

## Le théâtre des avant-gardes : nouvelles sotties en toute liberté !

Ștefana POP-CURȘEU  
Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

La formule « Théâtres en liberté » pose la question de son évidence intrinsèque, presque d'une certaine tautologie. L'histoire du théâtre ne peut être dissociée de l'histoire de la liberté individuelle : y a-t-il un geste plus libérateur que celui de changer d'identité, ne fût-ce que pour quelques minutes ? Se métamorphoser, prendre le visage qui nous plaît, jouer avec soi-même et avec les autres, fusionner la réalité et la fiction, le langage verbal et le langage corporel, la vue et l'ouïe, les agencer et les laisser se contredire, les mettre continuellement à l'épreuve de la réception collective ? Liberté du langage, liberté scénique de dire et de montrer ce qu'on n'oserait pas dire et montrer sans le bouclier de la fiction : n'a-t-on pas ici la raison principale de la peur et de la permanente réticence des autorités politiques et religieuses de tous les temps devant le théâtre qui arrive à parler même sous la pression de la censure ? N'est-ce pas là le pourquoi de tous les opprobres soufferts par les acteurs, mais aussi de leurs acclamations et de leur adoration fanatique par un public avide de la liberté que seule la scène vivante peut leur offrir ?

Pourtant, y a-t-il un art plus conventionnel que le théâtre ? La convention, plus ou moins « consciente », n'est-elle pas un des piliers centraux de la théâtralité<sup>1</sup> ? En effet, comme toute forme d'art, le théâtre a ses propres conventions vitales, mais il s'est souvent laissé étouffer par différents types de conventionnalismes confortables, dictés par les puissances politiques, économiques ou religieuses de chaque époque. En dépit de cela, une fois leur art engagé sur cette pente confortable, bien qu'autodestructrice, les gens de théâtre ont toujours su se jouer des conventions acquises, et ouvrir des meurtrières dans la citadelle des interdits et des préjugés, afin de faire réagir les esprits se trouvant encore en état d'éveil et de tirer... sur les autres. Ce rôle essentiel de « meurtrière » libératrice a été joué à travers les âges surtout par le genre comique sous toutes ses formes. Il n'est peut-être pas inutile d'attirer l'attention sur le fait que depuis les farces antiques, les anciennes comédies d'Aristophane, la comédie latine, les mimes romains et byzantins des premiers temps chrétiens, en passant par les jongleurs et les montreurs de marionnettes du haut Moyen Âge, les farces médiévales, les sotties et les diableries, pour arriver à la *commedia dell'arte*, à la comédie classique élisabéthaine, espagnole et française, et enfin, aux formes boulevardières et de foire du XIX<sup>e</sup> siècle et aux avant-gardes du XX<sup>e</sup>, le rire et la dérision ont réussi à faire réagir, à critiquer et

---

<sup>1</sup> Voir les différentes approches des historiens de la « théâtralité », en rapport avec la convention, dans Ștefana Pop-Curșeu, *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. « Teatru-Eseuri », 2012, p. 84-107.

souvent à ébranler l'ordre établi dans la société. Qu'il s'agisse des valeurs et conventions sociales, politiques, artistiques, religieuses, hiérarchiques ou morales, l'esprit farcesque a souvent réussi à les remettre en question et à faire entrevoir ou valoir la liberté d'esprit de générations d'artistes.

C'est sur un tel exemple que nous allons nous arrêter dans les pages qui suivent ; un exemple à deux têtes, qui fait le pont entre le Moyen Âge et la modernité, et remet en lumière un des multiples visages de la fascinante continuité qui existe dans le jeu des conventions et des libertés sur la scène théâtrale européenne : les sotties médiévales et le théâtre des premières avant-gardes, deux formes très libres du théâtre occidental et dont le rôle a été singulièrement similaire : provoquer, attirer l'attention, éveiller le public, et en fin de compte « changer le monde » (de mal en pire, comme diraient les sots) !

Au-delà du contexte historique très différent qui a mis son empreinte sur les deux types de manifestations théâtrales, plusieurs points communs quant aux procédés théâtraux et à la démarche dramaturgique et scénique ont attiré notre attention et méritent d'être passés en revue, car ils démontrent d'un côté la grande force libératrice de l'esprit contestataire, avant-gardiste, des « sots » médiévaux, et d'un autre côté, l'héritage laissé par la sottie aux théâtres de la première avant-garde qui ont su pousser les limites de cet art au-delà de toute convention et dans la voie d'une liberté artistique absolue et irrévocable, que leurs prédécesseurs n'avaient fait qu'ébaucher<sup>2</sup>.

Cette rencontre, qui peut sembler inopinée, trouve en partie sa justification dans l'élan romantique d'exploration de l'histoire des formes artistiques nationales et étrangères qui caractérise la réflexion des hommes de lettres dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'universitaire et critique érudit Charles Magnin, par exemple, publie en 1838 *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne, ou histoire du génie dramatique depuis le I<sup>er</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle*. Gérard de Nerval fonde en 1835 avec Anatole Bouchardy la revue *Le Monde dramatique : revue des spectacles anciens et modernes*, dont le prospectus promet d'offrir, à côté d'une « revue de tout ce qui aura été représenté dans la semaine », « ces longs drames du Moyen Âge, [...] ces anciens Mystères, source ignorée de [...] Shakespeare, Caldéron et Goethe », ou encore de retrouver « dans les farces du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle la tradition perdue du bon rire de nos aïeux<sup>3</sup> ». Presque un siècle plus tard, quand chercheurs et praticiens de la scène poursuivent la recherche d'une spécificité originaire de l'art du théâtre, à côté de l'Orient et de l'exotisme des masques rituels africains, ils accordent une place privilégiée au Moyen Âge européen. D'ailleurs, les premiers recueils sérieux de mystères, de farces et de sotties et les premières études qui leurs sont consacrées apparaissent à ce moment-là. Edward Gordon Craig, Meyerhold, Copeau, Baty, Claudel ne sont que quelques noms illustres de ceux qui ont puisé leur inspiration dans le monde des mystères, des masques, du carnaval, de la foire et des parades... Avec les expérimentations scéniques anti-naturalistes des symbolistes, les écrits de Jarry sur le décor héraldique et son fabuleux *Ubu*, les frontières des genres se brouillent et les jeunes auteurs se lancent à la recherche d'un théâtre perdu, *art à part entière*, qui doit se

<sup>2</sup> Nous tenons à préciser ici que ce rapprochement, qui n'est pas à sa première tentative, mais qui espère éveiller l'intérêt d'autres chercheurs à venir, se confrontera toujours à un handicap majeur, qui est celui du déséquilibre existant entre les très riches informations que nous détenons sur les avant-gardes et celles, très maigres encore, qui laissent planer beaucoup de points d'interrogation sur les sotties médiévales. Voir en ce sens, le rapprochement entre jongleurs médiévaux et dadaïstes entrepris par Andreea Apostu dans « Entre la lettre et la voix ou le culte dadaïste de l'éphémère », *Studia UBB Dramatica*, LXI, 1, 2016, p. 111-122.

<sup>3</sup> *Le Monde dramatique*, t. I, 1835, « Prospectus », p. I-II.

« libérer de la musique, de la littérature, et de la peinture », pour citer la déclaration manifeste de l'Imagisme russe de 1919<sup>4</sup>.

La difficulté de définir, d'enfermer dans des cases bien précises le théâtre des premières avant-gardes, comme les sotties du XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, caractérise d'emblée ces manifestations scéniques protéiformes, qui cherchent à libérer *l'art du dire et du faire voir* des contraintes du théâtre, telles qu'elles sont à ces moments-là institutionnellement acceptées. Et ce sont justement quelques-unes de ces prises de liberté par rapport aux formes théâtrales canoniques que nous allons passer en revue, exemplifier et discuter à deux niveaux : celui de l'élaboration textuelle, dramaturgique, et celui de l'incarnation scénique, verbale et corporelle.

### Libre cours aux... définitions

Pour commencer par la plus ancienne des manifestations théâtrales qui nous occupe, les historiens semblent toujours indécis quant à la forme, au contenu et à la visée exacte de la sottie. Du point de vue de la forme, nous dit Émile Picot, « la sottie se rattache à ces fatras ou fatrasies dont le Moyen Âge nous a légué de nombreux exemples » ; comme la *fatrasie* elle serait donc « une série de traits et de mots disparates qui n'ont d'autre liaison entre eux que la rime » et se caractériserait par « l'extrême diversité des vers qui se suivent, le brusque passage d'une idée à une autre, l'amoncellement des proverbes et des allusions satiriques<sup>5</sup> ». C'est toujours Émile Picot qui fait la différence dans un premier temps entre deux espèces de sotties : l'une « destinée à être récitée dans des concours de rhétorique » (appelée aussi *sotte chanson* ou *sotte amoureuse*), l'autre, au contraire, « ayant un caractère dramatique » mais qui semblait être plutôt un « poème dramatique » divisé en couplets et « récitée en public par des sots ou des badins<sup>6</sup> » (*jeu de pois pilés*). Mais, dans un deuxième temps, et sans aucune explication, nous retrouvons dans son étude, une autre classification qui lui fait distinguer deux autres espèces de sotties : « les unes étaient des pièces satiriques jouées par des basochiens ou par les membres des confréries joyeuses, avec la liberté de langage que permettait le capuchon des fous ; les autres, celles qui appartenaient au répertoire des comédiens de profession, étaient des parades, récitées avant la représentation pour attirer les spectateurs<sup>7</sup>. » Étaient-ce alors les pièces satiriques qui étaient jouées par les basochiens et les poèmes dramatiques récités par les jongleurs, comédiens professionnels ? Ou l'envers ? Ou les deux avec toutes les combinaisons possibles ?

