt-onze / Pou, pou, pou, j'ai des poux d'homme. / Ulysse, Ulysse, Ulysse. »

Soudain, surgit un moment d'une tension dramatique : les bouffons ont l'impression que la tête morte revit : « Eh, le sang grésille sur la flamme ! / Vois, vois, les yeux s'éclairent ! » Or assez vite, nos protagonistes se rassurent, ce qui leur inspire une conclusion dépréciative, trahissant un contentement certain : « On dirait la tête d'un vieux poisson qui commence à pourrir un soir d'août. » Dans les répliques suivantes, la dédramatisation se poursuit ; la tête pendue s'y voit comparée à des images de substance visqueuse et d'ordure : « Lentisque » ; « Margarine » ; « La bouche sent mauvais quand l'estomac est plein d'ail ».

Cependant, des propos énigmatiques, très ouverts, s'introduisent dans l'échange des bouffons et renvoient à la totalité de la fable : « Énorme, énorme, énorme effort. [...] / Quand l'amour meurt . / Urine. / Dieu. » Le dernier énoncé, « Une vieille femme est morte hier de faim à Saint-Denis », est dans le cadre de la situation donnée (tout comme de la fable entière) effectivement un alogisme criant. Cependant, il ne s'en voit pas moins inter-prétable comme « rejetant » la fable entière « sur la vie », au dire d'Artaud. Comme pour dire : les faits réels sont plus cruels que toutes les atrocités d'une fiction ; cependant ce que dit la fiction peut devenir partie de la vie, comme l'atroce destruction de la Chine de Ribemont-Dessaignes.

4. Conclusion

Cette étude s'est penchée, dans la pièce *L'Empereur de Chine*, sur les spécificités de quatre dialogues qui, à première vue, donnent l'impression d'orchestrer une cassure isotopique et un court-circuit de significations acceptables, moyen Dada par excellence. Dans ces dialogues, les locuteurs sont systématiquement les personnages des bouffons Ironique et Equinoxe.

L'analyse a fait apparaître que la cassure isotopique est présente dans les deux derniers dialogues. D'abord, lorsque les bouffons deviennent les témoins du danger de mort dans lequel se trouve la princesse Onane (et ce dans les bras du personnage qui était loin de lui être indifférent). Puis, quand ils assistent au spectacle qui suit la mort d'Onane : sa tête, pendue sur les cheveux, se balance lentement, et son assassin déclare à cette tête un aveu d'amour. Dans les deux cas, les répliques à cassures isotopiques permettent d'échapper à ces situations, au lieu de tenter de répondre à des questions on ne peut plus troublantes : Verdict va-t-il nuire Onane ? (dialogue 3) Pourquoi toute cette cruauté de la part de Verdict, s'il aimait ? (dialogue 4). Dans le dialogue 3, où il est encore possible d'espérer un rebondissement positif, les cassures isotopiques sont davantage basées sur le parallélisme rythmique et sonore avec la réplique précédente, ce qui amène un joyeux défoulement. Dans le dialogue 4 en revanche, le caractère de parallélisme phonétique (et rythmique) des cassures isotopiques est moins marqué. Ces court-circuits du principe de coopération se font lire davantage comme des refus totaux de s'interroger sur la situation donnée.

Ajoutons que contrairement à Dada, qui faisait des cassures isotopiques souvent un emploi généralisé,⁵ dans *L'Empereur de Chine*, celles-ci se trouvent au service de la situation : refuser de spéculer sur ce qui est trop incertain, ou bouleversant.

Quant aux deux dialogues restants (1, 2), le premier, surprenamment, met en place une situation proche des conditions dans lesquelles, dès 1919, les futurs surréalistes pratiquaient l'écriture automatique : une parole produite aussi rapidement que possible. Ainsi, ce dialogue fait apparaître la forte proximité entre Dada et le surréalisme, esthétiques qu'un André Breton, par exemple, a comparées à deux vagues de la même mer. Le deuxième dialogue use simplement de transpositions synecdochiques de la situation initiale. Or puisqu'il se sert d'images très ouvertes qu'il combine, dans un cas, à un lexique fort

⁵ Voir la citation dans la partie « Le théâtre Dada » du présent essai.

peu poétique, la première réaction du récepteur est un déconcertement et l'impression d'un court-circuit de signification.

En somme, l'analyse qui vient d'être effectuée confirme la position de Ribemont-Dessaignes par rapport à Dada, évoquée dans les premières lignes de cette étude : la pièce en tant que telle n'appartient pas à Dada, mais à certains endroits, elle le préfigure d'une manière indépendante, originale et dramatiquement efficace. Par rapport à ce dernier point, rappelons que les dialogues analysés et leurs moyens « alternatifs » s'imposent d'autant plus à l'attention qu'ils sont placés à des endroits compositionnellement sensibles et qu'ils accompagnent les étapes essentielles de l'action : incipit, germe du conflit, proximité de la catastrophe, dénouement. En outre, la savante orchestration du dramatisme dans ces dialogues, voire l'alternance dramatisation / dédramatisation, donne à voir qu'il s'agit d'une pièce qui mérite absolument d'être lue, et qui contient un riche potentiel scénique.

Résumé. Dialogy s nejistým významem v Čínském císaři, „první hře dada“. Studie se zaměřuje na první divadelní hru *Čínský císař* Georgese Ribemonta-Dessaignese (1916). Tato hra svými charakteristikami stojí na pomezí mainstreamu či shakespearovského divadla a estetiky dada. Zkoumali jsme čtyři dialogy, které na první pohled působí jako dada, tedy jako produkující „ničení významu“. Došli jsme k závěru, že postupy dada, i jiné než „ničení významu“, jsou ve většině dialogů opravdu použity, a to velmi svěbytným způsobem.

Bibliographie

- BÉHAR, Henri (1979). *Le Théâtre Dada et surréaliste*. Paris : Gallimard.
 BRETON, André (1999). *Entretiens*. Paris : Gallimard.
 BRETON, André (1988). *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
 CORVIN, Michel (1971). « Le Théâtre Dada existe-t-il ? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou La problématique d'un théâtre Dada ». *Revue d'histoire du théâtre*, 79, pp. 219-320.
 LISTA, Giovanni (1973). *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*. Lausanne : L'Âge d'homme.
 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1958). *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris : Julliard.
 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1966). *Théâtre [L'Empereur de Chine, Le Serin Muet et Le Bourreau du Pérou]*. Paris: Gallimard.
 TZARA, Tristan (1996). *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris : Gallimard.

Mariana Kunešová
 Katedra romanistiky
 Filozofická fakulta
 Ostravská univerzita, Reální 5
 701 03 OSTRAVA
 République tchèque