Quelle que soit la manière dont on pense définir et classer les sotties, divers éléments spécifiques, sur lesquels nous reviendrons plus loin, sont à retenir : l'utilisation dramaturgique et scénique du *masque de la folie* et/ou de la sottise, leur *caractère hétérogène* et généralement *imprévisible* assez évident, puisque celui-ci devait être déterminé aussi par la consistance du ou des publics auxquels les acteurs

<sup>4</sup> Dans la première ligne de l'Imagisme se plaçaient les poètes Sergueï Essénine, Riurik Ivnev, Anatoli Mariengof, Vadim Sersénevitch et les peintres Boris Erdman, Ghiorgi Iakubov. Voir *Avanguardia rusă. Dramaturgie (L'Avant-garde russe. Dramaturgie)*, sélection, traduction, préface et notes de Leo Butnariu, Bucarest, Éditions Cheiron, 2011, p. 220.

<sup>5</sup> Émile Picot, « Introduction » au *Recueil général des Sotties*, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, 1902, p. IV. *Fatras*, mot qui après le XV<sup>e</sup> siècle « s'applique spécialement à de petites pièces sur divers sujets, assemblées en recueil », *ibid.*, p. VII.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. IV-V.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. VIII.

s'adressaient<sup>8</sup> ; le statut professionnel des *acteurs-auteurs* de leur dramaturgies, *le mélange des genres*, une grande *liberté et inventivité* du point de vue du langage verbal et souvent corporel, un effort constant *d'attirer le spectateur*, de le faire réagir et de capter son attention par des techniques diverses, qu'elles soient *rhétoriques* ou *comiques*.

Si nous jetons maintenant un coup d'œil aux avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, la même difficulté de définir leur théâtre semble nous faire obstacle. Les textes théâtraux des dadaïstes, des surréalistes, des futuristes, des constructivistes, des imagistes, etc. sont-ils écrits pour la scène de théâtre ? Souvent oui, souvent non ou, mieux dit, non pour une scène classique de théâtre. Mais ce sont certainement des textes qui demandent à être performés, récités en public, ce sont des textes qui ont besoin et ne touchent pleinement leur but que dans le face à face avec les spectateurs, victimes ou complices. Un public appâté qui tombe au piège des « spectacles-provocations » de Dada, se retrouvant devant des auteurs-performeurs qui donnent libre cours à leurs invectives, à leurs cris, mais aussi à leur poésie, au rythme frénétique de l'inventivité involontaire, car la parole, n'est-ce pas, « se fait dans la bouche ». Il suffit de rappeler les essais de simulation de maladies mentales, explorées par Paul Éluard et André Breton ou le masque du sot, du fou, du menteur ou de l'idiot, empruntés par Tzara pour parler à ses confrères bourgeois. Sans oublier les caractéristiques des œuvres théâtrales surréalistes, qu'on reconnaît surtout à « une certaine manière qu'auront les auteurs de se prendre à bras le corps avec les problèmes du langage, [...] d'exploiter l'automatisme verbal, de produire les images les plus arbitraires sans que leur volonté intervienne dans le choix des réalités brutalement rapprochées par le Verbe », à la présence ou à « la quête du Merveilleux, dans l'irruption des puissances du rêve, dans l'éclatement de l'humour », comme le précise Henri Béhar<sup>9</sup>.

Ceci étant dit, les questions commencent à faire surface : Qui parle « librement » dans ces textes et sur scène ? Comment la profération de la parole théâtrale se fait-elle ? Y a-t-il une véritable liberté scénique ? À qui ces formes théâtrales s'adressent-elles ?

### **Liberté de choix : auteur-acteur-performeur**

Une des choses les plus intéressantes est la recherche et l'affirmation de la *liberté d'être ce qu'on est* ou de *jouer ce qu'on est* et de le faire voir, de le montrer au public. Les auteurs du théâtre avant-gardiste n'ont donc plus rien à voir avec les auteurs de théâtre psychologique, de théâtre d'idées, de théâtre naturaliste ou même symboliste ; ils ne sont pas les auteurs d'une pièce dramatique, d'un texte littéraire à mettre en scène, mais les auteurs d'un spectacle : spectacle-parade d'images, de paroles, de mouvements, de présence scénique théâtrale en liberté.

À ce propos, il suffit de citer un fragment très parlant du manifeste dadaïste inclus dans *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* :

Dada est l'art sans pantoufles ni parallèle ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire que nous ne sommes pas libres et que nous crions liberté Nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses, pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats clo clo bong hiho aho hiho aho Nous sommes directeurs de cirque et

<sup>8</sup> Voir Jelle Koopmans, *Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Âge*, en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Koopmans.pdf>, page consultée en septembre 2014.

<sup>9</sup> Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres, réalités sentiments, restaurants Hohohohihioho Bang Bang<sup>10</sup>.

Liberté donc sur tous les plans, affranchissement des conventions du langage, de la bienséance, des bons sentiments, de l'esthétique, des genres, de la politique, des conventions pudibondes du théâtre bourgeois. Les avatars assumés par les auteurs avant-gardistes se déclineront donc dans la gamme des visages de l'histriion, du cabotin, du sot, du fou, du bouffon, du clown, de l'idiot. L'auteur n'est pas que poète, il est tout cela à la fois ou tour à tour, comme bon lui semble. Le fameux autoportrait de Tristan Tzara en est un excellent exemple : l'auteur ne veut plus plaire de manière conventionnelle, il impose sa présence comme une évidence, comme celle d'un bouffon qui par son statut même de fou aurait le droit de dire les quatre vérités à tous ceux qui le regardent :

J'étais il y a quelques jours, à une réunion d'imbéciles. Il y avait beaucoup de monde. Tout le monde était charmant. Tristan Tzara, un personnage petit, idiot et insignifiant faisait une conférence sur l'art de devenir charmant. Il était charmant d'ailleurs. [...] Tristan Tzara vous dit : il veut bien faire autre chose, mais il préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste<sup>11</sup>.

Regardez-moi bien !

Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste !

Regardez-moi bien !

Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit.

Je suis comme vous tous<sup>12</sup>.

En regardant sa propre tête miroitée au bout de son bâton de fou, l'artiste avant-gardiste se place d'emblée dans le contexte d'une *captatio benevolentiae* moderne, ou, mieux-dit, sur la *parade* qui va au-devant du potentiel spectateur, imbécile charmant, son semblable, son frère, comme le disait Baudelaire, et se présente, se « vend » même ! Le procédé est ancien, comme le prouve l'en-tête d'une sottie écrite vers 1513, qui est un appel de parade : « Les sotz nouveaulx, farcez, couvez : / jamais n'en furent de plus folz. / Si le deduict veoir vous voulez, / Baillez argent, ils seront voz<sup>13</sup> » puis, chaque « fol » fait son auto-portrait. J'en cite un particulièrement savoureux :

[...] Je fus ponnu dedans ma manche  
Et couvé en une corbeille,  
Au coupeau d'une espine blanche,  
Et si suis si sot que merveille.  
Je n'avoys ne pied ne oreille,  
Et si ne sçay comme j'ay nom,  
Si non le filz de la corbeille ;  
Je n'avray jamais d'aultre nom<sup>14</sup>.

Le visage de « l'idiot », que l'artiste dadaïste assume sans souci, pourrait être vu comme un héritage digne du sot médiéval, qui mime la bêtise, la folie, qui utilise ce masque pour critiquer « l'intelligence » de ceux qui pensent avoir tout compris sur le monde et qui pensent détenir les clefs et la loi. L'idiot, « l'anti-homme », est le représentant du monde à rebours, d'un Maugouverne qui viendrait détrôner la bienséance et la convention bourgeoise au nom d'un désordre nouveau, instauré vraisemblablement non pas à coups de bâton mais à coups de paroles.

Il est certain que depuis Gambetta, la guerre, le Panama et l'affaire Steinheil, on trouve l'intelligence dans la rue. L'intelligent est devenu un type complet normal. Ce qui nous manque,

<sup>10</sup> Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975, p. 82.

<sup>11</sup> *Ibid.*, « Annexe. Comment je suis devenu charmant sympathique et délicieux », p. 388.

<sup>12</sup> *Ibid.*, « Tristan Tzara », p. 373-374.

<sup>13</sup> *Les Sotz nouveaulx, farcez, couvez*, dans Émile Picot, *Recueil général des Sotties*, op. cit., p. 185.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est

L'IDIOT

Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus<sup>15</sup>.

La description de la vie d'un dadaïste complète le portrait de cet « idiot » qui recompose, trait pour trait les caractéristiques des sots et fols des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles :

Coucher sur un rasoir et sur les puces en rut – voyager en baromètre – pisser comme une cartouche – faire des gaffes, être idiot, prendre des douches de minutes saintes – être battu, être toujours le dernier – crier le contraire de ce que l'autre dit – être la salle de rédaction et de bain de Dieu qui prend chaque jour un bain en nous en compagnie du vidangeur, – voilà *la vie des dadaïstes*<sup>16</sup>.

Et, comme le bouffon médiéval, l'avant-gardiste est aussi histrion sur sa propre scène, performeur et personnage de sa propre histoire fantaisiste. L'auteur devient « manifeste », se révèle à lui-même et ainsi, comme le remarque Henri Béhar, « la conception traditionnelle du spectacle est bouleversée. [...] Tzara organisateur de spectacles, Tzara impresario, Tzara metteur en scène, Tzara auteur-acteur<sup>17</sup> ».

Cette superposition de l'auteur et du performeur était courante dans les sotties aussi, ce qui n'était pas le cas des farces ou autres pièces jouées en public. Les fous et les sots étaient les seuls à pouvoir assumer leurs dits, quand ceux-là étaient dérangeants pour certaines catégories de spectateurs. Ainsi, à la fin du Moyen Âge, nous rencontrons fréquemment le nom des auteurs de sotties insérés, à côté de ceux de leurs compagnons de scène, dans les dialogues, comme dans une moralité d'André de la Vigne ou dans la sottie *Les Menus Propos* (1461)<sup>18</sup> : « Autant vault à dire Richart / Comme Cardin ou Cardinot » (v. 95-96) ou bien dans la demande directe adressée aux autres sots / comédiens présents : « Deable Roget, deable Guygart / et ou sont ces seminaulx (gâteaux) ? » De même, Émile Picot nous apprend que les noms des personnages de la *Sottie contre le pape Jules II*, par exemple, étaient justement les noms reconnus des membres de la Confrérie des sots parisiens vers 1536 : les cardinaux du Pont Alletz, du Plat d'Argent, de la Lune, les évêques de Gayette, de Joye, de Platebourse, les abbés de Croullecul, de la Courtille, des Connards, le prince de Sots, le général d'Enfance<sup>19</sup>, etc.

Ce procédé est courant aussi chez les auteurs avant-gardistes qui insèrent leurs noms ou surnoms dans leurs textes, en devenant des personnages et en se mettant librement en scène<sup>20</sup>. Gherasim Luca, par exemple, apparaît à côté d'autres personnages comme le Passant, la femme collée au réverbère, l'inconnu accroché au réverbère, le sergent, et à côté de son ami avant-gardiste Paul Păun dans la très courte pièce : *À partir de minuit, les femmes commencent à dire certains mots sales*. De même, Gherasim Luca et Gellu Naum ont leurs répliques dans leur propre texte *Le Cercueil irrespirable*, à l'acte II, Tristan Tzara fait son apparition dans *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, à côté de ses personnages et de son ami Npala Garoo (surnom employé par Hugo Ball lors des soirées zurichoises<sup>21</sup>) et Maïakovski dans *Vladimir Maïakovski, tragédie*. Les exemples pourraient continuer ainsi car il y a là une véritable « prédisposition ludique génératrice de spectacles » des jeunes avant-gardistes, comme

<sup>15</sup> Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, X, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 384.

<sup>16</sup> *Ibid.*, XIV, p. 386.

<sup>17</sup> Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, op. cit., p. 12.

<sup>18</sup> Voir Émile Picot, *Recueil général des sotties*, op. cit., p. 47-112.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>20</sup> Voir Ștefana Pop-Curșeu, « La mise en scène de soi : Tzara, l'avant et l'après », *Studia UBB Dramatica*, LXI, 2, 2016, p. 29-53.

<sup>21</sup> Voir note de Henri Béhar, dans Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 639.

le remarque Ion Cazaban dans son étude sur le surréalisme roumain, qui est étroitement liée au fait que « leur jeu théâtral était la manifestation programmatique d'une attitude non-conformiste, "démolisseuse" [...], opposée à toute contrainte sociale et morale<sup>22</sup> ».

La prédisposition ludique qui coulait dans les veines avant-gardistes comme dans celle des fous et saltimbanques médiévaux, se voit non seulement dans la mise en scène individuelle de l'auteur, mais aussi dans la multiplication des mains qui écrivent et des têtes qui pensent le poème théâtral à performer. Nous avons de nombreux textes avant-gardistes à auteurs collectifs, nés de jeux de composition. L'exemple du cadavre exquis des surréalistes est parlant ou la recette du poème dadaïste donnée par Tzara. Une grande partie des pièces théâtrales sont des créations collectives (pour donner quelques exemples : *Florence, c'est moi – Florența sunt eu*, de Gellu Naum et Jules Perahim ; *L'Amour invisible I et II*, de Paul Păun, Virgil Teodorescu et Dolfi Trost ; *Le Cercueil irrespirable – Sicriul irespirabil*, de Gherasim Luca et Gellu Naum, *S'il vous plaît, Vous m'oubliez*, d'André Breton et Philippe Soupault, etc.). Et la manière même dont avaient lieu les soirées dadaïstes et surréalistes illustrent bien l'importance du *dialogue créatif*, car comme le disait Breton, « c'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux » et le langage surréaliste se doit de « rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse<sup>23</sup> ». D'ailleurs, l'écrivain avant-gardiste Paul Păun, dans une interview accordée à Ștefan Baciuc racontait : « La création collective introduisait le hasard dans l'automatisme individuel, l'artiste, devenu modeste, admirait le grand art des rencontres, de l'événement provoqué [...]. C'est ainsi qu'ont été écrites les répliques ou les indications scéniques pour le drame *L'Amour invisible*, qui a été représentée ; c'est ainsi qu'ont été transformés en pantomime les écrits de Jean Rostand sur la manière de faire la cour et de copuler des animaux<sup>24</sup> ».

La liberté de la création théâtrale collective est souvent illimitée, et nous le voyons aussi dans le cas de la sottie, où le dialogue « surréaliste » des fous apparaît comme un art indissociable du regard pluriel jeté sur le monde. Et cela, même quand la pluralité n'est qu'un dédoublement réitéré, un jeu de la démultiplication du personnage le plus libre et le plus conventionnel qui soit : le fou. Souvent, les sotties nous présentent une longue série de Sots / fols Premier, Second et Tiers, comme le premier, deuxième et troisième fou.

Malheureusement, nous ne savons que trop peu de choses sur les auteurs des sotties, le plus souvent anonymes, et une étude serait à entreprendre dans cette direction. Mais certains documents du temps parlent des compétitions de dialogues de sots, compétitions de rhétorique des basochiens portées à leurs limites les plus folles – puisque libérer le langage de l'emprise des conventions quotidiennes est un art en soi<sup>25</sup>. En regardant de plus près certains fragments de sotties comme les *Menus Propos*, qui sont clairement le résultat de tels tournois verbaux (une idée lancée en amène une autre par un effet boule de neige), il devient aisé de supposer qu'il s'agit de créations collectives, nées vraisemblablement en pleine performance scénique, en pleine bouche, comme pour soutenir l'expression de Tzara.

LE TIERS – Qui veut bien rimer contre pois,  
Au monde ne peut mieulx que lart

<sup>22</sup> Ion Cazaban, « Suprerealismul românesc și tentația teatrului » (« Le surréalisme roumain et la tentation du théâtre »), préface à l'anthologie de Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Dolfi Trost, *Texte teatrale suprerealiste (Textes théâtraux surréalistes)*, Bucarest, Unitext, 2005, p. 8.

<sup>23</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 49-50.

<sup>24</sup> Dans Ion Cazaban, « Suprerealismul românesc și tentația teatrului », *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>25</sup> Voir Olga A. Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.

LE PREMIER – J’ay toute la science et l’art  
 qu’un homme ignare peut avoir.  
 LE SECOND – Un baveur si sert de baver  
 Et ung quinterneur de quinternes.  
 LE TIERS – Que gagnent fasseurs de lanternes ?  
 Ilz sont de saison maintenant<sup>26</sup>.

Bien évidemment, le caractère programmatique de l’automatisme verbal des surréalistes n’existait pas tel quel, mais la juxtaposition automatique de mots pour leur sonorité, l’arbitraire qui fait du sens, y étaient déjà présents, dans un esprit carnavalesque de retournement, sens dessus dessous, caractéristique du bas Moyen Âge<sup>27</sup>. Le sot médiéval et le fol avant-gardiste sont des performeurs, dans la lignée du mime antique et des *ioculatores*, toujours au présent, dans l’immédiat, anticipant les transformations radicales du spectacle de théâtre qu’on appellera dans les années 1960 *le happening*<sup>28</sup>, puis, de nos jours, simplement une *performance*<sup>29</sup>.

### **Libération dramaturgique : faire fi des poétiques « classiques »**

Comme nous venons de le voir, les textes à proférer ou à performer sont très souvent conçus autour d’un ou plusieurs personnages qui portent le masque, le nom ou la présence de l’auteur qui se met en scène et se réinvente dans un monde où tout est à réinventer, à commencer par la réalité. Et la fiction est une réalité, bien qu’elle n’ait rien de réaliste, pour les sots médiévaux aussi bien que pour les avant-gardistes. Personnages allégoriques, funambulesques, personnifications et représentants de différents états et métiers accompagnent les sots : le Monde, le Prince, l’Astrologue, le roi Abus, Chacun, Folle Bobance, Sotte Commune, Mère Sotte, Le général d’Enfance, le Seigneur de la Lune, etc. Ils ne sont souvent que numérotés comme par exemple les Gens Nouveaux (premier, deuxième, troisième), Primus et Secundus, etc.

Pareillement, les noms des personnages du théâtre avant-gardiste indiquent bien évidemment que les situations et les actions réalistes n’ont rien à faire au sein des dramaturgies proposées. Des prénoms inventés se mélangent à des noms communs et à des personnages allégoriques : La mère, Son passé, l’Oreille, le Monde, La Justice, M. Antipyrine, Mr. BleuBleu, Mr. Cricri, la femme enceinte, le directeur, Pipi, Mr. Boumboum, La Parapole, le Magicien, Un voyageur qui a un arbre, l’Humanité... Chez les constructivistes et les imagistes russes, nous rencontrons aussi divers clonages sous la forme de personnages numérotés : Homme 1, 2, Femme, Voix, Bouche<sup>30</sup>, les 13 voix dans *Madame Lenin* de Velimir Hlebnikov, les 12 visiteurs et le 13<sup>e</sup> visiteur dans *La Faute de la Mort* ou L’homme sans yeux ni jambes, L’homme sans oreille,

<sup>26</sup> Dans Émile Picot, *Recueil général des Sotties*, *op. cit.*, p. 77, v. 153-158, (*baver* = « bavarder », *quinterneur* = « jouer de guitare »).

<sup>27</sup> En dehors de sotties et peut-être de certains sermons joyeux, un incroyable exemple de folie du langage, qui se désagrège même, se trouve dans quelques passages des messes de l’âne (*Kyrie Asini*).

<sup>28</sup> Il faut citer ici Henri Béhar qui, dans la conclusion de son *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, disait « la définition que [les promoteurs du *happening*] donnent de leur activité est incontestablement proche de Dada : “un art de participation et de révolte, où l’expérience créatrice prime le résultat vendable ou non”. Comme pour Dada, il s’agit d’un effort collectif pour lever les tabous de toutes sortes et donner le primat à la création esthétique », *op. cit.*, p. 319.

<sup>29</sup> Voir l’article de Jean-Yves Samacher, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine » *Mélusine*, n° XXXIV : *Le Surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2014, p. 203-214.

<sup>30</sup> Et ici on peut surprendre une petite partie de ce que Beckett doit aux premières avant-gardes. Pour une étude très intéressante qui met les points sur les i, voir Henri Béhar, « Le chaînon manquant », *Mélusine*, n° XXXIV, *op. cit.*, p. 137-155.

L'homme sans tête, L'homme au visage allongé, L'homme aux deux baisers dans *Vladimir Maïakovski, tragédie*, etc.

Tous ces personnages bizarres, ces créatures et ces anti-héros patents que nous trouvons dans les pièces avant-gardistes comme dans les sotties se meuvent parmi les gestes et les mots, accompagnés par la dérision, l'humour noir, l'onirique, le ludique, l'absurde, la poésie. Faut-il chercher des règles quant à l'espace et au temps qui dimensionnent leur monde ? Liberté absolue : pas de règle d'unités, pas de bienséance, pas de vraisemblable, pas de décors naturalistes, pas d'espace ni de temps réaliste. D'un côté comme de l'autre, les textes à dire et à montrer sont ancrés dans le *présent de la performance*, mais en laissant souvent la place à une temporalité paradoxalement achronique empruntée aux moralités (bien que la morale soit cette fois-ci souvent inexistante ou à rebours) : c'est le temps du monde depuis toujours, l'espace du n'importe-où, de partout et de nulle part mais de l'ici et du maintenant.

On voit dès lors quelles sont les ambitions du dramaturge avant-gardiste, mais qui pourraient être aussi, dirions-nous, celles du sot médiéval : « faire de la scène ce lieu privilégié, libéré de toute contingence où, quittant son monde quotidien nécessairement décevant, le spectateur puisse goûter un peu de temps à l'état pur<sup>31</sup> » un peu de temps théâtral, qui ne doit rien à la vie, tout en étant une expression de la vie, comme dirait Tzara.

Certes, le contingent n'est jamais complètement absent mais la « technique » et les conventions de « l'éternel théâtre », perpétuées mécaniquement, s'avèrent être incompatibles avec l'activité dadaïste, surréaliste ou constructiviste. Plus d'« identification » possible, mais plutôt projection dans une altérité plurielle, étrange et assumée comme artificielle. Dans son article de 1896, « De l'inutilité du théâtre dans le théâtre », Jarry refusait déjà la *mimésis*. L'artifice s'épanouit sur scène et l'illusion de la réalité n'a rien à faire dans cet espace-temps libéré des lois « naturelles », envahi dans un premier temps par les symboles, puis par les nouvelles découvertes technologiques, les métamorphoses et les inventions techniques qui peuplent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> et qui vont mettre leur empreinte sur la révolution de la scène comme de la pensée théâtrale.

Le théâtre synthétique des futuristes, par exemple, « préconise ainsi une scène en liberté, où la logique unitaire et la progression thématique du drame naturaliste sont remplacés par un ensemble de minipièces, sketches, saynètes, se succédant rapidement au cours de la représentation » et vise à produire un spectacle qui, « dépourvu de toute finalité conceptuelle et de tout déroulement thématique, ne présente qu'une somme d'images, de formes et de forces en mutation permanente<sup>32</sup> ». C'est la logique de tous les possibles, la rencontre des contraires, des ambivalences, « l'a-causalité », le carrefour des sens. Les avant-gardistes russes ne disaient-ils pas, en s'adressant à leur public potentiel quelque chose que le maître des sots aurait pu tout aussi bien dire en appelant son public :

Quand vous venez chez nous, oubliez tout ce que vous êtes habitués à voir dans d'autres théâtres. Il est possible que beaucoup de choses vous semblent étranges, hilaires. Nous abordons un sujet dramatique. Au début il se développe simplement, puis, tout à coup, c'est comme s'il commençait à être syncopé de moments étrangers, visiblement excentriques. Vous êtes ébahi. Vous voulez retrouver ces lois habituelles, logiques qu'il vous semble voir dans la vie. Mais elle n'existera pas ici. Pourquoi ? Pour la raison que l'objet et le phénomène transférés de la vie à la scène, perdent leur loi « vitale » et en obtiennent une autre – théâtrale<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Henri Béhar, « L'avant-garde comme relativité généralisée », dans *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 19.

<sup>32</sup> Giovanni Lista, *Le Futurisme. Création et avant-garde*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001, p. 191.

<sup>33</sup> « Manifeste général de OBERIU », *Avangarda rusă, op. cit.*, p. 217.

La « logique nouvelle » des avant-gardes s'avère être un peu plus ancienne que ce que l'on pourrait croire. L'absence de logique, à laquelle se confrontent les fatistes du XV<sup>e</sup> siècle dans la vie de tous les jours, apparaît aussi chez les avant-gardistes, retrouvée cette fois-ci, dans la réalité du début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous sommes ainsi d'accord avec l'affirmation de Henri Béhar qu'un des facteurs qui détermine la logique nouvelle est, en fait, « une absence », c'est-à-dire « le manque de causalité interne, ou plus exactement, le refus, de la part de nos auteurs, de conférer de la logique à ce qui s'est présenté à eux de manière décousue<sup>34</sup> » tout en ajoutant que cette assertion est également valable pour les sotties médiévales.

Si nous regardons de plus près, nous voyons qu'il y a là aussi une véritable brisure du rapport de causalité : la relation cause-effet ne correspond plus ou ne veut plus correspondre à une logique « classique », existant dans les autres formes de théâtre médiéval (mystères, moralités, farces, monologues dramatiques, sermons joyeux). Un bon nombre de textes sont construits d'une matière hétérogène, d'un enchaînement absurde de répliques, qui laissent le champ sémantique ouvert, mais réussissent aussi à mettre en évidence le manque de logique de la vie urbaine, avec ses conventions, modes et goûts du jour, qui cachent un grand vide et un manque de substance réelle.

LE PREMIER SOT – Ha ! sainte Marie, quelz seigneurs

Pour présider au parlement !

LE SECOND – Mais, au propos de ma jument,

Ou cheval, ne me chault lequel,

De quoi me sert a ung chapel

Cette cornette qu'on y met ?

LE TIERS – Se m'aist Dieu, tout ce qu'on promet

Maintenant n'est pas vérité<sup>35</sup>.

Il est important de préciser que, bien que l'absence de réalisme soit une caractéristique commune des sotties comme des formes théâtrales avant-gardistes, l'anti-naturalisme de ces dernières n'a pas d'équivalent au Moyen Âge, puisque la convention affichée sur scène est une constante des autres formes de théâtre en vogue au XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Se jouer de la logique et jouer avec la causalité et le langage est par contre un élément nouveau, excentrique, qui rend les sotties hors du commun et très aimées par le public des villes et bourgs médiévaux de France<sup>36</sup>. Et c'est ici que sotties et avant-gardes se rejoignent : sous le masque de la folie, on donne libre cours au langage du plaisir et au plaisir du langage où logique et absurde s'entremêlent et l'aléatoire est toujours le bienvenu. Dès lors tout est possible sur scène, toutes les folies, que la bienséance de la vie sociale s'efforce de rejeter et de cacher, dans deux moments de l'histoire où, bien que de manières très différentes, décadence, transition et esprit novateur s'entremêlent.

<sup>34</sup> Henri Béhar, *Littéruptures*, op. cit., p. 21.

<sup>35</sup> *Les Menus Propos*, v. 219-226, dans Émile Picot, *Recueil général des sotties*, op. cit., p. 83-84.

<sup>36</sup> Le statut spécial des sotties et les points d'interrogations qui surgissent aujourd'hui viennent aussi du fait que les sotties apparaissent en France et ne se développent pas dans d'autres pays qui connaissent pourtant des conditions socio-politiques similaires. À l'encontre de Lia B. Ross, qui trouve une réponse à cette question dans « un impact militaire plus immédiat sur une population plus nombreuse » qui expliquerait ce « rire qui a des buts politiques, socio-éthiques, très ancré dans le contemporain, mais qui reste assez inaccessible pour nous aujourd'hui », nous pensons qu'il faudrait chercher des réponses plutôt dans l'effervescence culturelle et surtout théâtrale, carnavalesque, de cette période, en France, avant les grandes interdictions instaurées par la Contre-Réforme. Voir « You had to be there: The Elusive Humor of the Sottie », dans *Laughter in the Middle Ages and in Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behaviour, its Meaning, and Consequences*, éd. Albert Classen, Berlin / New-York, Walter de Gruyter, 2010, p. 621-650, p. 122.

## Liberté du langage verbal

Une caractéristique fondamentale des deux espèces de théâtre mis en discussion, due en grande partie à ce contexte culturel et sociopolitique mouvementé dans lequel elles prennent forme, est l'hétérogénéité, d'où la difficulté de les définir, déjà mentionnée. Il est aisé de remarquer qu'au niveau de l'organisation structurelle des pièces nous avons affaire à un permanent mélange des genres, à la coexistence des contraires, à une plateforme dramaturgique où le tragique et le comique, le satyrique et le politique, le trivial et le poétique jouent à cache-cache sans se disputer une place d'honneur dans une quelconque hiérarchie.

Cela fait que, du point de vue du langage, nous avons affaire à une sorte d'enregistrement libre de la réalité, sans contraintes, si ce n'est le respect d'une convention souvent poétique (la règle du jeu) qui change en fonction de chaque œuvre. Si, par exemple, dans la pièce de Maïakovski, *Vladimir Maïakovski, tragédie*, c'est un esprit poétique ludique maladif qui prime, le goût amer d'un bouffon désabusé dans un monde grotesque sans issue, dans les œuvres de Tzara nous retrouvons de la fine poésie mélangée à du tragique joué, à rebours, l'esprit du poète-bouffon qui a « tant pleuré sincèrement » qu'il arrivait « à la fin à ne plus distinguer les vraies larmes des larmes de comédie<sup>37</sup> », mais aussi la véhémence du bouffon qui veut « chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats<sup>38</sup> ». Les bouffons et les fous peuvent changer de règles à tout moment, mais ceci est déjà une règle en soi qui guide d'ailleurs le lecteur-spectateur dans le labyrinthe des écrits avant-gardistes comme dans celui des sotties médiévales. Nous connaissons les règles de composition d'un poème dadaïste ou du cadavre exquis, comme celle du coq-à-l'âne ou de l'art de la rhétorique. Mais cela ne nous garantit pas, du point de vue de la réception, l'accès au résultat poétique-théâtral final qui nous est proposé. Résultat qui montre bien que les auteurs ont pris toute la liberté et en laissent aussi une bonne partie à leur public, pourvu qu'ils sachent quoi en faire.

Voici quelques procédés et figures de discours utilisés dans les sotties comme chez les avant-gardistes, qui mériteraient une étude comparatiste à part : le bavardage, les questions rhétoriques, les fausses devinettes, les anecdotes fantasmagoriques<sup>39</sup>, les proverbes et les dits populaires à l'envers ou à l'endroit, les jeux de mots, reprises des vers ou des mots homophones, les coq-à-l'âne et suites de mots à sonorités semblables, amphigouris, comme par exemple :

<sup>37</sup> Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 308.

<sup>38</sup> Id., *Manifeste de Monsieur Antipyrine*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 357.

<sup>39</sup> Nous citons ici un exemple particulièrement amusant des *Sots nouveaulx, farcez, couvez* (vers 1513), dans Émile Picot, *Recueil général des sotties*, op. cit., p. 186, v. 33-42. « L'autre hier j'avoys une jument / Qui cochonna quinze thoriaulx, / De quoy je feis du corduen, / De leur cuir, et de bons housseaulx ; / Et si vela six vingtz chevaux / Et vingt asnes trestous bastés. / Adevinez combien les veaulx / Que la jument a cochonnez, / Quantes oreilles et quans piedz / Avoit chascune beste. »



du langage similaire qui est poursuivie, de toute évidence, mais nous ne savons pas, malheureusement, comment sont apparus les premiers textes de ce genre, quel a été le but des sotties et comment on les construisait, quelle était la pensée théorique, dirions-nous aujourd'hui, qui les guidait, ce qui réduit souvent les remarques des chercheurs à de simples hypothèses.

### Liberté du langage corporel

Incontestable est pourtant le fait que la parole des sots et celle des avant-gardistes est organiquement liée à sa *profération*. Le mot est fait pour être dit, crié ou chanté, il est fait pour être *entendu*, il naît dans la bouche et la scène est le lieu privilégié de cette extériorisation, de cette libération nécessaire et vitale. Du côté avant-gardiste, le Cabaret Voltaire, toutes les soirées dadaïstes, surréalistes, futuristes, les rencontres, les spectacles et l'héritage expérimental collectif qu'elles ont légué au XX<sup>e</sup> siècle en témoignent. Du côté de la sottie, sa qualification même de « parade » ou de « lève-rideaux » montre combien importante était sa mission d'attirer l'attention des spectateurs, d'éveiller leur intérêt, de les convaincre.

On ne peut ne pas se poser de questions quant à la manière dont les sotties étaient mises en scène... À la différence des mises en scène grandioses des mystères ou de certaines moralités, qui étaient préparées par les prêtres et les bourgeois, en amateurs, mais avec l'aide des municipalités et en grande pompe, les représentations des comédiens professionnels semblent ne pas avoir eu que peu de décors ou d'accessoires scéniques : « les acteurs étaient en petit nombre ; les costumes et les décors étaient sans doute des plus simples ; mais les acteurs avaient pour eux leur pratique de l'art dramatique, et sinon la longueur, du moins la variété du spectacle<sup>45</sup> ». Cet *art dramatique* dont parle Émile Picot, fait référence autant à l'art du discours, qu'à l'art du jeu scénique, réunissant ainsi langage verbal et langage corporel sous des costumes spécifiques, dont la peinture et les gravures du temps nous ont laissé de nombreux exemples : le capuchon aux oreilles pointues ou oreilles d'âne, le pourpoint découpé, les collants aux couleurs bariolées, des sonnettes et la marotte du fou sont présents avec peu de variations. La musique et la danse et vraisemblablement des numéros acrobatiques faisaient partie de la mise en scène. Une lecture attentive des textes des sotties nous donne accès à certains détails quant aux gestes, attitudes, grimaces et mouvements qui font pendant aux échanges verbaux, et dévoilent les parodies, les travestis, les culbutes, les sauts et les pas de danse auxquels le public pouvait assister. D'ailleurs l'homophonie de *sot / saut* n'est pas aléatoire :

LE TIERS SOT – A bien compasser un quadren,  
Est requis grant soubtillité.

LE PREMIER SOT – C'est un grant tour d'abilité  
que faire bien le soubresaut.

LE TIERS SOT – Quand je danse, je saulx, je tripes ;  
J'ay toujours le cul ortié<sup>46</sup>.

Les sots ne sont pas de gens comme les autres, ils sont à l'avant-garde et leur comportement est tout à fait non-conformiste. Ce n'est pas un hasard si les avant-gardistes s'identifient souvent avec ces figures de bouffons, fous, idiots ou clowns, « images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art » depuis le romantisme à la modernité. Car, comme le montre si subtilement Jean Starobinski, dans son *Portrait de l'artiste en*

<sup>45</sup> Émile Picot, *Recueil général des sotties*, op. cit., p. XI.

<sup>46</sup> *Les Menus Propos*, dans Émile Picot, *Recueil général des sotties*, op. cit., p. 51 (v. 119-122) et p. 82 (v. 205-206).

*saltimbanque*, cela trahit un « défi jeté à la notion même de héros », un rejet de l'académisme, « du Grand et du Beau », mais aussi l'attrait irréprensible de l'adresse, la légèreté, du courage, de l'envol<sup>47</sup>. Et les imagistes russes n'attiraient-ils pas ainsi l'attention des comédiens :

ACTEUR, – garde en ta mémoire le fait que le théâtre n'est pas le lieu de la mise en scène de la littérature. Qu'on donne au théâtre l'image du *mouvement* ! [...] Nous n'affichons pas la logique des pensées. La logique de la confiance en soi-même est plus forte que tout<sup>48</sup>.

L'identification avec l'idiot, le bouffon ou le clown va de pair avec l'attrait pour le monde des saltimbanques, le monde des foires et des funambules. Dans beaucoup de textes avant-gardistes, comme *Amphitrite*, de Gherasim Luca, le déroulement emprunte beaucoup d'éléments au spectacle de cirque, avec des moments acrobatiques, inspirés par des clowns et jongleurs ou d'inexplicables moments illusionnistes. Un exemple en ce sens est la présence de L'Homme-lustre de Gherasim Luca qui descend du plafond, accroché au pied d'une chaise sur laquelle se trouve une main coupée. D'ailleurs les mouvements indiqués par Gherasim Luca sont presque toujours spasmodiques, convulsifs, avec des moments de danse frénétique et des moments prolongés de manière monotone, ou fixés dans des miroirs immobiles<sup>49</sup>. Dans un autre texte théâtral, *Les Terreurs de ma vie*, nous retrouvons chez les personnages des qualités propres aux sots et aux clowns : les contradictions internes au discours, la folie, le dédoublement, les fausses larmes, la jonglerie.

LA FEMME – je n'aime pas le déluge, je ne l'aime pas, je n'aime que toi, tu es ma plus grande corbeille tendre, l'avarice, l'orgueil, la mélancolie et le tombeau, tu es mon grand amour car je ne t'aime plus. [...]

LE PREMIER HOMME – arrête-toi, folle, tu déchires mon âme avec tes fausses larmes.

LE DEUXIÈME HOMME – fausses ? qui parle de fausseté dit en même temps mère, lion, fenêtre, etc. (*Le nouveau venu apporte avec lui un sac plein d'œufs durs. Il jette successivement les œufs vers le premier homme et la femme avec beaucoup d'habileté, on joue comme à la balle*<sup>50</sup>...)

La danse est tout aussi présente dans les lieux scéniques avant-gardistes que sur les tréteaux des sotties médiévales. Qu'elle apparaisse dans des petits intermèdes, entre les répliques ou dans le discours des personnages, la danse a sa poésie visuelle, indispensable pour la mise en mouvement des corps scéniques. Le personnage Maïakovski, dans sa pièce homonyme, ne demande-t-il pas dans une atmosphère urbaine, foraine : « Chers Messieurs / ne voudriez-vous pas / qu'à l'instant devant vous se mette à danser / un magnifique poète<sup>51</sup> ? » Dans la pièce de Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz*, le spectateur assiste à la « Danse (du monsieur qui tombe de l'entonnoir du plafond sur la table) fin [petite branche à feuilles dessinée suivie d'une flèche oblique vers le bas désignant] l'Amour [écrit en grandes belles lettres cursives] » entre deux répliques de la Bouche. Il serait très intéressant de faire un inventaire des types de danse et de mouvements acrobatiques où simplement chorégraphiques utilisés par les avant-gardistes, pour voir quelle est la part de la foire, celle des ballets et de la danse moderne,

<sup>47</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, p. 7, 26 et suiv.

<sup>48</sup> « Déclaration de l'imagisme », dans *Avanguardia rusă*, op. cit., p. 219.

<sup>49</sup> Il s'agit aussi d'une volonté de libération affirmée : « je suis forcé d'inventer une modalité de marcher, de respirer, d'exister » disait Gherasim Luca. Cité par Ion Cazaban, op. cit., p. 11. Citons à ce propos un passage du manifeste général de l'Association de l'Art Réel (Leningrad), de 1928 : « Admettons les choses suivantes : sur scène apparaissent deux hommes, ils ne disent rien mais se racontent quelque chose l'un à l'autre par des gestes. En même temps, ils gonflent leurs mâchoires triomphantes. Les spectateurs rient. Serait-ce du théâtre ? Oui. Vous diriez – de foire ? Mais la foire elle-même est théâtre. », dans *Avanguardia rusă*, *Dramaturgie*, op. cit., p. 216.

<sup>50</sup> Gherasim Luca, *Les Terreurs de ma vie*, dans *Texte teatrale suprarealiste*, op. cit., p. 36.

<sup>51</sup> Vladimir Maïakovski, *Vladimir Maïakovski, tragédie*, acte I, op. cit., p. 107.

mais cela n'entre pas dans notre propos. Il ne faut pourtant pas oublier le contexte culturel du début du XX<sup>e</sup> siècle qui donne libre cours à l'expérimentation : les théories d'Appia en matière de mise en espace, de « scénographie », les théories et la pratique scénique des symbolistes (Maeterlinck, Lugné-Poe), les collaborations des futuristes avec les ballets russes, les recherches de Meyerhold, de Jacques Dalcroze, du mouvement Bauhaus, etc.

Un autre élément qui tient de la pratique scénique des sotties comme des avant-gardistes, mais cette fois-ci avec des différences notables, est la présence de certains masques : costumes bariolés avec capuchons qui cachaient complètement les cheveux, maquillage, masques et travestis chez les sots dans un registre forain – inspiration foraine, mais aussi retour à un certain esprit des rituels primitifs chez les avant-gardistes. Les témoins racontent qu'à Zurich « les acteurs improvisés se virent imposer leurs gestes, leurs danses, leurs cris, par les masques de Marcel Janco, inspirés par les masques d'Afrique et d'Océanie, [...] le masque étant seulement l'instrument de leur libération », précise Henri Béhar<sup>52</sup>. En effet, si nous regardons aussi du côté des masques faits par Jean Cocteau, des collections de masques d'André Breton et d'Edward Gordon Craig, nous voyons que les sources d'inspiration se trouvent plutôt en Afrique noire ou dans l'Antiquité grecque. Quel qu'il soit, c'est la présence du masque qui nous intéresse ici, car, comme la folie, le masque rompt les menottes du réalisme et permet la distanciation, la mise en avant de l'artifice en donnant libre cours à l'hyperbole<sup>53</sup>.

Un dernier élément scénique qui retient notre attention par sa présence incontournable dans la pratique des sots et des avant-gardistes, est la *violence verbale et visuelle* imposée aux personnages et aux spectateurs. La libération du langage verbal ainsi que du langage physique, corporel, va de pair dans les sotties comme dans les nouvelles voies dramaturgiques des avant-gardes, avec un appel au cru et à la cruauté, si bien théorisé par Antonin Artaud, qui le relie d'ailleurs à un certain type de théâtralité spécifique aux peintures de Bosch et de Bruegel l'Ancien<sup>54</sup>.

La violence et la cruauté typique des farces et des sotties du Moyen Âge peut être comique mais souvent d'une hilarité grinçante. Les sots se battent souvent en scène, se frappent à coups de claques ou de bâtons ou, comme le dit Folle Bobance, « d'une grosse pelle de boys / Vos trouz de culz seront sellez<sup>55</sup> ». Dans les *Sots nouveaulx, farcez, cuvez*, les trois sots en viennent aux mains et se frappent au cours de plus de six répliques « la teste a plus dure que pierre / Il la luy fault bien amolir », mais finissent par se fatiguer :

LE SECOND SOT – je me lasse de tant ruer ;  
il nous rendra trestous confus.  
Par les dens Dieu, je n'en puis plus,  
Se je n'ay ung baston d'erable.  
LE TIERS SOT – Laissez cela, de par le diable,  
qui vous puisse casser le col !

Nous retrouvons le même type de violence farcesque dans des pièces avant-gardistes du roumain George Ciprian ou bien dans *Ubu Roi* :

<sup>52</sup> Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, op. cit., p. 20.

<sup>53</sup> L'exagération du geste a pour contrepoint chez les dadaïstes, par exemple, l'immobilisation totale, comme dans les cas des fameux personnages qui au Cabaret Voltaire étaient « engoncés dans d'immenses tubes en bristol, ressemblant à des évêques mués en statues de sel », *ibid.*, p. 10.

<sup>54</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, p. 144-145, et « Le théâtre muet de la peinture », dans Ștefana Pop-Curșeu, op. cit., p. 107-111.

<sup>55</sup> *Farce nouvelle de Folle Bobance*, op. cit., p. 243, v. 27-28.

BOUGRELAS, *le frappant* – Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman !  
 PÈRE UBU, *ripostant* – Tiens ! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard,  
 mouchard, savoyard, communalard !  
 MÈRE UBU, *le battant aussi* – tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon<sup>56</sup> !

Il y a chez les dadaïstes et les surréalistes une véritable recherche de la violence naturelle du langage et de la voix, livrés à leur spontanéité première. La violence du cri, du rire ou du comportement sur scène, a souvent été génératrice de manifestations violentes dans le public. Dada « alléçait puis mystifiait, provoquait, injurait, insultait, recevait les coups [critiques] avec beaucoup de gentillesse, et l'on sortait de chaque séance exalté ou épuisé, mais prêt à recommencer<sup>57</sup> ». Nous citerons ici, à ce propos, la description d'une représentation de la *Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine*, jouée le 26 mai 1920 au Festival Dada de la salle Gaveau, faite par un critique du temps :

Des êtres fantomatiques habillés de papier noir, coiffés de cagoules en carton blanc se rangent sur l'estrade. Leur chef d'orchestre est mieux orné : sa cagoule se termine par une tête expressive où sont plantées des boîtes à nouilles *Luculus* et une main gantée de gris [...]. Tous les spectateurs se mettent à lire leur partie [...] les auditeurs rient, aboient, tapent cannes et talons<sup>58</sup>.

Un vrai monde de fous que nous pourrions tout aussi bien transférer à la fin du Moyen Âge, quand les comédiens et le public des sotties et des farces n'étaient pas plus silencieux ou moins participatifs que cela.

Sans qu'on puisse généraliser, la violence va souvent de pair avec l'obscénité. Et bien que certains chercheurs, comme Lia B. Ross, affirment que « la seule technique comique qui n'est pas beaucoup exploitée dans les sotties est l'utilisation de l'obscénité et du langage licencieux, du moins pas aussi fréquemment que dans les farces<sup>59</sup> », il nous semble au contraire que le sexuel et le scatologique sont très présents dans les sotties, et presque toujours liés aux rapports de force entre les personnages et à leur vantardise, comme nous a si bien habitué François Rabelais. Ainsi, juste après s'être battus, les sots nouveaux racontent leurs prouesses sexuelles qui méritent d'être citées ici pour l'extraordinaire liberté de langage affichée :

Ce fut quand je revins de Venise ;  
 J'avoys pissé eu ma chemise  
 En cuidant jouer du derrière ;  
 Je m'en fuys en la rivière,  
 Tout fin frais nud, ou me despouille,  
 Et le de laver cul et couille.  
 Incontinent vecy venir  
 Après moy, tout a bon loisir,  
 Une gorgiasse fillette,  
 Environ de seize ans, seulette,  
 Qui me dist sans estre honteuse  
 Que ma couille estoit bien foureuse ;

Puis me dist en mot descouvert  
 Que n'estoit pas vestu de vert  
 Mon baston, qu'ay de demy aulne,  
*Immo* que j'estoye tout jaulne.  
 Environ estoit, je l'empongne,  
 Et de luy faire la besogne  
 Fort et ferme. Je l'embrassay  
 Et dedens l'eau la tabouray,  
 Comme ces mallardz font ces boures.  
 Ensemble lavames nos foures  
 Et nos coquilles, Dieu le scet<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Alfred Jarry, *Ubu Roi*, acte V, scène II, éd. Noël Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 130.

<sup>57</sup> Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, op. cit., p. 16.

<sup>58</sup> « Dada ou les croque-morts facétieux », article non coté, signé H. S., le 6 juin 1920, dans un recueil de coupures de presse, Fonds Fondel, Rj 2212, dans Henri Béhar, *ibid.*, p. 159.

<sup>59</sup> « *The one comic technique that is not much exploited in sotties is the exploit of obscenity or surrilous language, at least not as commonly as in farces.* » (Lia B. Ross, « You had to be there: The Elusive Humor of the Sottie », dans *Laughter in the Middle Ages...*, op. cit., p. 648).

<sup>60</sup> (Comme les canards font avec les cannes), op. cit., p. 194-195, v. 192-214.

Chez les avant-gardistes, la liberté d'expression est encore plus évidente mais le sexuel joue souvent sur l'ambivalence du tragique et du comique : « la psychologie des profondeurs nous a familiarisés avec ce concept d'ambivalence affective, par lequel le sujet peut éprouver simultanément haine et compassion, désir et répulsion, conduite sadique et masochiste à l'égard de l'objet sexuel », disait Ion Cazaban en commentant les textes des surréalistes roumains. En effet, dans une pièce comme *L'Amour invisible*, le spectateur se retrouve devant une véritable orgie de la gestuelle sexuelle, et les personnages, participants au délire érotique, se partagent entre la volupté et la torture :

[...] Le Vampire caresse les seins de la femme.

Alors toutes les femmes introduisent un doigt entre leurs jambes ; les hommes enfouissent aussitôt leurs mains dans les poches du pantalon. Ils répètent cet acte huit fois (jeu de l'écho). La huitième fois, ils portent la main au front, dans un geste de suprême plaisir. [...]

Les femmes essayent de se caresser les seins nus avec leur chevelure défaits, en disant, tour à tour, comment elles désiraient que le sexe de l'homme fût. À côté, l'homme écoute très attentivement en se caressant le plumage<sup>61</sup>. »

Comme l'on peut voir aussi dans des séquences d'autres scénarios dramatiques comme le *Cercueil irrespirable*, ou *Les Nocces phylogéniques*, les surréalistes procèdent souvent par l'« exaspération méthodique » de l'action érotique afin d'en augmenter la tension et l'efficacité. Dans ces textes, on trouve « les monstrueuses déviations et les exacerbations scandaleuses » de l'amour, délibérément dirigés vers des changements révolutionnaires<sup>62</sup>. Il suffit d'ailleurs de rappeler la manière dont André Breton, à la fin des années 1920, annonçait le besoin d'entreprendre une véritable investigation de la sexualité et de se débarrasser des tabous sexuels, sans compter les œuvres peintes de Dalí, Picasso, Victor Brauner et des cinéastes qui explorent le vaste domaine de l'érotisme et des obsessions sexuelles avec une grande mais controversée liberté. Liberté qui fait volontairement violence à la société et au public imbu de ses propres préjugés et clichés. L'« érotisation » des masses, ainsi préconisée, pourrait correspondre effectivement à « un programme de déstabilisation de la société<sup>63</sup> », que les avant-gardistes mettent en place par tous les moyens poétiques et scéniques qu'ils ont à disposition.

### **Libération du public : déstabilisation ou éveil de la société**

Quelle est alors la visée du théâtre avant-gardiste en comparaison avec celle des sotties médiévales ? Pourquoi toute cette violence faite aux mœurs, à la bienséance, aux conventions du langage verbal et corporel ? À qui ces formes théâtrales s'adressent-elles ?

Nous avons déjà vu que les sotties, comme les pièces et scénarios dramatiques des surréalistes ou dadaïstes, sont des textes provocateurs, mis en scène de manière simple mais excentrique. Véritables parades de prouesses verbales, rhétoriques et scéniques, les deux espèces de formes théâtrales, séparées par quatre cents ans, viennent en même temps à la rencontre et à l'encontre du public habituel des théâtres. Et, de la même manière que les sots attiraient leurs spectateurs par maintes formules verbales et scéniques, tenant de ce qu'on pourrait cataloguer aujourd'hui de *publicité avant-la-lettre*, les actants avant-gardistes utilisaient effectivement « tout l'arsenal publicitaire que la presse mettait à leur disposition, au moyen de communiqués plus ou moins

<sup>61</sup> Paul Păun, Virgil Teodorescu et Dolfi Trost, *L'Amour invisible*, première version, dans *Texte teatrale suprarealiste*, op. cit., p. 115 et 117.

<sup>62</sup> Ion Cazaban, op. cit., p. 15.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

fantaisistes, de fausses nouvelles suivies de démentis<sup>64</sup> ». Ils annonçaient par exemple une conférence sur la « crise de change », alors que le public, formé de petits rentiers, sera forcé d'écouter une conférence sur les nouvelles valeurs littéraires. Si, comme le remarque Henri Béhar, « les dadaïstes ont compris que le spectacle ne commençait pas avec l'entrée du public dans la salle, mais qu'il fallait aller le saisir chez lui<sup>65</sup> », les sots avaient compris à leur tour que les passants pouvaient se transformer en spectateurs par un simple tour d'adresse et qu'il fallait éveiller leur intérêt en se vendant de manière habile et agressive. Leur but ? Secouer le passant, le provoquer, l'amener, le forcer même à écouter, à participer à un spectacle qui le concerne puisque le fou peut parler à sa place, puisque le sot peut dire ce que le passant n'a pas le droit de dire. Publicité d'un côté, liberté promise d'un autre, que ce soit au Moyen Âge ou au XX<sup>e</sup> siècle. Rappelons le *Syllogisme colonial* de Tzara, en remplaçant DADA par « la folie » ou « la sottie » :

Personne ne peut échapper au sort  
Personne ne peut échapper à DADA

---

Il n'y a que DADA qui puisse vous faire échapper au sort.

---

Vous me devez : FR : 943.50

Plus d'ivrognes !  
Plus d'aéroplanes !  
Plus de vigueur !  
Plus de voies urinaires !  
Plus d'énigmes<sup>66</sup> !

Renverser le monde sens dessus dessous, le regarder avec des yeux nouveaux, faire fi des règles et des lois dans un esprit carnavalesque chauffé à blanc, tel était le but principal des sots, que nous retrouvons sous des formes encore plus osées et assumées comme telles chez les avant-gardistes. Tristan Tzara ne remarquait-il pas après une de leurs représentations : « Dada a réussi le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oublia les frontières de l'éducation et des préjugés, sentit la commotion du NOUVEAU. Victoire définitive de Dada<sup>67</sup> » ? Le nouveau plaît et éveille la curiosité d'un côté, mais peut aussi déconcerter et produire des réactions inattendues, voire négatives de la part de certains spectateurs. Et ces réactions à double tranchant sont le but même des avant-gardistes aussi bien que celui des sots et des fols médiévaux.

Les vraies ou fausses dénonciations font partie de ce programme de déstabilisation des spectateurs. Comme le remarquent tous les historiens qui se sont penchés sur la question, dans le cas des sotties :

Il n'y a pas de doute que les auteurs [...] visaient de leurs plaisanteries les membres de la haute société, tout en incluant des références à de événements contemporains, ce qui rend pour nous difficile la compréhension totale du but ou de la cible de la satire ou de l'ironie qu'une sottie pouvait contenir<sup>68</sup>.

Et preuve en sont les textes eux-mêmes, aussi bien qu'un passage explicatif d'une des *Epistres morales* de Jehan Bochet, écrite en 1545 et citée par Émile Picot<sup>69</sup>. La

---

<sup>64</sup> Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, op. cit., p. 12.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 390.

<sup>67</sup> Id., « Chronique zurichoise », dans Henri Béhar, *Littératures*, op. cit., p. 56.

<sup>68</sup> Albrecht Classen, « Introduction » dans *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behaviour, its Meaning, and Consequences*, op. cit., p. 121, notre traduction de l'anglais.

<sup>69</sup> Il nous semble bienvenu de reproduire ici le passage cité par Émile Picot des *Epistres morales et familières du Traverseur* (Poitiers, 1545, in-fol., I, f<sup>o</sup> 32 d), dans *Recueil général des sotties*, op. cit., p. III-VI : « En France elle a de sottie le nom, / Parce que sotez des gens de grand renom / Et des petits jouent les grandes follies, / Sur echaffaux, en parolles polies, / Qui est permis par les princes et roys, / À

plupart du temps, nous avons affaire à des attaques contre l'Église, contre les autorités locales, contre les injustices de toutes sortes, faites sous le masque de personnages allégoriques (comme dans la *Farce nouvelle moralisée des Gens nouveaux qui mengent le monde et le logent de mal en pire*) ou bien carrément jetées au visage des spectateurs, sous la protection du bonnet de fou. Prenons pour exemple un échange de répliques de la *Sottie contre le Pape Jules II*, où, dès sa première apparition, la Mère sotte, « *habillée par dessouz en Mère sotte et, par-dessus son habit, ainsi comme l'Église* » dit :

<p>Sy le dyable y devoit courir, Et deussay je de mort mourir [...] Je feray chascun acourir Après moi et me requérir Pardon et mercy a ma guise. [...] Ha ! brief, vela mon entreprise. Je me dis Mere Sainte Eglise, Je vueil bien que chascun le note, Je maulditz, anatematise ; Mais sous l'habit, pour ma devise, Porte l'habit de Mère sotte. [...]</p>	<p>SOTTE FIANCE – On dit que vous n'avez point de honte De rompre votre foi promise. SOTTE OCCASION – Ingratitude vous surmonte : De promesse ne tenez compte, Non plus que bourciers de Venise. [...] MÈRE SOTTE – Aussy tost que je cesseray D'estre perverse je mourray<sup>70</sup> [...].</p>
--	--

La satire, dirigée contre diverses classes de la société, est transportée sur scène au bonheur de tous ceux qui, parmi les spectateurs, pensent comme les sots, mais qui n'osent pas le dire, puisque, comme le remarque aussi Émile Picot, « pendant des siècles, la liberté de parole n'exista que sous le masque de la folie<sup>71</sup> ». Il est pourtant certain que les représentants de l'Église ne devaient pas être trop heureux de leur monstrueuse image exposée sur les tréteaux.

Le plus proche de ce type de dénonciation par superposition de costumes comme de strates sémantiques est le cas du Père Ubu et de la cohorte des personnages imaginés par Jarry. En ce qui concerne les courants avant-gardistes dadaïstes, surréalistes, constructivistes, futuristes et autres, les dénonciations peuvent être beaucoup plus directes, brutales et violentes surtout dans les manifestes qui ont un puissant caractère théâtral, sans être toutefois des pièces où des scénarios dramatiques : par exemple, les attaques répétées contre « le bourgeois », ou la page contenant 275 fois le mot « hurle » du *Dada manifeste sur l'Amour faible et l'amour amer*, n° XVI<sup>72</sup>. Mais nous avons vu que cette agressivité envers le public apparaît aussi dans le théâtre, à travers les libertés prises par rapport au langage verbal et scénique ; d'un autre côté, le théâtre peut aussi filtrer la violence de la dénonciation par la poésie, bien que souvent amère, avec une pointe d'humour qui redresse la balance du tragi-comique :

---

cette fin qu'ils sçachent les derroys / De leur conseil, qu'on ne leur ause dire, / Desquelz ils sont advertis par satire. / Le roy Loys douziesme desiroit / Qu'on les jouast a Paris, e disoit / Que par tels jeux il sçavoit maintes faultes / Qu'on luy celoit par surprinses trop caultes. »

<sup>70</sup> V. 335-336, 340-350, 374-378, 394-395, *op. cit.*, p. 155-157.

<sup>71</sup> Émile Picot, *Recueil général des sotties*, *op. cit.*, p. III.

<sup>72</sup> Voir l'excellent article d'Ion Pop, « De la théâtralité des manifestes dadaïstes », *Studia UBB Dramatica*, LXI, 2, 2016, p. 9-18.

PIPI – amertume sans église allons allons, charbon chameau  
 Synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux  
 Dodododo [...]  
 MR. CRICRI – il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens  
 dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahiii hii hii héboom iéha iého  
 MR. BLEU – incontestablement  
 MR. ANTIPYRINE – porte close fraternité nous sommes amères fel  
 vire rendre scolopendre de la tour Eiffel  
 immense panse pense et pense pense<sup>73</sup> [...]

Il nous semble évident qu'il a un polysémantisme programmatique chez les sots médiévaux comme chez les avant-gardistes. Le spectateur a la liberté de comprendre ce qu'il veut comprendre et de se livrer à un extraordinaire exercice d'imagination, en entrant dans le *jeu* de la folie des sots ou des avant-gardistes. À commencer par la pensée sur le théâtre exprimée par Alfred Jarry lui-même, les textes avant-gardistes le montrent bien : *l'œuvre est ouverte*.

Pourtant le spectateur est souvent pris au piège car les fous aiment torturer leurs victimes :

Attention ! [dit Tzara] C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. S'il y a un système dans le manque de système – celui de mes proportions – je ne l'applique jamais. C'est-à-dire je mens. Je mens en l'appliquant, je mens en ne l'appliquant pas, je mens en écrivant que je mens car je ne mens pas... [...] car moi-même je n'ai jamais été moi-même<sup>74</sup> [...]

Et un des sots des *Menus Propos* ne dit-il pas : « Je vous jure par saint Amant / Que j'ay plus menty que dyt vray<sup>75</sup> » ?

Le spectateur est ainsi en alerte, non-inerte, participatif : « Désormais, le spectateur doit se sentir concerné, il doit pouvoir approuver ou protester, intervenir au besoin mais il ne doit jamais se considérer comme extérieur au spectacle qui se déroule devant lui, car c'est la vie, c'est sa vie<sup>76</sup>. » Le surréaliste roumain Gherasim Luca mentionne d'ailleurs de manière expresse le besoin du spectateur de voir autrement, de se faire même aider par une énorme loupe, pareil à un quatrième mur qui au lieu d'arrêter le regard l'intensifierait. Les spectateurs des sotties n'assistent-ils pas à un grossissement de la réalité, à une permanente hyperbolisation absolument non-confortable ?

Dans ce cas, ainsi que dans l'autre, la loupe n'est autre chose que le masque de la folie, qui bouleverse parce qu'elle montre ce qui serait autrement caché : « L'art n'est pas sérieux, je vous assure » disait Tzara, « et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et vous adore<sup>77</sup> ». Une manière de s'excuser, tout en faisant un pied de nez au public, en concluant ainsi comme les sots :

Messieurs, s'on a dit quelque fable  
 Ou quelque compte de plaisance,  
 Point n'a esté par arrogance ;  
 Pardonnez nous, je vous en prie,  
 Car en soties n'a que follye<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> Tristan Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 78.

<sup>74</sup> Tristan Tzara, « Monsieur AA l'Antiphilosophie nous envoie ce manifeste », dans *Œuvres complètes*, op. cit. p. 375.

<sup>75</sup> *Les Menus Propos*, dans Émile Picot, *Recueil général des sotties*, op. cit., p. 78.

<sup>76</sup> Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, op. cit., p. 12.

<sup>77</sup> Tristan Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 82.

<sup>78</sup> *Les Sotz nouveaulx, farcez, couvez*, op. cit., p. 197, v. 251-255.

## Bibliographie

APOSTU, Andreea, « Entre la lettre et la voix ou le culte dadaïste de l'éphémère », *Studia UBB Dramatica*, LXI, 1, 2016, p. 111-122.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1967.

BÉHAR, Henri, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.

BÉHAR, Henri, « Le chaînon manquant », *Mélusine*, n° XXXIV : *Le Surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 137-155.

BÉHAR, Henri, *Littératures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.

BUTNARIU, Leo, *Avangarda rusă. Dramaturgie (L'Avant-garde russe. Dramaturgie)*, sélection, traduction, préface et notes de, Bucarest, Éditions Cheiron, 2011.

DULL, Olga A., *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.

JARRY, Alfred, *Ubu Roi*, éd. Noël Arnaud, Paris, Gallimard, 2002.

KOOPMANS, Jelle, *Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Âge*, en ligne, page consultée en septembre 2014 :

<http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Koopmans.pdf>,

LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Création et avant-garde*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001, p. 191.

LUCA, Gherasim, NAUM, Gellu, PĂUN, Paul, TEODORESCU, Virgil, et TROST, Dolfi, *Texte teatrale supraréaliste* (anthologie de *Textes théâtraux surréalistes*), Bucarest, Unitext, 2005.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifestele Futurismului (Les Manifestes du futurisme)*, Bucarest, Editura Art, 2009.

MUIR, Lynette R., « France », dans *The Medieval European Stage 500-1500*, éd. William Tydeman, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Theatre in Europe: A documentary History », 2001, p. 279-349.

NAUM, Gellu, *Exact în același timp (Exactement en même temps)*, édition et préface Ion Cocora, Bucarest, Palimpsest, 2003.

PICOT, Émile, « Introduction » au *Recueil général des Sotties*, tome premier, Paris, Librairie de Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, 1902.

POP, Ion, « Le surréalisme dans le théâtre de Gellu Naum », *Mélusine*, n° XXXIV : *Le Surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 111-123.

POP, Ion, « De la théâtralité des manifestes dadaïstes », *Studia UBB Dramatica*, LXI, 2, 2016, p. 9-18.

POP-CURȘEU, Ștefana, *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. « Teatru-Eseuri », 2012.

POP-CURȘEU, Ștefana, « La mise en scène de soi : Tzara, l'avant et l'après », *Studia UBB Dramatica*, LXI, 2, 2016, p. 29-53.

ROMAGNOLI, Patrizia, « Sotie », dans *Dictionnaire de la Littérature*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002.

ROSS, Lia B., « You had to be there: The Elusive Humor of the Sottie », dans *Laughter in the Middle Ages and in Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behaviour, its Meaning, and Consequences*, éd. Albert Classen, Berlin / New-York, Walter de Gruyter, 2010, p. 621-650.

SAMACHER, Jean-Yves, « Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine », *Mélusine*, n° XXXIV : *Le Surréalisme et les arts du spectacle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 203-214.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1970.

TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, tome 1, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975.